

MEMORIA HISTÓRICA Y CINE DOCUMENTAL

ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE



JOSEP MARIA CAPARRÓS LERA
MAGÍ CRUSELLS
FRANCESC SÁNCHEZ BARBA
(editores)

CENTRE D'INVESTIGACIONS FILM-HISTÒRIA

2015

ÍNDICE

COMUNICACIONES

Guy H. Wood: <i>LA CAZA DE CARLOS SAURA: DOCUMENTAL Y MEMORIA HISTÓRICA</i>	11
Eli Bartra: <i>HISTORIA Y GÉNERO EN LOS DOCUMENTALES DE MARI CARMEN DE LARA</i>	35
John Mraz: <i>REFLECTIONS OF A HISTORIAN/DOCUMENTARIAN</i>	44
Alberto Prieto: <i>FASCISMO Y FRANQUISMO EN TARRAGONA</i>	70
Benito Martínez Vicente: <i>LOS ORÍGENES DE LA CANCIÓN POPULAR EN EL CINE MUDO ESPAÑOL (1896-1932)</i>	82
Pablo Sánchez López: <i>LA HISTORIA PROYECTADA: MEMORIA HISTÓRICA Y CINE EN ESPAÑA (1914-1932)</i>	97
Luis Gómez Gallego: <i>LA RUTA DE DON QUIJOTE DE RAMON BIADIU COMO DOCUMENTO HISTÓRICO</i>	113
Jorge Latorre: <i>CINE HISTÓRICO PARA LA ESPAÑA DEL PRESENTE: BLANCANIEVES DE PABLO BERGER</i>	125
Pedro Sangro: <i>DESMITIFICACIÓN DE LA FIGURA DE FRANCO EN EL DOCUMENTAL CINEMATOGRAFICO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA</i>	138
Jaime Céspedes: <i>LA MEMORIA DEL POUM EN LOS DOCUMENTALES SOBRE LA GUERRA CIVIL REALIZADOS EN LA TRANSICIÓN</i>	152
Jorge Chaumel: <i>LA MEMORIA RECOBRADA: Y YO ENTONCES ME LLEVÉ UN TAPÓN O CÓMO SE HIZO EN EL BALCÓN VACÍO</i>	172
Pablo Pedrero: <i>CULTURA PATRIARCAL EN EL CINE DE LA REVOLUCIÓN ANARQUISTA</i>	186
Pau Martínez Muñoz: <i>CONTRA L'OBLIT LLIBERTARI</i>	206

Javier Moral: <i>EL PERRO NEGRO. HISTORIA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA</i> (PETER FORGÁCS, 2005).....	215
José María Claver: ¡HEIL HITLER! EL USO DEL CINE NAZI COMO ARMA DE PROPAGANDA DURANTE LA GUERRA CIVIL: SESIONES CINEMATOGRAFICAS Y ACTOS PATRIÓTICOS REALIZADOS EN LA ZONA SUBLEVADA.....	227
Luiza Iordache, Casilda Güell: EL EXILIO ESPAÑOL EN LA UNIÓN SOVIÉTICA A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL.....	248
Ana Asión: RETRATOS DE LA EMIGRACIÓN ESPAÑOLA A TRAVÉS DEL CINE DE FICCIÓN: <i>ESPAÑOLAS EN PARÍS</i> (1971).....	267
Juan Ignacio Valenzuela: LA APORTACIÓN AL DOCUMENTAL ESPAÑOL DE RAFAEL GIL (1937-1942).....	281
Roberto Arnau Roselló: LA MEMORIA CINEMATOGRAFICA DEL ANTIFRANQUISMO: LA IMAGEN EN CONTEXTO.....	297
Claudia Gómez García: EL PAÍS VASCO A TRAVÉS DEL NO-DO. IDENTIDAD Y SIMBOLOGÍA DURANTE EL FRANQUISMO.....	310
Laura López Martín: EL CINE EDUCATIVO EN LA FABRICACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL NUEVO RÉGIMEN.....	323
Ramon Breu: <i>CINESCOLA: CINEMA I MEMÒRIA HISTÒRICA A L'AULA</i>	340
Enric Ruiz Gil: LA CENSURA I LA PROTECCIÓ DE LA INFÀNCIA EN EL CINEMA A CATALUNYA (1886-1936). UNA QÜESTIÓ MORAL, DE CONTROL SOCIAL O ECONÒMICA?.....	357
Daniel Torras: ¿POR QUÉ APARECE EL MUSICAL DE POP-ROCK EN ESPAÑA? FACTORES CONTEXTUALES Y SINERGIAS SOCIOECONÓMICAS.....	373
Víctor Luis Mora: CUERPOS INDÓMITOS E IDENTIDADES DISIDENTES EN <i>OCAÑA, RETRAT INTERMITENT</i> . DE LA PERFORMATIVIDAD, LA MEMORIA Y LOS PROBLEMAS DE LO COLECTIVO.....	390
Carolina Rúa, Isadora Guardia: CAUTIVOS Y DESARMADOS. REPRESENTACIONES DE LA CLASE OBRERA EN EL CINE DOCUMENTAL EN ESPAÑA (1976-2014).....	397
Valerio Carando: IL CORPO FILMICO DI FRANCISCO FRANCO. <i>FRANCO, ESE HOMBRE E CAUDILLO</i>	435

Montserrat Claveras: LA VIDA NO ÉS COM L'HAS VISTA AL CINEMA, LA VIDA... ÉS MÉS DIFÍCIL.....	445
Igor Barrenetxea: MEMORIA, CINE Y REPRESIÓN EN <i>LA VOZ DORMIDA</i> (2011), DE BENITO ZAMBRANO.....	462
Carme Gil Pardo: MAQUIS AL CINEMA CATALÀ. EL CAS D'ÀNGEL OSET PALACIOS.....	484
Andrea Mariño: DALÍ, ¿QUÉ HACES AQUÍ? EL PERSONAJE DALINIANO EN EL NO-DO (1948-1980).....	500
Cristina Ezquerro: MELODRAMA Y CINE ESPAÑOL. ENTRE EL NEORREALISMO Y EL EXPRESIONISMO DE UN RETRATO POPULAR.....	517
Ana Labaila: LA MIRADA DE ZHANG YIMOU.....	522
Manuel Pousa: COSMOPOLITISMO E INTERTEXTUALIDAD EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA. <i>VIVIR</i> (ZHANG YIMOU, 1994).....	541
Miguel Ángel Millán: AKI KAURISMÄKI. RESONANCIAS DE UN HUMANISTA SILENTE EN <i>LA CHICA DE LA FÁBRICA DE CERILLAS</i> (1990).....	556
Andrea Suárez Riaño: WELLINGTON INMORTAL: LA SEGUNDA VIDA DE SIR ARTHUR WELLESLEY EN EL FILM <i>LINHAS DE WELLINGTON</i> (2012).....	571
Jordi Puigdomènech: INGMAR BERGMAN: EL CINE DOCUMENTAL Y LA TRILOGÍA DEL AISLAMIENTO. <i>FARÖ-DOKUMENT</i> (1969-1979), <i>MANNISKOÄTARNA</i> (1966). <i>SKAMEN</i> (1968) Y <i>EN PASSION</i> (1969).....	580
Carlos Giménez Soria: LA MIRADA DOCUMENTALISTA DE MICHELANGELO ANTONIONI: <i>GENTE DEL PO</i> (1947) Y <i>CHUNG KUO. CINA</i> (1972).....	595
Margarita Barral: CINE HISTÓRICO CON VALOR DOCUMENTAL: <i>LA EDAD DE LA INOCENCIA</i> (MARTIN SCORSESE, 1993).....	607
Ludovico Longhi: <i>UOMINI CONTRO</i> (FRANCESCO ROSI, 1970). NUEVOS DOCUMENTOS, NUEVA VISIÓN DE LA GRAN GUERRA.....	619
Paula Arantzazu Ruiz: SOTURAS DE LA HISTORIA: RECONSTRUCCIONES DEL CUERPO Y DE LA MEMORIA EN <i>OH UOMO!</i> , DE YERVANT GIANIKIAN Y ANGELA RICCI-LUCCHI.....	632
Sonia Kerfa: CARTOGRAFIAR LA MEMORIA HISTÓRICA EN <i>PLAN ROSEBUD 2: CONVOCANDO A LOS FANTASMAS</i> (2008), DE MARÍA RUIDO: EL CINE DOCUMENTAL COMO PULSO SOCIAL Y MICRORESISTENCIA ESTÉTICA.....	649

Irma Vélez: LAS TECNOLOGÍAS DEL GÉNERO Y DE LA INFORMACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN MEMORIAL DOCUMENTAL: EL CASO DE <i>ABUELOS</i> (2010), DE CARLA VALENCIA DÁVILA.....	665
Leah Fonder-Solano: HISTORIA COMUNAL Y MIRADA INFANTIL EN <i>LOS COLORES DE LA MONTAÑA</i>	697
María Bayón: DRAGON LADY Y EL PELIGRO AMARILLO: CHINERÍAS CINEMATOGRAFÍAS.....	703
Iñigo Larrauri: ACTUALIDAD DE UN PASADO RECIENTE: <i>LA MEMORIA REBELDE</i> (JULIO DIAMANTE, 2012).....	720
Consuelo Lloret, Andrea Solomando, Ángel Beneito, Juan Lloret, Gema Millana: LA HUELLA VISUAL DE LA GUERRA CIVIL EN ALCOI.....	749
Txetxu Aguado: MIRADAS HISTÓRICAS, MIRADAS TURÍSTICAS: ÁLEX DE LA IGLESIA Y EL IMAGINARIO VISUAL ESPAÑOL.....	764
Jordi Ibarz: <i>TRÁFICO EN EL PUERTO</i> (1940) I L'ORIGEN DE LA PROPAGANDA CINEMATOGRAFICA DEL SINDICALISME VERTICAL FRANQUISTA A BARCELONA. 1940.....	774
Pedro Nogales: IMÁGENES DOMÉSTICAS PARA EL CINE DOCUMENTAL Y LA MEMORIA HISTÓRICA.....	788
Noli Cabezas, Miquel Àngel Lozano: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA RECREACIÓN DOCUMENTAL.....	808
Reinier Barrios: MEMORIAS CON GÉNERO: SUJETOS EMERGENTES Y NUEVOS DISCURSOS EN TORNO A LO MASCULINO EN EL CINE CUBANO DE LOS NOVENTA.....	827
Frederico Augusto Luna: AUDIOVISUAL, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO RESIDENCIAL: CONTRIBUÇÕES PARA UN DEBATE PÚBLICO (PETRÓPOLIS E TIROL, NATAL-RN, BRASIL).....	852
Ana Lucia Oliveira: EXTRAVÍO DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA EM <i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i> DE EDUARDO COUTINHO.....	863
Roberto Abdala: <i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i> : UNA PELÍCULA ENTRE LA HISTORIA Y LA MEMORIA.....	872

Fabián Correa: EL DOCUMENTAL PARA LAS ORGANIZACIONES DE DD. HH. EN COLOMBIA. MEMORIA HISTÓRICA Y DERECHO A LA VERDAD.....	886
Ángel Miquel Rendón: LOS DOCUMENTALES EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA: UNA APROXIMACIÓN A SU ESTILO.....	903
Delfín Romero, Roberto Carrera: LA FAMILIA EN EL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DORADA: ENTRE LA MORALIDAD Y UNA SEXUALIDAD VEDADA.....	915
András Lénárt: MEMORIA HISTÓRICA HÚNGARA EN EL CINE DEL FRANQUISMO.....	932
Sofía Guadalupe Solís: EVA ŠTEFANKOVIČOVÁ. EMANCIPACIÓN Y FEMINISMO.....	947
Francisneth Hernando Sarmiento: <i>LA GRAN OBSESIÓN</i> , UN CAMINO PARA DESENTRAÑAR LA HISTORIA.....	953
Jordi González Castelló: IDENTIFICACIÓN E IDENTIDAD.....	981
Francisco Javier Lázaro, Fernando Sanz Ferreruela: LA SERIE DE DOCUMENTALES SOBRE LA GUINEA ESPAÑOLA (MANUEL HERNÁNDEZ SANJUÁN, 1944-1948): MANIFESTACIONES TARDÍAS DEL CINE COLONIAL DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO.....	989
Beatriz Comella Dorda: LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA HISTORIA DESDE LA MIRADA DE AUTOR, DENTRO DEL MÁSTER EN DOCUMENTAL DE CREACIÓN DE LA UNIVERSITAT POMPEU FABRA DE BARCELONA (1999-2014).....	1011
Miren Uharte: SINFONÍAS DE LA MIRADA: LAS SINFONÍAS URBANAS DE LOS AÑOS VEINTE Y EL DESCIFRAMIENTO VISUAL DE LA MODERNIDAD.....	1033
Luis Veres: EL DOCUMENTAL CHILENO COMO FUENTE HISTORIOGRÁFICA: HISTORIA Y MEMORIA DE UNA CRISIS.....	1047
Rebeca Pardo: AUTORREFERENCIALIDAD, MEMORIA E HISTORIA EN EL DOCUMENTAL Y LAS ARTES VISUALES: SEMEJANZAS, DIFERENCIAS Y SINERGIAS.....	1061
Luisa Briones-Manzano: IDEALIZACIONES Y PROTESTAS POLÍTICAS: LA MEMORIA HISTÓRICA EN <i>LIBERTARIAS</i> (1996) DE VICENTE ARANDA.....	1074

Ignasi Garcés: DIVULGAR I DRAMATITZAR L'ANTIGUITAT: ELS EXEMPLES DELS TRACTAMENTS DE L'ATLÀNTIDA I ALEXANDRE MAGNE EN ELS DOCUMENTALS.....	1081
Jesús D. Montserrat: LA CORRUPCIÓN ITALIANA DESDE JULIO CÉSAR. APUNTES CINEMATOGRAFICOS.....	1104
Iván Villarrea: PAISAJISMO PSICOGEOGRÁFICO: MEMORIA HISTÓRICA Y TIEMPO LÍQUIDO EN <i>THAMES FILM</i> (WILLIAN RABAN, 1986).....	1109
Horacio Muñoz: LA CONCEPCIÓN DOCUMENTAL DE JIA ZHANGKE: ESPACIOS DE MEMORIA HISTÓRICA.....	1126
María del Rincón Yohn: DEL RECUERDO FAMILIAR A LA MEMORIA COLECTIVA EN <i>NOBODY'S BUSINESS</i> , DE ALAN BERLINER.....	1144
Carmen Guiralt: LA MIRADA DOCUMENTAL A LA REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA EN <i>GIRL'S FOLLY</i> (MAURICE TOURNEUR, 1917).....	1150
Alejandro Mucientes: ALAIN RESNAIS COMO PRECEDENTE DE LA POSMODERNIDAD.....	1171
Jaume Martí-Olivella: UNA MIRADA EN FEMENINO. LAS BARRERAS DEL GÉNERO (GENDER/GENRE) EN EL CINE DOCUMENTAL CATALÁN.....	1187
Pablo Corro: BREVE HISTORIA DEL TRABAJO MECANIZADO EN EL DOCUMENTAL CHILENO.....	1200
Gabriel Castillo: LA APROPIACIÓN DEL CINE INDUSTRIAL COMO UNA OPERACIÓN HISTÓRICO-DOCUMENTAL EN CHILE EN EL SIGLO XX.....	1217
Constanza Robles: <i>DOCUMENTALARTE</i> . TÉCNICAS DE CINE Y VIDEOARTE EN LA OBRA DEL ARTISTA CHILENO JUAN DOWNEY.....	1231
Claudia Bossay: ESTÉTICA, MEMORIA Y POLÍTICA. CINE EXPERIMENTAL QUE RECUERDA EL TRAUMA HISTÓRICO CHILENO RECIENTE.....	1243
Francesc Vilaprinoyó: ARISTARAIN I CAMPANELA. DUES RESPOSTES DIFERENTS A LA CRISI DEL "CORRALITO".....	1258
Juan Manuel Alonso: LAS OBRAS DE ARTE AMENAZADAS POR LA GUERRA: <i>MONUMENT'S MEN</i> (2014), DE GEORGE CLOONEY, Y <i>EL TREN</i> (1964), DE JOHN FRANKENHEIMER.....	1263
Daniel Seguer: "LUCIO": UN ANARQUISTA ATRAPADO ENTRE FOTOGRAMAS.....	1277

Nuria Pérez Matesanz: VIAJE A LA ISLA DE FARÖ. RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL ARTIFICIO.....1290

Mónica Cantero-Exojo: HAMBRE Y POSGUERRA EN *EL LABERINTO DEL FAUNO*.....1304

LA CAZA DE CARLOS SAURA: EXPEDICIÓN DOCUMENTAL Y MEMORIA HISTÓRICA

GUY H. WOOD
Oregon State University

Resumen

La caza (1965) de Carlos Saura se considera un filme clave en la cinematografía de director aragonés y en la historia del cine español. Aunque se trate de una película de ficción, como han señalado varios estudiosos, Saura y su coguionista, Angelino Fons, se documentaron a fondo al idear su filme. Este ensayo abunda en esta vertiente investigativa a fin de sugerir que los orígenes *La caza* radican, asimismo, en las obras de los célebres documentalistas –Flaherty, Cooper, Schoedsack, Osa y Martin Johnson, Buñuel– de los años veinte y treinta. Como aquellos *chasseurs d'images*, Saura se basó en la tríada caza/fotografía/ciencia al idear y al rodar su película. Fundamentándose en estos documentalistas y sus filmes, y en los teóricos del documental y de la cinegética, este estudio intenta esclarecer este lado poco deslindado de *La caza*, amén de comprender el objetivo de largo alcance de Saura: dejar una socarrona estela etno-historiográfica de los años sesenta en la memoria de sus compatriotas.

(...) *you can make a very good film of
Eskimos spearing a walrus.*
Robert Flaherty

I. Introducción

Durante los años veinte y treinta del siglo pasado el empeño imperialista de muchos países junto con el espíritu aventurero de algunos de sus ciudadanos igualmente fascinados por el séptimo arte dieron origen a una serie de expediciones fílmicas cuyas películas de no-ficción no sólo pretendieron justificar este aventurismo sino el colonialismo. Pierre Leprohon denominó a estos intrépidos cineastas *chasseurs d'images*, ya que se desvivieron por recrear en celuloide un “primer contacto” con gentes desconocidas u olvidadas al tiempo que pretendieron capturar la vida de una tribu y su lucha por la existencia. Estos también llamados etno-cinematógrafos realizaron películas que giraban en torno a una amplia gama de actividades de subsistencia: parentesco, mitos, música y danza ceremoniales, y lo que sería el tropo que define el género: algún

tipo de sacrificio animal.¹ En efecto y como demuestra la antropología visual de cintas como *Hierba* (Cooper, Harrison y Schoedsack, 1925), *Chang* (Cooper y Schoedsack, 1927), *Simba* (Osa y Martin Johnson, 1928) o, a escala menor, *Las Hurdes/Tierra sin pan* (Buñuel, 1933), gran parte de aquella “geografía humana” era forrajeadora, es decir, seres que seguían dependiendo de la caza-recolección y/o de la trashumancia para sobrevivir.

Muchos de aquellos expedicionarios intentaron ensalzar el contenido etnográfico de sus obras filmando la fauna de aquellos parajes y las modalidades de caza que utilizaban los indígenas para llevarse algo a la boca. Estas dramáticas secuencias del abatimiento de alguna presa ofrecían a los cineastas la posibilidad de crear lo que en inglés se llama un “money shot”, literalmente, un “plano de la pasta”, pero mejor dicho en lengua castellana, “valores de producción”. A través de esta espectacularidad cinegética, los *chasseurs d’images* esperaban asegurar el éxito de sus filmes. Es más, muchos aprovechaban sus estancias en aquellas lejanas tierras para abatir a tiros la fauna local, ya fuera para emular a los autóctonos proveyéndose de proteína fresca o sobre todo, para demostrar su arrojo y pericia armero-cinematográfica filmándose cobrando fieras.² Todo ello no sólo estableció su supremacía sino un doble paralelismo entre arma de fuego/cámara y espectáculo fílmico/muerte. De ahí que muchos de estos documentales no fuesen más que “glorificadas expediciones cinegéticas”,³ lo que creó una dicotomía ético-moral/racista entre la caza de subsistencia de los indígenas y la caza deportiva de los *bwanas* documentalistas. Al principio de un clásico filme expedicionario hollywoodiense, *The Most Dangerous Game* (*El malvado Zaroff*, Schoedsack y Pichel, 1932), el médico del grupo de cazadores a bordo del yate que los lleva a su fatídico destino, explica el dilema: “A la fiera de la jungla que mata para existir lo llaman salvaje. Al hombre que mata por deporte lo llaman civilizado. Es un poco contradictorio ¿verdad?”.

1 RONY, Fatimah Tobing. *The Third Eye Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1996, pp. 8-10. Faye Ginsberg define el filme etnográfico como una obra: “(...) intended to communicate something about the social or collective identity we call ‘culture,’ in order to mediate (one hopes) across gaps of space time, knowledge, and prejudice” (*Op. cit.* p. 8). No cabe duda de que una de las metas de Saura en *La caza* es conmemorar “algo” sobre la España de los años sesenta.

2 Afirman Gordon et al: “(...) expeditions were always well armed, not only for protection but for hunting as well (justified in that ‘shooting for the pot’ was a form of self-sufficiency) which invariably became part of the narrative of high adventure”. GORDON, Robert J., Alison K. BROWN y Joshua A. BELL. *Recreating First Contact*. Washington: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013, p. 12.

3 GORDON, Robert J., Alison K. BROWN, Joshua A. BELL. *Op. cit.* p. 12. Todas las traducciones son del autor.

La espectacularidad cinegética y la carga moral de estos *safari films* influirían en el cine comercial. De hecho, a partir de *Nanook, el esquimal*: “Hollywood fiction film began to incorporate the values of factual film”.⁴ El “money shot” cinegético se convertiría en “el pan nuestro” de los dos géneros; por ejemplo, las focas y la morsa cobradas por los esquimales en *Nanook*,⁵ la cabra que abate un cazador turco en *Hierba* (seguramente la precursora de las que abate Buñuel en *Las Hurdes*),⁶ los elefantes que tumban uno de los cazadores y *el bwana*, Allan Quartermain (Stewart Granger), al comienzo de *Las minas del rey Salomón* (Bennett y Marten, 1950),⁷ o los simbólicos conejos y hurón⁸ que acribillan los escopeteros de *La caza* (1965) de Carlos Saura.⁹ Curiosamente, las tomas de los animales tiroteados en *La caza* resultan más realistas que las de las cabras abatidas que montaron los directores de *Hierba* y *Las Hurdes*. Como esperamos demostrar, “la entrelazada trinidad de caza, fotografía y ciencia”¹⁰ que atraviesa los documentales de los años veinte y treinta, permea también la cinta sauriana.

Según uno de los máximos representantes del aventurero/documentalista, Merian C. Cooper, para los *chasseurs d'images*, la fórmula a seguir era: “Make it distant, difficult

4 BROWNLOW, Kevin. *The War, the West and the Wilderness*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1979, p. 485.

5 Prueba de ello es este aserto de Rony: “The images and scenes in *Nanook* which have been most written about are the hunting scenes, especially the walrus and seal-hunting scenes” RONY, Fatimah Tobing. *Op. cit.* p. 111.

6 Bahman Maghsoudlou afirma sobre estas secuencias de caza: “(...) the only thing they had to fake was when Halil shot a goat out of range of the camera. They reenacted the shot by propping up the body on a ledge attached to a rope which was then yanked at the appropriate moment, pulling the goat over the ledge”. MAGHSOUDLOU, Bahman. *Grass Untold Stories*. Costa Mesa, California: Mazda Publishers, 2009, p. 172. Obviamente, se trata de un íbice o cabra montesa que está fuera del alcance del fusil de pistón que utiliza el cazador.

7 Estas secuencias resultan tremendas porque cuando cae fulminado el primer elefante, los otros elefantes intentan levantar a su compañero caído, y el segundo elefante, gravemente herido, carga contra el cazador blanco y el guía negro que lo persiguen matando a éste. En el viaje de regreso, Quartermain está obviamente disgustado con sus clientes y se escucha una conversación que cuestiona la moralidad de la caza deportiva y la ética de los cazadores blancos:

Primer cazador –Apuesto a que mi elefante rompe el récord. ¿Qué dice, Quartermain?

Quartermain –Creo que sí.

Segundo cazador –No parece gustarle mucho la cacería.

Quartermain –Mi trabajo es hallar animales para que ustedes los maten.

Primer cazador –¿Su respeto por los animales se convirtió en sentimiento?

Quartermain –A veces los prefiero a los humanos.

8 García y Bellido da este dato sobre el hurón: “El mismo Heródotos [sic] habla también de un animal, el hurón, al que designan con el epíteto de ‘tartésico’, sin duda por tratarse del hurón andaluz”. GARCIA Y BELLIDO, Antonio. *Veinticinco estampas de la España antigua*. Madrid: Austral, 1991, p. 59.

9 Paradójica y significativamente, estos conejos originaron una creciente utilización de “money shots” en el cine cinegético español; competición que generó auténticas masacres de especies cinegéticas; por ejemplo, los ciervos en *Furtivos* (J.L. Borau, 1975).

10 GORDON, Robert J., Alison K. BROWN y Joshua A. BELL. *Op. cit.* p. 12.

and dangerous”.¹¹ Lo importante era demostrar que habían estado allí y que habían vivido entre peligros a fin de que el público espectador pudiese dejarse maravillado por unas etnias y existencias (muchas veces en trance de extinción) desde el confort de una butaca. En estos filmes, lo etnográfico debía reconstruirse de forma que al público espectador le pareciese “real”, pero creando, asimismo, imágenes que generasen una mezcla de fascinación y horror, un efecto que Rony denomina “canibalismo fascinante”. Paradójicamente, esta antropofagia no se refiere a la conducta de los indígenas filmados (salvo en algunos casos), sino a la del público espectador que “devora” los cuerpos de estos Otros primitivos al ser proyectados en la pantalla.¹²

Los *chasseurs d'images* de todas las nacionalidades se servían de otra clase de “money shot” para potenciar este “canibalismo fascinante”: capturar en celuloide a las nativas. El exotismo de estas mujeres de color junto con el erotismo de su desnudez constituían otro poderoso reclamo taquillero, sobre todo para los espectadores. Los etnocinematógrafos pudieron filmar a las nativas en “topless” porque contaron con el cinismo racial de sus compatriotas y sobre todo, con el beneplácito de los censores de sus respectivos países. De hecho, lo que Rony denomina “la lujuria del cuerpo nativo”¹³ caracteriza el filme etnográfico. Si la pornografía es la práctica cultural que genera su objetivo –la sexualidad– suscitando modos imaginarios de poseer la imagen,¹⁴ en *La caza*, Saura utiliza varios “money shots” de cuerpos o imágenes femeninas que le posibilitaron burlarse de la censura, así como poner en solfa la erotofobia del franquismo. Pero tuvo que dar un paso más enfocando y camuflando este exotismo a través de “la mirada ávida de los primates en celo”¹⁵ que son sus venadores. Como sus precursoras y como se verá en breve, la “glorificada expedición cinegética” sauriana vuelve a brindar al público espectador la oportunidad de ver tiros y bichos, además de imaginarse (con perdón) tetas.

En lo que sigue vamos a basarnos en las cintas mencionadas (botones de muestra del *safari film* documental y comercial) y en las nociones de los estudiosos de la caza

11 VAZ, Mark Cotta. *Living Dangerously: The Adventures of Merian C. Cooper, Creator of King Kong*. Nueva York: Villard, 2005, p. 198.

12 RONY, Fatimah Tobing. *Op. cit.* pp. 8-10.

13 RONY, Fatimah Tobing. *Idem.* p. 113.

14 RUSSELL, Katherine. *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1999, p. 122.

15 FREIXAS, Ramón y Joan BASSA. *Cine, erotismo y espectáculo*. Barcelona: Paidós, p. 178.

(Shepard, Ardrey, Ortega, et al) y del documental (Ruoff, Rony, Brownlow, et al) y sobre todo, en las ideas de Catherine Russell acerca de la visualización y la conjunción de zoología, etnografía y pornografía en el *safari film*. Este rastreo de correspondencias filmicas y venatorias no sólo permitirá arrojar luz sobre la mal deslindada vertiente documental del filme sauriano, sino comprender el objetivo de largo alcance del cineasta aragonés: dejar una conmovedora y socarrona estela etno-cinematográfica del franquismo en la memoria de sus compatriotas.

II. “Money shots” y “primeros contactos” en *La Mancha: De caza, carnalidad y miradas zoológicas, etnográficas y pornográficas*

Saura inicia *La caza* de forma muy zoológica: los títulos de crédito ruedan sobre un primer plano de dos hurones en una jaula. Enseguida la cámara enfoca al hurón de la derecha y en un zoom se va acercando al animal hasta que su cabeza ocupa casi toda la pantalla, lo que crea un espectáculo zoológico extraordinario –un primer contacto literalmente bestial– que establece de inmediato una relación entre poder, subyugación y resistencia; un motivo que atraviesa y apuntala la película. Además de crear un efecto de contención y restricción, este contacto inicial con la fiereza domada genera una sensación de miedo a lo desconocido: ¿Para qué sirven estos repulsivos animales? Pero este salvajismo visto a través de la tela metálica de la jaula no sólo coloca al público espectador en un sitio perfecto para mirar, sino que empieza a convertirlo en un *chasseur d’images*. Según Ortega, en el monte el individuo que practica la caza en su mejor estilo ha de estar siempre alerta. Y en una sala de cine, como nos indica Saura desde el principio de *La caza*, el espectador también ha de estar ojo avizor. En cuanto a miradas y observaciones, el cine y la caza corren sorprendentemente parejos.

Es más, el realizador ha puesto en juego una hipótesis antropológica clave: “*El hombre es hombre, y no un chimpancé, porque durante millones y millones de años en evolución ha matado para vivir*”.¹⁶ Apunta, pues, a la gran paradoja de nuestra existencia: para procrearse el *Homo sapiens* necesita matar porque, sencilla e inevitablemente, la muerte es la fuente de la vida. *La caza* enfrenta al espectador con un

16 ARDREY, Robert. *La evolución del hombre: La hipótesis del cazador*. Madrid: Alianza, 1981, p. 17.

hecho antropológico insoslayable: ser un ser humano es, queramos que no, ser cazador. Y de ahí, en parte, que el filme siga inquietando y no envejezca.

Como los *safari films*, *La caza* es un parque zoológico en celuloide, y Saura salpimenta la trama con la mención de ratas y pirañas y con tomas de animales domésticos, así como de otros bichos repulsivos: un alacrán, un escarabajo, una oruga y conejos apestados. Como se verá, la teratología, el estudio de la monstruosidad, permea *La caza*. No obstante, un zoo es el lugar donde la investigación epistemológica se fusiona con un espacio para la diversión: La observación de animales exóticos. De ahí que la mirada zoológica pertenezca a la cultura popular; por ejemplo, las películas de Tarzán, los dibujos animados y filmes de Walt Disney, los documentales de Jacques Costeau, etc. Pero el zoo implica un proceso de marginación y explotación en el que el Otro (el animal) se halla cerca pero apartado, donde se le guarda de los estragos del progreso, de los desmanes de la llamada especie escogida. Es, pues, una extensión del colonialismo, y de ahí que esta otredad zoológica y su respectiva mirada se aproximen a la otredad y la mirada etnográficas de los primeros documentales. Saura señala su deuda para con el *safari film* y revela su socarronería iniciando *La caza* con un “money shot” de una fierecilla realmente domada, si bien desplaza su muerte a tiros hasta el final de la cinta. Aún más, estos planos iniciales advierten también que el cineasta no se va a subyugar, que se niega a contener el poder del espectáculo fílmico.¹⁷ Cual atrevido etnocinematógrafo, Saura logró descubrir y filmar una geografía humana, si bien no tuvo que trasladarse a una región lejana y hostil del Continente Oscuro sino que, triste y paradójicamente, pudo documentar la vida en un hinterland que se hallaba a tiro de escopeta: la llamada España negra.

Los títulos de crédito siguen rodando y pasan a indicar que la película: “(...) ha sido realizada en una finca acotada para la caza del conejo en el término de Seseña (Toledo) y en el pueblo de Esquivias (Toledo)”, tierras manchegas que, como mencionamos, distan mucho de las geografías lejanas y gentes exóticas vistas en los *safari films*. No obstante, el Land-Rover prestado que conducen los cazadores al son de tambores lejanos, el

17 RUSSELL, Katherine. *Op. cit.* pp. 119-124.

pequeño toldo que levantan para protegerse de “un sol africano”¹⁸ y bajo el cual serán atendidos por los serviciales lugareños, evocan un obvio aire de safari.

Este coto pertenece a José (Ismael Merlo), quien ha invitado a dos compañeros de armas, Luis (José María Prada) y Paco (Alfredo Mayo) y el cuñado de éste, Enrique (Emilio Gutiérrez Caba), a pasar un caluroso día de agosto participando en una temporada de caza peculiar llamada “el descaste”: la oportunidad/necesidad de abatir los conejos antes de que mueran de mixomatosis.¹⁹ Sabido es que el término “paraíso” data de la Persia aqueménida (550 - 330 a.C.) y se empleaba para señalar las tierras de caza real. Y significativa e irónicamente, los abundantes conejos que habitan las madrigueras que salpican las laderas del coto fílmico indican que los escopeteros han arribado a un paraíso conejero o, a decir de Luis, “un buen lugar para matar” (8).²⁰ Si bien él se refiere al hecho de que el cazadero fuera un campo de batalla de la Guerra Civil donde José, Paco y él habían luchado y donde hubo otro tipo de descaste: soldados que murieron como conejos.²¹ Saura ha creado, pues, una España tan ancestral como actual, un paraíso cinegético desértico de enorme potencia metonímica y paródica.

De hecho, este cazadero resulta ser tan subrepticamente familiar como socarronamente subversivo porque, ¿qué duda cabe de que el calor, el campamento, los cazadores, etc. instan a hacer ver que en esta película África no empieza en los Pirineos, sino en un lugar de La Mancha donde “no ha mucho tiempo” vivía un “amigo de la caza (...) de sobrenombre Quijada, o Quesada”.²² El cazador deportivo es, en esencia, un invasor/colono transitorio, y los supuestos amigos de la caza saurianos –después de darse a conocer y refrescarse en una “venta” (un bar) en la carretera, y después de pasar por una mísera casa ocupada por un personaje que ha perdido el juicio (la madre de Juan, el tullido guardia jurado) y unos hurones también enloquecidos por el hambre y/o los celos

18 APARICIO NEVADO, Felipe. “‘La caza del hombre’, recreación de un motivo legendario, novelesco e histórico en *La caza* de Carlos Saura”. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 187, núm. 748, p. 276.

19 Sobre el descaste, véase el apartado “El trasfondo documental de *La caza*” del libro de Guy H. WOOD, *La caza de Carlos Saura: Un estudio*. Zaragoza, Prensas Universitarias Zaragozaanas, 2010, pp. 121-123.

20 Todas las citas provienen de la “Lista de diálogos de *La caza*”. Madrid: ICAA, sin fecha.

21 Afirma Medina de La Viña: “En cuanto a las huellas de la guerra, la referencia geográfica es fundamental, y no sólo porque el pueblo de Seseña fue casi destruido durante la guerra civil y en sus inmediaciones quedan, todavía hoy, numerosos restos de la misma (trincheras, nidos de ametralladoras) (...)” MEDINA DE LA VIÑA, Elena. “Una vuelta a nuestra memoria: *La caza* de Carlos Saura”. *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*. 2008, núm. 3, p. 115.

22 CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Luis Andrés Murillo (ed.), Madrid: Castalia, I, p. 71.

y hechos descomunales por los primeros planos— descienden en su rocinante 4x4 a un terreno paradisiaco/infernal también cervantino que ocuparán durante la jornada y donde, como indican los “money shots”, entrarán en fiero y desigual combate con los conejos y, por todo ello, acabarán desquiciados. Como se verá, Saura conjuga realismo y ficción creando así una parodia del *safari film* documental y comercial.²³

Según Rony, la trama arquetípica del cine etno-cinematográfico, especialmente del filme expedicionario, se asemeja a la del cine de horror, una estructura que consta de cuatro fases: el comienzo, el descubrimiento, la confirmación y la confrontación. Como se verá a continuación, el argumento de *La caza* remeda esta arquitectura.

Al “comienzo” de la película de horror el monstruo o aparece o es creado y, como vimos, *La caza* se inicia con una aparición zoológica con la que Saura crea un pequeño monstruo. El “descubrimiento” —cuando los protagonistas se fijan en el monstruo— tiene lugar cuando José entra en la casa de Juan (Fernando Sánchez Pollack) y la cámara enfoca de nuevo la jaula de los hurones en primer plano. Según la madre delirante de Juan, los animales no han recibido su ración de leche y por eso: “Están como locos y alguno se va a escapar” (6).²⁴ La “confirmación” —se comprueba la existencia del monstruo— ocurre cuando Juan lleva los hurones en sendas jaulas al cazadero y se aprecian en otros planos detalle. Esta monstruosidad se exagera cuando él introduce un hurón en la madriguera y la cámara sigue en primerísimos planos su persecución subterránea de los aterrorizados conejos. Pero debe notarse que José ya había explicado al novato Enrique que una madriguera es “como una ciudad de conejos” (8). Por tanto, el pequeño monstruo sauriano cunde el mismo pánico entre la población conejera en los túneles de la madriguera que, por ejemplo, genera el gorila de *King Kong* (Schoedsack y Cooper, 1933) entre los neoyorquinos cuando se escapa al final de este clásico filme expedicionario. La última fase es la “confrontación”: la lucha a muerte entre el monstruo y el ser humano. Al igual que en *King Kong* y en otras películas de horror, el monstruo sauriano ha de morir. En efecto, Paco lo despachará a escopetazos. La verdadera

23 Curiosamente, Rafael Azcona y Luis García Berlanga utilizarán este esquema cervantino/quijotesco en *La escopeta nacional* (1978).

24 Sin duda, los co-guionistas se inspiraron en *El libro de la caza menor* de Miguel Delibes al idear la monstruosidad del hurón. Afirmo el novelista: “El hurón es un auténtico vampiro, de una anatomía bastante repulsiva y, puesto en libertad, un ejemplar de alimaña de lo más sanguinaria”. DELIBES, Miguel. *El libro de la caza menor*. Barcelona: Destino, 1964, p. 136.

monstruosidad es, pues, una humana, y el espectador alerta barrunta que al final habrá otra escena de pánico y otra confrontación letal que terminará en otro inolvidable frenesí de tiros y “money shots” en esta simbólica, terrorífica y fratricida “isla de conejos” llamada España.²⁵

Saura efectúa, pues, un sutil contraste entre fiereza animal y bestialidad humana dentro y encima de una madriguera, siendo esta una micro-isla de conejos en medio de una geografía repleta de peligros de todo tipo –cepos, pestes, escorpiones, insolaciones, etc.– y donde, además, se hace alusión a guerras nucleares, cataclismos espaciales y apocalipsis bíblicos. Ingeniosa y socarronamente, el director va transformando La Mancha en un lugar fantástico si no monstruoso, lo que origina un aire de fascinación y horror tan documentalista como hollywoodiense.

Desde el principio de *La caza*, Saura da a entender que sus cazadores pretenden apresar a alguien, o evitar ser apresados por otro(s). Como ha afirmado Felipe Aparicio Nevado, “la caza del hombre” es un motivo legendario clave de la película.²⁶ Por ejemplo, José tiene motivos ocultos, entre ellos, pedirle a Paco un préstamo de medio millón pesetas a fin de mantener una relación con una tal Maribel. Es más, “documenta” su urgencia enseñando a Paco una foto en la que ha capturado a su amante en bañador. Esta persecución sexual constituye otro de los pilares de la socarronería antropológico-cinegética de *La caza*, ya que José y Maribel encarnan lo que el etnógrafo norteamericano Paul Shepard denomina el “juego sagrado” del *Homo sapiens*, es decir, “la interacción simbólica de la caza y del amor, de la depredación y de la copulación” y su relación inmemorial con la supervivencia de la especie.²⁷ Un análisis de los practicantes y las presas de estas persecuciones carnales ayudará a comprender la conexión entre las miradas zoológica, etnográfica y pornográfica y los “money shots” que las respaldan en *La caza*.

Rony afirma que lo “Etnográfico” de los documentales del periodo de entre guerras podría romantizarse como cultura “auténtica” (por ejemplo, la trashumancia de *Hierba*)

25 Sabido es que el nombre *Hispania* probablemente “(...) derive de la voz fenicia *I-shepham-in*, que significa algo así como ‘costa o isla de los conejos’”. GARCIA Y BELLIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 43.

26 APARICIO NEVADO, Felipe. “‘La caza del hombre’, recreación de un motivo legendario, novelesco e histórico en *La caza* de Carlos Saura”. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 187, núm. 748, p. 269-273.

27 SHEPARD, Paul. *The Tender Carnivore and the Sacred Game*. Nueva York: Charles Scribner’s Sons, 1973, pp. 160-170.

y/o como cultura “patológica” (por ejemplo, los efectos de la subsistencia en *Las Hurdes*). En *La caza* Saura sigue este esquema yuxtaponiendo a un cazador de subsistencia (Juan) a una cuadrilla de cazadores deportivos. Recrea, pues, la dicotomía ético-moral/racista del *safari film*, pero basándose sobre todo en la patología de los tres ex combatientes, seguramente víctimas de lo que hoy se llama el trastorno por estrés postraumático. Todo ello no sólo permite a Saura parodiar el *safari film*, sino mofarse de: “(...) la ‘estirpe’ que engendró la rebelión militar encabezada por el general Franco, y que este intentó mitificar escribiendo una novela titulada *Raza*, obra que José Luis Sáenz de Heredia adaptaría a la pantalla con título homónimo en 1941”.²⁸

De este trío de malvados, el más importante desde una perspectiva etno-cinematográfica es José. Obviamente, encarna la figura del terrateniente ocioso que sólo piensa en el dinero y en divertirse persiguiendo a presas cuadrúpedas y bípedas. No obstante, conoce su finca; por ejemplo, es él quien, con voz profesoral, sintetiza para sus invitados (y para el espectador) el desastre ecológico que está causando la mixomatosis en Europa.²⁹ Más horror. Asimismo, ha descubierto el esqueleto de un soldado en una de las cuevas, otra curiosidad horrificica que enseña (¿cuál antropólogo?) a los invitados que acecha en su coto esperando que el muerto les convenza a rendirse ante sus sablazos. Compendia, pues, la vertiente científica del *safari film*, además de representar, como vimos, una estirpe patológica.

Al igual que los hurones, José acusa raíces cinematográficas tan subversivas como socarronas, ya que su depravación cinegético-sexual lo emparenta con otro *bwana* fílmico: el conde Zaroff, antagonista del ya mencionado *El malvado Zaroff*. Este aristócrata ruso, harto de la caza mayor, ha optado por dedicarse a cazar a los supervivientes de los barcos que naufragan en el arrecife de la isla en el Pacífico donde vive. El protagonista de este *safari film* es Bob Rainsford (Joel McCray), un célebre cazador norteamericano y el único superviviente del naufragio del ya mencionado yate. Como buenos venadores (y al igual que los compañeros de Bob y, como veremos, los cazadores saurianos), estos dos grandes cazadores blancos debaten los valores de su deporte. Rainsford va dándose cuenta de que su anfitrión no sólo practica el juego más

28 WOOD, Guy H. *Op. cit.* p. 135.

29 Shepard sintetiza la esencia documentalista-horrífica de *La caza* con este aserto: “(...) the main features of the 10,000 year span of civilization are war and environmental crisis” SHEPARD, Paul. *Op. cit.* p. 39.

peligroso sino el “juego sagrado” del *Homo sapiens*. Pero al ruso lo único le importa es lo que Shepard llama “el momento demoniaco de la muerte y del orgasmo”,³⁰ es decir, le ha trastornado el placer de matar y de fornicar. Asevera, por ejemplo:

Cazar primero al enemigo, y entonces a la mujer. Matar y después hacer el amor.

* * *

Sólo después de matar conoce el hombre el verdadero éxtasis.

Y el demente ruso piensa poner en práctica estas nociones porque si logra abatir a Rainsford, podrá gozar de la bella náufraga, Eve Trowbridge (Fay Ray), que él hospeda también en su castillo. Los deseos carnales de Zaroff y José corren realmente parejos porque el terrateniente ha atrapado a Paco en su coto (isla de conejos) y si consigue el préstamo que le ha pedido, podrá seguir depredando a Maribel. Pero su tiro le sale por la culata y los dos *bwanas* saurianos (son almas gemelas) acaban acechándose, una persecución mutua que termina con los tres ex combatientes aniquilándose: momentos realmente demoniacos creados a base de cruentos “money shots”. Pero este descaste evoca las normas cinegéticas y las reglas del juego más peligroso según Zaroff. Curiosa y sospechosamente, el espectador atento ya las conoce por haberlas escuchado durante el debate sobre la caza entre los tres ex combatientes al poco tiempo de levantar el toldo. Interesa citarlos:

José – (...) Cuántas más defensas tiene el enemigo, más bonita la caza, se lucha de poder a poder.

Luis –*Por eso alguien dijo que la mejor caza es la caza del hombre.*

Paco – ¿Qué dices tú? La caza es como todo: el pez grande se come al chico. (9 subrayado nuestro)

Saura ha creado, pues, una paradójica y socarrona tribu de guerreros-cazadores cuya demencia cinegético-sexual recuerda a la de Zaroff, una patología que les llevará a su exterminio.

El erotismo perverso que permea *La caza* entronca con el de *El malvado Zaroff*, ya que las pulsiones sexuales de sus cazadores no sólo se asemejan a las del conde sino a las de los hurones también. Asevera José sobre estos simbólicos depredadores de conejos: “Los machos, cuando están calientes, se mueren si no tienen una hembra a su lado” (31). Debe notarse que Saura ha deparado la misma suerte que ha presagiado José para los

30 *Idem*, pp. 169-170.

hurones a los sudorosos y solitarios machos ibéricos que han pasado la jornada bajo un sol de justicia. Si en los *safari films* los nativos tenían dificultades en llevarse algo a la boca, en el páramo sexual de *La caza* nadie se come una rosca. Visionada hoy, esta “glorificada expedición cinegética” evoca tristes memorias de “la gazmoñería hipócrita y la erotofobia estólida de la dictadura”.³¹

Uno de los episodios más curiosos de esta expedición es la visita a una de las cuevas que hacen José y Paco. Como han señalado varios estudiosos de *La caza*, se basa en una experiencia personal de Saura: el descubrimiento cuando era colegial de los restos mortales de unos soldados de la Guerra Civil en el sótano de su instituto.³² Pero esta secuencia de horror subterránea (anticipa la del hurón) y, muy en particular, el plano detalle de la calavera del soldado iluminada por la llama de un mechero, parece haberse montado pensando en otra muy similar de *El malvado Zaroff*. En ella, Bob y Eve descienden al sótano/sala de trofeos del aristócrata donde se topan de pronto con las calaveras de las víctimas del gran cazador ruso, vistas en planos detalle e iluminadas por la vela que lleva Bob. De haberse inspirado Saura en *El malvado Zaroff*, en estas secuencias aún la caza humana con su propio contacto con los desastres del conflicto fratricida y los rememora en celuloide en 1965. Aún más, proyecta este horror bélico-fílmico hacia el futuro, puesto que antes de entrar en la cueva Paco hace esta pregunta sardónica a José: “¿No te habrás construido un refugio atómico?” (22). Finalmente, este descenso a un reciente pasado fratricida y el cadáver insepulto auguran el porqué de la Ley de la Memoria Histórica. La conversación entre estos dos prohombres del franquismo que pone fin a este episodio resulta incluso más conmovedora hoy que en 1965:

Paco –¿Por qué no lo entierras como Dios manda?
José –De poco le puede servir que lo entierren ya.

31 WOOD, Guy H. *Op. cit.* p. 203. Debe notarse, asimismo, que en el cuento original en que se basa el filme (“The Most Dangerous Game” de Richard Connell [1924]), Zaroff no es un conde sino un general. Puede que haya una socarrona conexión entre este demencial militar literario y el general Francisco Franco, otro maniático de la caza.

32 Afirma Miguel Hidalgo: “(...) el oculto y secreto esqueleto de la cueva procede de una experiencia personal de Saura cuando, de niño, descubrió con unos compañeros varios esqueletos y armamento, procedentes de la guerra civil, en los sótanos del colegio de los Maristas de Getafe al que acudía”. HIDALGO, Miguel. “Yo no tengo respeto a los guiones, dijo Saura”. En CUETO, Roberto. *La caza. 42 años después*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2008, pp. 146.

Paco –Oye ¿desde cuándo te dedicas a coleccionar muertos? Yo no aguanto aquí un minuto más. (23)

Saura contrasta la etnografía patológica de los urbanitas con la auténtica reconfigurando un trasunto de una tribu olvidada en las figuras de Juan, su madre y su sobrina, Carmen (Violeta García). Interesa abundar en la autenticidad documentalista del guardia y de su sobrina. Ante todo, no debe extrañar que Juan encarne tanto al forrajeador cinegético/recolector como al forrajeador trashumante de los primeros documentales. Incluso antes de que aparezca en la pantalla, Carmen, informa a José que su tío: “Está con los corderos (...)” (7). Este aserto establece un vínculo etno-cinematográfico entre el pastor manchego y la trashumancia de la tribu bahktiari de Persia en *Hierba*, ya que sugiere que Juan también anda buscando pasto para el ganado en un paraje desértico. En efecto, cuando José le pregunta dónde ha estado, Juan confirma su oficio pastoril contestando: “Con los borregos” (11). Este nunca visto trabajo es otro de los muchos guiños a los primeros documentales que salpimentan la trama de *La caza*.

José refuerza esta imagen forrajeadora aseverando lo siguiente sobre su guardia: “Lo que me molesta es que caza los conejos con cepto y luego dice que desaparecen con la mixomatosis” (13). Poco después verifica sus sospechas cuando descubre y hace saltar uno de los ceptos de Juan. Pero, como detallaremos en breve, no le importa al abominable *bwana* explotar al furtivo y sus hurones para sacar a los conejos de sus madrigueras a fin de que sus invitados puedan tirotearlos. Sin embargo, estas trampas evocan los artilugios que utilizan los siameses de *Chang* para atrapar leopardos, tigres y *changs* (elefantes). Asimismo, los hurones manchegos que cuida la madre de Juan recuerdan a los extraños animales salvajes que la familia siamesa que protagoniza *Chang* guarda en su casa. Saura hace mofa, pues, de lo que Leprohon llama el *cine de exotismo*, si bien Juan es un cazador de subsistencia de rancio abolengo documentalista.

Uno de los mejores indicios del basamento documental de *La caza* es el que Paco denomine el furtivismo de Juan “la industria del conejo” (19). Es una expresión que Saura y su coguionista, Angelino Fons, inventaron inspirándose en *El libro de la caza menor* (1964) de Miguel Delibes, y que convirtieron en una pulla paródica, sarcástica y

racista.³³ No obstante, esta “industria” emparenta al furtivo manchego con Nanook y con las otras tribus de cazadores de subsistencia. Seguramente, José alude a este parentesco con este comentario: “A Juan es difícil entenderlo (...) Claro que vivir aquí, entre montes, con el frío que hace en invierno (...)” (13). Si en la helada desolación polar Nanook canjea las pieles de los zorros y osos que ha cobrado por las necesidades básicas de su familia, en la hostil paramera manchega Juan hace algo muy parecido con las pieles de conejo. El manchego resulta ser tan salvaje y tan buen representante del canibalismo fascinante como el célebre esquimal. En inglés el filme de Flaherty se titula *Nanook of the North*. Por consiguiente, desde una perspectiva etno-cinematográfica, resulta preceptivo motejar a Juan “Nanook de La Mancha”, con todas sus implicaciones historiográficas, críticas sociopolíticas. Interesa abundar en esta carga paródica.

La herencia y sabiduría cinegéticas encarnadas en este Nanook de la Triste Figura se resaltan cuando actúa como “bichero” y ayuda –cual guía indígena de un *safari film*– a los escopeteros a practicar lo que Miguel Delibes llama la “caza a toro suelto” con sus hurones.³⁴ Significativamente, la primera mención historiográfica del uso de “comadreja salvajes” en España data de Estrabón, quien relató que los fenicios las empleaban para controlar las plagas de conejos que diezmaban sus cultivos.³⁵ El recrear una modalidad de caza tan primitiva como pintoresca y castiza, no sólo permite a Saura dar un sabor a etnografía genuina a *La caza*, sino burlarse del desarrollismo de los años sesenta reestableciendo un primer contacto fílmico con una España de subsistencia surta todavía en una antigüedad fenicia. Por tanto, estas secuencias giran en torno al descubrimiento y filmación de unos seres –una rareza zoológica y una etnia con rasgos o hábitos incongruentes– que corren parejas con las de los primeros documentales. Aprovechándose, pues, del tratado delibiano y de la relación simbiótica entre bichero y hurón, Saura pudo generar una mirada etnográfica auténtica perfectamente fusionada con

33 Acerca de la presencia de Miguel Delibes en *La caza*, véase el capítulo III del libro de Guy H. Wood, *La caza de Carlos Saura: Un estudio*.

34 Afirma el novelista castellano: “Resta todavía decir unas palabras sobre la caza de conejos con hurón o, como dicen los venadores castizos, *a toro suelto*. He aquí una modalidad típica de la caza del conejo basada en la apetencia que siente el hurón por la sangre caliente de aquél”. DELIBES, Miguel. *Op. cit.* p. 136.

35 Escribe García y Bellido: “Esta caza no es, ni más ni menos, que la aún empleada del hurón; es decir, la de la ‘comadreja salvaje’ de Strabón [sic]”. GARCIA Y BELLIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 144).

una zoológica, un canibalismo fascinante tan (infra)humano como bestial, es decir, una doble otredad muy filmo-expedicionaria.

Ahora bien, las armas de fuego que utilizan los cazadores transforman esta caza de subsistencia y método de control de natalidad conejero ecológico en una horrificada cacería “deportiva” basada en la muerte a tiros (“money shots”) de tres animales y cuyo sacrificio pone en evidencia un nivel de depravación casi inconcebible. Por una parte, se comprende que Enrique pegue un tiro de gracia a un espeluznante gazapo apeestado que sale arrastrándose del bardo. Pero, por otra, desconcierta el hecho de que Paco descerraje dos escopetazos al segundo conejo agarrado por el hurón cuando salen revolcándose del bardo.³⁶ Sus disparos matan al conejo y dejan herido al hurón. Enseguida recarga su arma y, a pesar de los gritos de José –“¡No dispaes! ¡No dispaes!” (44)– remata a la pobre comadreja que, como lamenta su dueño, sólo “cumplió con su obligación” (44). Aunque Paco pretexto que había apuntado al conejo y que sólo mató al hurón porque “Iba pegado (...)” (44) a su presa, su tercer disparo junto con lo que Juan dice a José –“Su amigo lo ha hecho a posta (...) Ha ido por él”– (44) lo desmienten. Saura ha generado un discurso en exceso aunando el horror del *safari film*, la depredación instintiva del hurón y la sangre fría de Paco para cebarse en la España de los sesenta.

Es más, si durante la cacería matinal los escopeteros se valían de una perra (Cuca) para levantar y cobrar los gazapos, en esta se sirven de Juan, lo que le reduce a una sumisa condición canina tan colonial como documental. Paco parece recalcar esta condición al alejarse de la madriguera, momento que aprovecha para confesar a Enrique que en otra cacería le había ocurrido algo similar, que mató a un perro que tomó por una perdiz. Más patología.³⁷ Juan remata estas alusiones al trato denigrante que recibe por

36 Saura prepara estos “money shots” a partir de la llegada de los cazadores al campamento. Nada más ver al huronero, Paco revela la inquietud que le causa: “No soporto los tullidos (...) Prefiero morirme antes que quedarme cojo o manco” (12). Asimismo, el director hace que Luis se encargue de señalar la otredad de los hurones aseverando que son: “como vampiros” o “parecen mujeres” (32). Al parecer, Paco ha asimilado estas nociones porque justo antes de empezar la segunda cacería, dice en *off*: “EL COJO TIENE CARA DE HURON” (43). Y tanto Luis como Paco creen que los conejos pueden contagiarlos; por ejemplo, este dice en *off*: “ESE JUAN, SE ALIMENTA SOLO DE CONEJOS (...) CONEJOS APESTADOS. POR ESO ESTA COJO” (46). Juan no sólo es el típico Otro Primitivo diferente y salvaje de los documentales, sino que es transfigurado en un ser mixamatósico, afeminado y vampiresco por los cazadores. En suma: Saura ha creado un monstruo.

37 Esta confesión recuerda a Pascual Duarte de Camilo José Cela y a Tochano, un amigo de Lorenzo, el protagonista de *Diario de un cazador* (1955), de Miguel Delibes. Estos dos cazadores –representantes del tremendismo– matan también a sendos perros.

parte de los escopeteros cuando revela al terrateniente el valor que tienen los hurones no sólo para él sino para su familia: “Lo siento por mi madre. Les tiene mucho cariño. A veces son como perrillos” (45). Según Rony, *Nanook* inicia el género de los *filmes raciales*; y dada la actitud elitista, si no fascista, de los escopeteros y la degradación de Juan por su parte, *La caza* entronca también con esta vertiente del género.

A través de este “indígena” Saura recrea un primer contacto con un miembro de una cultura previamente historiografiada (los huroneros fenicios de Estrabón) y recién investigada y fotografiada en el libro de Delibes. Como los *chasseurs d’images*, Saura apunta a mitificar a un nativo espectral en trance de extinción. En efecto, después de la muerte del hurón, este servicial pero noble forrajeador desaparece de la pantalla, pero no sin que su subsistencia quede documentada en celuloide. Más memoria. Asimismo, transmite un “mensaje” antropológico-sociopolítico aterrador: en una España dictatorial dominada por un afán de éxito y de poder (metaforizada por los ex combatientes), Juan no sólo señala que este tipo de régimen está abocado al fracaso sino que, como especie, vamos fracasando.

Según Susan Sontag, la cámara es una sublimación del arma de fuego,³⁸ una relación que se aprecia en la entrelazada trinidad de caza-fotografía-ciencia tan presente en las fotos de las primeras exploraciones de África (y otros lugares) y en los “money shots” de los primeros documentales rodados allí. El fotógrafo y el cinematógrafo llegaron a ser imprescindibles durante aquellas expediciones, ya que sus imágenes documentaron y archivaron los descubrimientos y demás eventos, amén de implicar ocupación y posesión, es decir, dominio sobre gentes y cuerpos foráneos. Seguramente, Saura, un gran aficionado a la fotografía, pretendió potenciar el efecto documental de *La caza* recreando la figura del fotógrafo expedicionario en Enrique. Puede, pues, que este cazador novato/fotógrafo sea un remedo de su creador, pero al igual que sus precursores reales, Enrique y su cámara evocan el contraste entre primitivismo y desarrollismo del *safari film*. Por ejemplo, cuando el joven regala una instantánea a Carmen, ella exclama: “Mira tío, que foto más bonita” (18). Evoca, asimismo, la secuencia de *Nanook* en la que el esquimal coge uno de los discos para el gramófono que le ha enseñado Flaherty y le pega un mordisco. ¿Graciosa inocencia primitiva o una acuciante necesidad de llevarse

38 SONTAG, Susan. *On Photography*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux, 1977, pp. 14-15.

algo a la boca? En estas secuencias Saura no sólo revela su familiaridad con los primeros documentales, sino que remeda el género recreando en La Mancha el mismo tipo de primer contacto y la misma lujuria del cuerpo nativo que tan afanosamente buscaron sus precursores. Esta sugerente “nativa” manchega que se deja maravillarse por el materialismo es una socarrona maravilla paródica.³⁹

Como mencionamos (y como han indicado otros estudiosos), Saura carga las tintas eróticas de *La caza* desde el principio de su filme y valiéndose de varias imágenes del bello sexo colocadas estratégicamente a lo largo de la trama y de modo que se vuelvan cada vez más exóticas. Por ejemplo, en el bar Paco enseña una foto de su familia (su hijo, su mujer y él) a José, y en la que se ve que su cónyuge es una mujer madura. Más tarde en el campamento, José enseña a Paco la ya mencionada foto de Maribel en bañador, una mujer obviamente más llamativa. Asimismo, las revistas de chicas y la presencia de Carmen en el campamento estimulan el deseo de posesión carnal de los cazadores y, por extensión, el de los espectadores.

La caza es un desfile voyeurístico de féminas objetivadas que llega a su apoteosis cuando Enrique y Luis vuelven de buscar pan en el pueblo. Pero, además de pan, Luis se ha comprado un maniquí.⁴⁰ El Land-Rover entra tambaleando en el campamento con Enrique manteniendo en pie a la “cautiva” al son de la canción “Española, abanícame”, y cuya letra (“Española, española, háblame de amor. /Española, española, dame tu calor [...]”)⁴¹ alegra y caldea el ambiente ya muy erotizado del cazadero. Si bien Enrique explica que Luis –cual mini-Zaroff– está harto de tirotear piezas menores y piensa usar el maniquí para el tiro al blanco, en el campamento esta “española” imaginaria y desnuda será manoseada, tiroteada y quemada (dame tu calor). Se trata, pues, de una “mujer” raptada y abusada por unos hombres cuya conducta evoca la de los caníbales de los *safari films*, o la de los salvajes del Lejano Oeste. Asimismo, uno se pregunta si Saura no se ha burlado del *western*, y muy en particular de *Centauros del desierto* (John Ford, 1956),

39 Es más, su baile “ye-yé” con Enrique y la trepidante música “rock” que los acompaña distan poco, si no remedan, las danzas tradicionales filmadas en *Hierba, Simba* o *Las minas del rey Salomón*.

40 Aquí el espectador tiene que estar muy alerta, ya que después de presenciar Luis y Enrique la matanza de un cordero en un patio, suben una escalera con un lugareño en busca de pan. Debajo de la escalera hay un pequeño trastero en que se ve el pedestal del maniquí que luego adquiere Luis. Como el cazador, el espectador ha de andar ojo avizor.

41 Sobre la música en *La caza*, véase LUIS I FALCO, Josep. “Coto de música. *La caza*, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años 60”. En CUETO, Roberto. *Op. cit.*, pp. 205-236.

transfigurando a Luis y Enrique en “centauros” al revés: dos españoles hambrientos de sexo que se han llevado a una “nativa” de su pueblo a su campamento.⁴² De ser así, Saura los ha convertido en un par de hilarantes secuestradores sólo capaces de capturar un maniquí en el secarral sexual del franquismo. Ha recreado, pues, una sugerente “lujuria del cuerpo nativo” y/o un canibalismo fascinante típicos del *safari film*, pero con una española *de película*.

Pero es la foto que saca Enrique de la cuadrilla con los conejos abatidos la que realmente señala el fundamento documentalista de *La caza*. Como explica este “encargado de registrar los sucesos del día”⁴³ a sus compañeros, ha traído la cámara para “llevarnos algún recuerdo” (11). Asimismo, pretende congraciarse con José, para quien: “Las piezas cobradas son los mejores recuerdos de una cacería” (11). Inicialmente, esta imagen resulta muy realista, ya que raro es el cazador que no documente en celuloide una jornada afortunada. Aún más, Enrique entronca directamente con el fotógrafo expedicionario del siglo XIX, una época en la que el soldado/cazador fue la figura colonial arquetípica, el aventurero varonil por antonomasia, el héroe del Imperio. Estos hombres empleaban sus cámaras para sacar fotos de sus hazañas cinegéticas y, por extensión, para poner en evidencia su dominio sobre la naturaleza y los “salvajes”. Este parentesco fotográfico proporciona otra dimensión a esta imagen poscacería, ya que demuestra hasta qué punto las “glorificadas expediciones cinegéticas”, sus fotos y “money shots” constituyen una presencia en *La caza*. La foto de Enrique ridiculiza a los triunfantes y falocéntricos cazadores saurianos y sus proezas cinegéticas para con los inofensivos pero sexualmente sugerentes conejos.⁴⁴ Mas, no sólo evoca y parodia las infinitas fotos cinegéticas del colonialismo sino que apunta a que los colonos/invasores saurianos remedan la ideología imperial y la nostalgia colonial que apuntalaban la propaganda del régimen dictatorial y fue proyectada *ad nauseum* en las múltiples fotos

42 El maniquí y el comportamiento de estos “centauros” evocan las raíces mitológico-cinegéticas de *El malvado Zaroff*, ya que la película empieza con la imagen de un centauro con una flecha clavada en el pecho y con una mujer desnuda en brazos. Esta pequeña estatua resulta ser el picaporte de la puerta principal del palacio del conde. Reaparece más tarde en forma de un tapiz que adorna la pared de la escalinata que sube al primer piso del palacio y los dormitorios.

43 MEDINA DE LA VIÑA, Elena. *Op. cit.* p. 118.

44 Según Julia Sanmartín Sáez: “Genitales femeninos. Poco o nada tiene que ver el conejo y los genitales femeninos –tal vez el pelo del animal y el vello púbico–; pero he aquí el sentido metafórico” SANMARTIN SAEZ, Julia. *Diccionario de argot*. Madrid: Espasa, 2003, p. 264.

poscacería del general Franco en la prensa y en los NO-DO. Otra conexión documentalista y otra triste memoria.

Saura continúa parodiando esta ascendencia fotográfico-cinematográfico-etnográfica y la carnalidad erótica de los primeros documentalistas creando una secuencia en la que transfigura a Enrique en un investigador-*voyeur* que observa lo que hay en el cazadero a través de unos prismáticos. Este dispositivo y los enfoques que proporciona no sólo instan al público espectador a aproximarse y fijarse, cual *chasseurs d'images*, en lo visto por el joven, sino que permite al cineasta enmarcar la secuencia con dos de los “money shots” carnales más logrados del filme. Empieza con un primer plano de la cara de una atractiva modelo rubia en una de las revistas, toma seguida de una vista panorámica del paisaje (acompañada del canto de los insectos) y que termina con un plano largo de Carmen de espaldas, desnuda y sentada en una tina de metal dándose un baño. Aún más, ella está encuadrada entre las patas de un burro. Saura crea, pues, una socarrona secuencia retrospectiva que comienza con un “money shot” de una mujer moderna y termina con otro de una núbil nativa del subdesarrollo y representativa, por tanto, del atraso y del olvido del franquismo. No cabe duda de que Carmen parece haberse inspirado en el erotismo documentalista y que este “money shot” zoológico, etnográfico y pornográfico demuestra el papel clave que la carnalidad documentalista tenía que haber desempeñado en la creación de la memoria histórica que atraviesa *La caza*.⁴⁵

III. Conclusiones

No cabe duda de que al idear *La caza* Saura optó por crear su propia “glorificada expedición cinegética” teniendo muy en cuenta el legado del *safari film*. La bienandanza de su tercer largometraje no sólo radica en su habilidad de explotar parodiando los recursos (la geografía humana, la caza de subsistencia, la trashumancia, etc.) del documental propiamente dicho, sino en valerse también de los del *safari film* comercial (los *bwanas* colonizadores, la teratología, etc.). Esta doble ascendencia junto con el aprovechamiento de las meditaciones cinegéticas de Ortega, la sabiduría venatoria de

45 Sabido es que la primera película de Saura fue un documental (*Cuenca*, 1958) y que después del fracaso de *Llanto por un bandido* (1963) y ante las dificultades de hacer cine en aquella España, pensó en hacerse fotógrafo. Por tanto, cabe afirmar que Enrique es un remedo de su creador.

Delibes y las experiencias personales y profesionales del propio director revelan un proceso forrajeador que permite calificar a Saura como un descendiente directo de los primeros *chasseurs d'images*.

Según Saura, *La caza* es “un documental sobre una situación límite”,⁴⁶ aunque este aserto pueda referirse a una cierta precariedad profesional. Por un lado, después del fracaso de *Llanto por un bandido* (1963), el director aragonés sabía que su carrera corría peligro. De ahí, seguramente, que echara mano a todas las fuentes y ayudas posibles. Por otro, Saura (y otros) sabía(n) que el cine español se hallaba también en una coyuntura precaria y urgía renovarlo. Afortunadamente, *La caza* ganó un Oso de Plata en el festival de Berlín, un galardón que no sólo permitió a Saura seguir dirigiendo, sino que causó que su cinta hiciera época. Sentencia Manuel Gutiérrez Aragón: “Hay un cine español antes y después de *La caza*”.⁴⁷

Además de ser un “emblema del Nuevo Cine Español”,⁴⁸ otra prueba fehaciente de la importancia histórica de *La caza* es que dio origen a un nuevo género (el cine cinegético) y a una serie de ahora célebres realizadores/filmes (Borau/*Furtivos*, Camus/*Los santos inocentes* y Armendáriz/*Tasio*). Estas cintas giran también en torno a la caza utilitaria y deportiva, amén de documentar la lucha por la existencia de otras geografías humano-españolas durante la posguerra. Como Saura, estos realizadores acataron las palabras de Robert Flaherty: “Uno puede hacer una muy buena película de los esquimales [los españoles] arponeando [tiroteando] morsas [conejos, palomas, venados]”.⁴⁹ Sus cazadores de subsistencia encarnan, pues, la misma otredad y el mismo canibalismo fascinante que *Nanook y compañía*. Asimismo, la etnografía y antropología metaforizadas en su oficio, remontan al público espectador a los orígenes de la llamada especie escogida cuestionando así el alcance de la civilización. De hecho, su explotación de la doble analogía cámara/arma de fuego y espectáculo fílmico/muerte dentro del discurso cinegético del franquismo genera una etiología de amplio espectro: conservación, historia natural, medio ambiente, etc. Todos estos filmes cinegéticos

46 ARANZUBIA COB, Asier. “Realismo microscópico. Un acercamiento a la obra primeriza de Carlos Saura (1953-1965)”. En CUETO, Roberto. *Op. cit.* p. 113.

47 SANCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, p. 44.

48 GOMEZ VAQUERO, Laura. “*La caza* como emblema del Nuevo Cine Español: La recepción crítica de la película en España”. En CUETO, Roberto. *Op. cit.* p. 47.

49 RONY, Fatimah Tobing. *Op. cit.* p. 11.

recrean “primeros contactos”, lo que no sólo subvierte el desarrollismo de los sesenta visualizando el inmovilismo y oscurantismo del mismo, sino que utilizan la figura del cazador deportivo para apuntar un dedo acusador al *bwana* dictatorial responsable de todo ello. Visionados hoy, compendian a maravilla la larga noche del franquismo, además de constituir una memoria histórica tan triste como aterradora, ya que el enfrentar a *bwanas* y cazadores alegoriza la recurrente antropofagia que tanto daño ha hecho al pueblo español. Sin duda, estos *chasseurs d’images* españoles y sus *safari films* continúan el legado de la expedición fílmico-cinegética.

El hibridismo expedicionario de *La caza* origina una meta-parodia del *safari film* tan subversiva como socarrona. Ambientando su cacería en un lugar de La Mancha y remedando tanto el dominio transitorio del cazador deportivo como la confrontación entre *bwanas* e indígenas, Saura pone en solfa la supremacía racial y la nostalgia imperial del franquismo, tan cacareadas en la prensa y en los NO-DO. Por tanto, cabe afirmar que *La caza* se mofa del “glorioso movimiento nacional” y, por extensión, de la empresa noticiero-propagandística que tanto celebraba otra “situación límite” en 1964: los “25 años de paz” del régimen. Es el sutil aprovechamiento de los dos tipos de *safari films*, del documental (para parodiar los NO-DO) y del comercial (para remedar el horror de la Guerra Civil y de sus secuelas), lo que también ha creado el duradero valor socio-histórico y la continua fascinación de *La caza*.

Otro indicio de la cerrada correspondencia entre los *safari films* y *La caza* es el exagerado uso en éste de los dos tipos de “money shots”. Los *bwanas* saurianos revelan su alevosía y sus raíces expedicionarias sacrificando de forma tan espectacular como espeluznante a múltiples bichos inofensivos. Aún más, Saura reconfigura el “juego más peligroso”, si bien se sirve del mismo para administrar justicia inmolando a sus *bwanas* a tiro limpio al final. Salpimentando *La caza* con “money shots” de “mujeres” (y hombres) en cueros, Saura recrea con hilarante sutileza el otro canibalismo fascinante del *safari film* al tiempo que hace chacota de su erotismo y exotismo. Para él, lo difícil y lo peligroso no fue desplazarse a tierras lejanas, sino esquivar la erotofobia y la censura del régimen dictatorial. Y, paradójicamente, logra este objetivo profanando el ancestral juego sagrado entre depredación y copulación. Valiéndose de “money shots” y “momentos demoniacos”, Saura se burla de las patologías sexual y sociopolítica de la España

“diferente” del franquismo poniendo en evidencia lo que su país dista del resto de la Europa occidental. Mofándose del exotismo del subdesarrollo dictatorial, ha acatado, asimismo, las nociones del célebre documentalista estadounidense, Merian C. Cooper: “Make it distant, difficult and dangerous”.

Como sus precursores, *La caza* se basa en una conjunción de miradas zoológicas, etnográficas y pornográficas. Las tomas de animales “monstruosos”, los primeros planos que desfiguran los rostros y cuerpos humanos y el uso de efigies femeninas se aúnan con alusiones a desastres ecológico-científicos, a conflictos bélicos y a cataclismos bíblico-apocalípticos, lo que genera una teratología desmesurada. A través estas miradas, *La caza* genera la sensación de presenciar la bestialidad de un régimen en trance de extinción, pero que no acaba de desaparecer. De ahí que sea, como sus precursores hollywoodienses, una película de horror, pero un horror paliado formidable y socarronamente al percibir la doble parodia expedicionaria que la cimenta. Sin captar esta presencia paródica, no se llega ni a una comprensión cabal de *La caza* ni de la genialidad de Carlos Saura, quien se salvó de la extinción profesional revelando en celuloide la monstruosidad que le rodeaba.

Bibliografía

APARICIO NEVADO, Felipe. “La caza del hombre”, recreación de un motivo legendario, novelesco e histórico en *La caza* de Carlos Saura”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 187, núm. 748, (2011), pp. 269-277.

ARANZUBIA COB, Asier. “Realismo microscópico. Un acercamiento a la obra primeriza de Carlos Saura (1953-1965)”, en Roberto Cueto (ed.), *La caza... 42 años después*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, (2008), pp. 101-120.

ARDREY, Robert. *La evolución del hombre: La hipótesis del cazador*. Madrid: Alianza, 1981.

BARNOUW, Erik. *Documentary A History of Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1983 Washington D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013.

BLOOM, Peter J. “Trans-Saharan Automotive Cinema Citroën-, Renault-, and Peugeot-Sponsored Documentary Interwar Crossing Films”, en Jeffery Rouff (ed.), *Virtual Voyages Cinema and Travel*, Durham, Duke University Press, 2013, pp. 140-156.

BRADBURD, Daniel. “*Grass before Kong*: ‘Natives in the Films of Merian Cooper and Ernest Schoedsack’”, en Bell, Joshua A., Alison K. Brown y Robert J. Gordon (eds.), *Recreating First Contact.*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013, pp. 55-71.

BROWNLOW, Kevin. *The War, the West and the Wilderness*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1979.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Luis Andrés Murillo (ed.). Madrid: Castalia, 1982.

CUETO, Roberto (ed.). *La caza... 42 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2008.

FREIXAS, Ramón y Joan BASSA. *Cine, erotismo y espectáculo*. Barcelona: Paidós, 2005.

GARCIA Y BELLIDO, Antonio. *Veinticinco estampas de la España antigua*. Madrid: Austral, 1991.

GORDON, Robert J., Alison K. BROWN y Joshua A. BELL (2013), "Expeditions, Their Films and Histories: An Introduction", en Bell, Joshua A., Alison K. Brown y Robert J. Gordon (eds.), *Recreating First Contact*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013, pp. 1-30.

HARTMAN, Wolfram, Jeremy SILVESTER y Patricia HAYES (eds.). *The Colonising Camera*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1999.

HIDALGO, Miguel. "Yo no tengo ningún respeto por los guiones", dijo Saura", en Roberto Cueto (ed.), *La caza... 42 años después*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, (2008), pp. 143-164.

HOMICK, John, P. "Foreword", Bell, Joshua A., Alison K. Brown y Robert J. Gordon (eds.), *Recreating First Contact*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013 pp. vi-xii.

IMPERATO, James Pascal y Eleanor M. IMPERATO. *They Married Adventure The Wandering Lives of Martin and Osa Johnson*. New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1992.

LANDAU, Paul S. "Hunting with gun and camera: a commentary", en *The Colonising Camera. Photographs in the Making of Nambian History (1998)*, Hartman, Wolfram, Jeremy Silvester y Patricia Hayes (eds.), Cape Town: University of Cape Town Press, 1998, pp. 6-9.

LINDSTROM, Lamont. "On Safari with Martin and Osa Johnson", en Bell, Joshua A., Alison K. Brown y Robert J. Gordon (eds.) *Recreating First Contact*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013, pp. 147-161.

Lista de diálogos de *La caza*. Madrid: ICAA, sin fecha.

LLUIS I FALCO, Josep. "Coto de música. *La caza*, De Pablo y la música de vanguardia en el cine español de los años 60", en Roberto Cueto (ed.), *La caza... 42 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2008, pp. 205-237.

MAGHSOUDLOU, Bahman. *Grass Untold Stories*. Costa Mesa, California: Mazda Publishers, 2009.

MEDINA DE LA VIÑA, Elena. "Una vuelta a nuestra memoria: *La caza* de Carlos Saura", *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, núm. 3 (2008), pp. 113-119.

NAFICY, Hamid. "Lured by the East Ethnographic and Expedition Films about Nomadic Tribes—The Case of *Grass* (1925)", en *Virtual Voyages Cinema and Travel*, Durham, North Carolina: Duke University Press, Jeffery Ruoff (ed.), 2006, pp.117-138.

ORTEGA Y GASSET, José. *La caza y los toros*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

RYAN, James R. *Picturing Empire Photography and the Visualization of the British Empire*. Chicago: Chicago University Press, 1997.

RONY, Fatimah Tobing. *The Third Eye Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1996.

RUOFF, Jeffery (ed.). *Virtual Voyages Cinema and Travel*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006.

RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography The Work of Film in the Age of Video*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1999.

SANCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.

SANMARTIN SAEZ, Julia. *Diccionario de argot*. Madrid: Espasa, 2003.

SHEPARD, Paul. *The Tender Carnivore and the Sacred Game*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1973.

SONTAG, Susan. *On Photography*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux, 1977.

VAZ, Mark Cotta. *Living Dangerously: The Adventures of Merian C. Cooper, Creator of King Kong*. New York: Villard, 2005.

WOOD, Guy H. *La caza de Carlos Saura: Un estudio*. Zaragoza: Prensas Universitarias Zaragozaanas, 2010.

HISTORIA Y GÉNERO EN EL DOCUMENTAL DE MARICARMEN DE LARA: ALAÍDE FOPPA. LA SIN VENTURA

ELI BARTRA

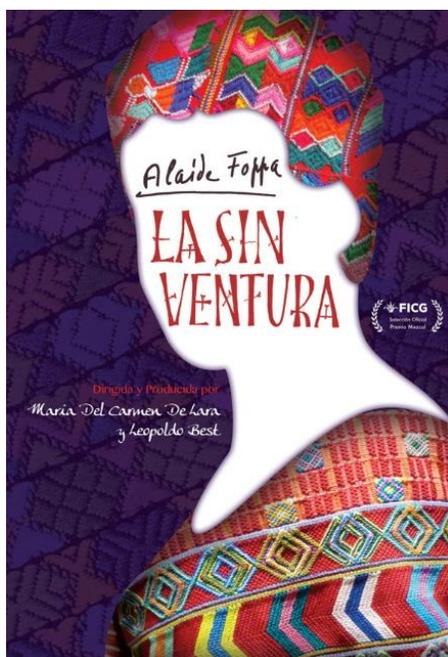
Univ. Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México

Resumen

La comunicación aborda el trabajo de la documentalista María del Carmen Lara y su específica visión y aportación a las cuestiones de género primando su reciente trabajo *Alaide Foppa. La sin ventura* sobre esa poeta, crítica de arte y precursora del neofeminismo en México. Una mujer de raíz guatemalteca que buscó romper con los modelos establecidos de una familia de clase alta, subrayando la importancia del arte comprometido y de la reivindicación de la democracia en América Latina.

Su tarea esencial [la de documentalistas] ha sido, como Vertov la definió, la de capturar 'fragmentos de actualidad' y combinarlos de manera significativa. Sigue siendo, como dijo Grierson, 'el trato creativo de la realidad'. Tales formulaciones ponen el acento en dos funciones: (1) grabar (con imágenes y sonido) e (2) interpretación.

(Barnouw, 1974, 287).



Cuando de mujeres se trata es necesario, casi indefectiblemente, abordar la cuestión de su ausencia o de su presencia en la historiografía. El cine no es la excepción. Toda la

primera mitad del siglo XX en México estuvo escasamente salpicada de mujeres que incursionaron de distintas maneras en el cine documental y de ficción. A partir de la década de 1960 fueron entrando poco a poco en los espacios en donde se encontraban prácticamente ausentes. En los años 80 su presencia en las cinematografías de Occidente, incluido México, ya se apreciaba de manera más sustantiva.

De ahí que, Maricarmen de Lara esté lejos de ser una excepción y más bien es preciso situarla en el contexto de un conjunto de cineastas feministas (que han realizado trabajos independientes y no independientes) y que ha aportado significativamente al cine en México. Sin embargo, es excepción ya que se trata de la documentalista más prolífica de América Latina.

Maricarmen de Lara (1957) incursionó en el quehacer cinematográfico, primero colectivamente, a partir de 1982. Ha realizado 5 largometrajes y unos 35 medimetrajes y 10 cortos. *No es por gusto* de 1980, fue la primera cinta sobre prostitución. y la última es precisamente *Alaíde Foppa. La sin ventura*, de 2014.

Uno de sus documentales más logrados, *No les pedimos un viaje a la luna* (1985), fue sobre el sismo que golpeó duramente a la ciudad de México y en el que cientos de personas, entre ellas trabajadoras de la industria de la confección, perdieron la vida. Este trabajo, hoy en día, es un pedazo de la historia de la ciudad y de las mujeres trabajadoras organizadas que fueron sacudidas hasta el tuétano.

A lo largo de treinta años, Maricarmen de Lara ha ido registrando muy diversos aspectos de la vida y las obras de mujeres en distintas partes del país, lo cual se ha ido convirtiendo, a medida que pasa el tiempo, en un valioso acervo documental histórico-visual.

Es probable que el principal hilo conductor de su trabajo sea echar luz de manera diferente y nueva –en la medida de lo posible– sobre los diversos rostros que cobra la violencia hacia las mujeres; los explora una y otra vez a lo largo y ancho de toda su obra; esa es la urdimbre en donde se entrelazan lo formal y el contenido ideológico-político de la realizadora.

Ella ha dicho muchas veces que quiere hacer las cosas de otra manera, pero es ahí justamente en donde radica uno de los principales retos. Hay en su trabajo una búsqueda

por documentar lo que la inmensa mayoría de cineastas no registra, una deliberada búsqueda por mostrar y denunciar situaciones injustas, de forma distinta, sin embargo, como digo, tal vez esto no se ha logrado siempre del todo, no se ha podido encontrar esa “otra manera” para documentar que no sea poner a cuadro a los sujetos hablando. Pero esa “otra manera” para ella es, sobre todo, poder decir, comunicar, cuestiones o problemáticas que le parecen importantes. De ahí que su cine sea fundamentalmente independiente.

Una de las formas más tradicionales del documental, la voz en *off*, la voz omnipresente, a Maricarmen de Lara no le gusta mucho utilizarla y privilegia la entrevista o el testimonio. Sin embargo, en ocasiones, como en la serie de rescate histórico de la cultura popular mexicana con las compositoras e intérpretes de bolero “Las que viven en ciudad bolero”, combinó dos formas: las entrevistadas o “modalidad interactiva” y la narración o “modalidad expositiva” como las llama Bill Nichols (1997, 68, 78).

Ella afirma que ha comprobado que “el hecho de que las personas te hablen a cuadro tiene fuerza porque la historia les pertenece y eso sigue siendo válido”.¹

Maricarmen de Lara elige los temas que la conmueven, la enojan o le llaman la atención a menudo por representar un acto de injusticia. Su último documental, *Alaíde Foppa. La sin ventura*, es un claro ejemplo de cómo trabaja: empieza por realizar una investigación sobre el tema y una búsqueda de imágenes de todo tipo. Realiza entrevistas con informantes más fríos, académicos, intelectuales, que se supone que son los que saben del tema, en este caso de la vida de Alaíde Foppa, y luego con los que han tenido una vivencia personal; sin embargo, en esta cinta ambos “informantes” se mezclan. Para el montaje, frecuentemente discute con el editor, escucha las propuestas de Leopoldo Best quien, en esta cinta, es además codirector.

La realizadora toma en consideración de manera deliberada y consciente el proceso de producción cinematográfica en el que tal vez ha priorizado el contenido sobre la forma. Expresó en una ocasión que “lo importante no es el formato sino la historia”. Y añadía en el año 2001: “Llevo 20 años narrando con imágenes la historia de los derechos

¹ Entrevista con de Lara, 11 agosto 2007.

de las mujeres y la violencia que ha existido sobre todo para las mujeres de menor condición económica” (García, 2001).

Ahora bien, “lo nuevo” de los documentales feministas radica en su discurso, su contenido crítico, impugnador de la situación de las mujeres en el mundo. Sin embargo, lo nuevo dentro de la historia de contar historias fue justamente la aparición del cine – frente al teatro y la literatura– y ahora, en el cine, nos preguntamos por las nuevas formas que puede o no cobrar la narrativa del documental, el feminista en particular. Maragarita Ledo lo dice de bella manera:

Lo nuevo, lo nunca pensado. Lo nuevo, lo nunca visto. Lo nuevo, lo que se realiza bajo parámetros formales y expresivos no comprobados previamente. Lo nuevo, separándose de lo viejo. Lo nuevo, como organizador de lo nuevo, de la experiencia del cuerpo abriéndose paso hacia el concepto –sinónimo de racional– por medio de la imaginación y de la inteligencia de una máquina. Lo nuevo, en fin, como deseo de lo nuevo. (2005, 16)

Pertinente es decir que en el caso de *Alaíde Foppa. La sin ventura*, lo verdaderamente nuevo es que es el primer documental que se realiza en el mundo sobre este personaje de la vida cultural y política de América Latina, una nómada destacada intelectual comprometida.



En pocas palabras, para quienes no la conozcan, se trata de una mujer nacida en Barcelona en 1914, [o sea que estamos conmemorando los 100 años aquí donde nació], de una mujer guatemalteca y un italo-argentino; se educó en Italia y Bélgica. Fue a Guatemala en los años cuarenta, como periodista conoció al presidente Juan José

Arévalo, del cual tuvo a su primer hijo, y se exilió en México tras el golpe militar contra Jacobo Arbenz en 1954. Fue poeta, crítica de arte, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, feminista, comprometida con las luchas progresistas en Guatemala. Se casó con Alfonso Solórzano; tuvo tres hijos y dos hijas. Condujo un programa de radio “Foro de la mujer” en radio UNAM y publicó la revista feminista *fem* en los años 70. Se acercó al Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), al cual pertenecían tres de sus hijos. Y tras la muerte del más joven, fue secuestrada, torturada y asesinada, por el Gobierno guatemalteco de Romeo Lucas García en 1980 (aunque su calidad es de desaparecida, pues nunca se recuperó su cuerpo).

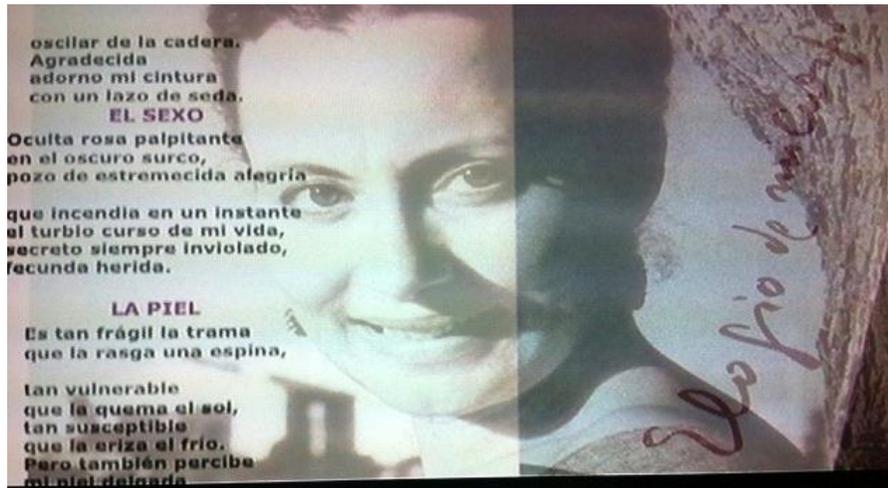
Todo esto es lo que cuenta con imágenes y entrevistas el documental.

Pero ésta es solamente una persona, una, no fue una excepción, por excepcional que haya sido ella, una de los 130.000 asesinatos y 45.000 desapariciones únicamente entre 1978 y 1982 a manos de los gobiernos militares en Guatemala². La lucha armada duró 36 años y se calcula que hubo unas 200.000 muertes. Se firmó la paz en 1996.

El documental de Maricarmen de Lara y Leopoldo Best va relatando la vida de Alaíde entrelazada con la historia de Guatemala de los años 40 al 80. Utiliza las entrevistas tanto a familiares como a personas que la trataron, como eje para ir armando el rompecabezas apoyado con imágenes fijas en blanco y negro, a color y películas familiares. Se realizó una labor de rescate histórico de documentos fílmicos, así como de algunos de sus programas de radio lo que permite escuchar su voz entrevistando, por ejemplo, a la escritora Elena Poniatowska, así como su último programa entrevistando en diciembre de 1980 a Rigoberta Menchú, Premio Nobel de la Paz 1992.

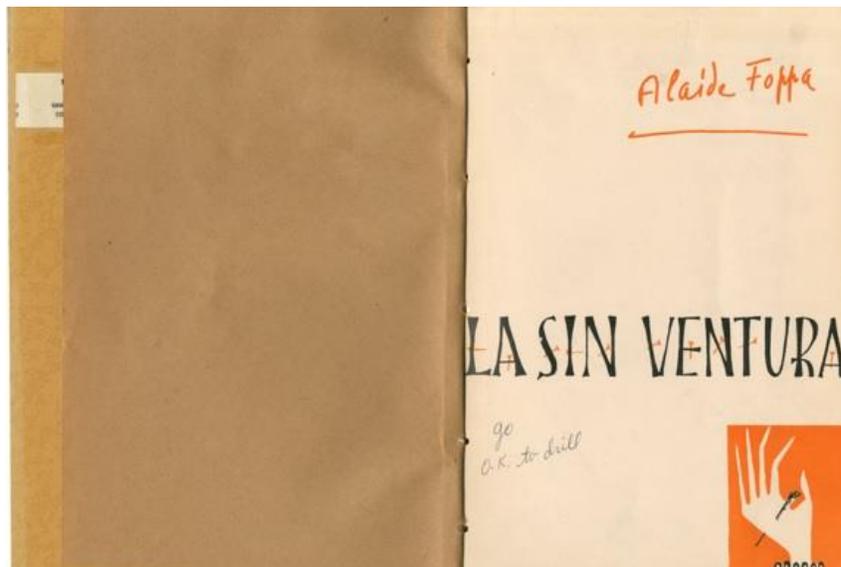
Más de treinta años han pasado y apenas ahora sale este primer documental que tiene la formidable tarea de aceitar la memoria y de recuperar parte de la ignominiosa historia de América Latina.

² Datos confirmados por la Comisión de la Verdad y entregados a la ONU en marzo de 1999. <http://lahaine.org/internacional/historia/guate36.htm> consultada 10 julio 2014.



Elogio

 Mi vida
es un destierro sin retorno.
 No tuvo casa
mi errante infancia perdida,
 no tiene tierra
mi destierro.
 Mi vida navegó
en nave de nostalgia³



³ Alaide Foppa, fragmento, “Destierro”.



Alaide Foppa (foto Graciela Iturbide)

Referencias bibliográficas

Barnouw, Eric. *Documentary. A History of Non-Fiction Film*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

Castro Ricalde, Maricruz. “Cine hecho por mujeres en el discurso periodístico de la década de los ochenta en México”, *Iztapalapa*, Año 23, N°53, México, UAM-I, 2002. pp.188-201.

Ciuk, Perla. [*Diccionario de directores del cine mexicano*](#), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Cineteca Nacional, 2000.

Cortés Rocha, Busi. “De enjundias ancestrales. Un punto de vista personal sobre cine femenino”, María Ileana García Gossio (coord.), *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, Cámara de Diputados/Tec de Monterrey/Porrúa, 2005, pp. 233-258.

- De Lara, Maricarmen. "Mientras haya de dónde cortar", Francisco Blanco Figueroa (director). *Mujeres mexicanas el siglo XX. La otra revolución*, Tomo3, México, Edicol. 2001, pp. 455-467.
- De Lauretis, Teresa. "Rethinking Women's Cinema. Aesthetics and Feminist Theory", Patricia Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1990. pp. 288-308.
- García, Natacha. "María Carmen de Lara: 'Lo importante no es el formato, sino la historia' ", *Babab*, 6 enero 2001. www.babab.com.
- Kuhn, Annette. "Textual Politics", Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1990, pp.250-267.
- La Boletina, Órgano Informativo de la Red Nacional de Mujeres*, Año 2, N°4, marzo 1983.
- Humm, Maggie. *Feminism and Film*, Bloomington/Edinburgh, Edinburgh University Press/Indiana University Press, 1997. pp.3-35.
- Kaplan, Ann E. *Feminism and Film*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Ledo Andión, Margarita. "Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada", Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 15-42.
- Lesage, Julia. "The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film", Patricia Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1990. pp. 222-237.
- Lejeune, Paule. *Le cinéma des femmes*, París, Atlas, 1987.
- Millán, Mágina. "El otro espejo. Cine y video mexicano hecho por mujeres", Marta Lamas, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, FCE/CONACULTA, 2007. pp. 386-443.
- . *Derivas de un cine en femenino*, México, UNAM-Pueg, 1999.
- Nichols, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

Rich, Ruby B. »In the Name of Feminist Film Criticism«, *Heresies*, No 9, Nueva York, Heresies Collective, 1980, pp. 74-81.

Rovirosa, José. *Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos*, Vol. II, México, CUEC-UNAM, 1992, pp. 83-104.

Tovar, Luis. “Cinexcusas”, *La Jornada Semanal*, 18 febrero, 2001.
[www.jornada.unam.mx/2001/02/18/sem_columnas.html]

Vega, Patricia. “¿Tendrán algún día acceso al cine industrial? Eclósión de cortometrajistas y videoastas mujeres enriquece el panorama filmico mexicano”,
<http://www.jornada.unam.mx/1999/09/06/cineastas.htm>.

REFLECTIONS OF A HISTORIAN/DOCUMENTARIAN

JOHN MRAZ

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Abstract

This article recounts the author’s experiences as a historian in making documentary films, videotapes, and digital productions during more than 40 years. It begins with his struggles to do a documentary film as a doctoral thesis in History, and follows his experiences in making super-8mm films, $\frac{3}{4}$ ” videotapes, and digital productions on the 1950s and 1960s in the United States, the continuity of neocolonialism in Mexico, the history of the Mexican railroad workers, the Sandinista Innovators’ Movement, the career of Magí Murià as a filmmaker and magazine editor, and the experiences of Julio Mayo in the Spanish Civil War and in Mexico.

Resumen

Este artículo relata las experiencias del autor como historiador al hacer películas documentales durante más de 40 años. Empieza con su lucha por hacer una película documental como su tesis de doctorado en historia y sigue con sus experiencias al dirigir películas en super-8mm, cintas de video de $\frac{3}{4}$ ” y producciones digitales sobre las décadas de los 50 y los 60 en los Estados Unidos, la continuidad del neocolonialismo en México, la historia de los ferrocarrileros mexicanos, el movimiento innovador sandinista, la vida de Magí Murià como director de cine y editor de revistas y, además, las experiencias de Julio Mayo en la guerra civil española y en México.

It seemed so obvious; even back in 1970 it seemed so very obvious. In fact, it seemed as apparent then as it does today (and there’s not much you can say that about): we live in a hypervisual world whose webs of significance are spun by modern (technical) media.¹ Was it not obvious that, among those interested in studying the past, there should be some concerned to do so with those media, exploring visuality in a rigorous way, rather than from an illustrationist bent? This is a rhetorical question, to which the answer is: how could it have been obvious then if it still isn’t today?

Some 45 years ago, having just entered into the History doctoral program at the University of California at Santa Barbara, I had an epiphany that changed my life when I made what became my first audiovisual, “The History of Mexico as Seen by the

1 On the concept of “technical images” see, Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen: European Photography.

Muralists.” It must have been pretty awful, but I created it with the slides of Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros that I encountered in the university’s slide library, coupled with texts from Octavio Paz and other Mexican writers, and a sound track that included “Cristo redentor” by Donald Byrd (the first and last time I used music in an ahistorical way in a production). In the ensuing years I made around 25 audiovisuals, a medium that today might seem a bit antiquated, but which was important in learning how to think in terms of relating images, words, and music.

I was hooked: the mix of images and sounds was so immediately and sensually powerful that it bowled over my former approaches to history, and I soon moved into making super-8mm compilation films.² In 1972, I made a super-8mm film, “Coming Apart: America in the 1960s,” with two fellow History graduate students, Perry Kaufman and Joyce Baker. It was largely composed of photographs we shot from magazines such as *Life* and *Look*, as well as from coffee-table books; we tried to dynamize the images by zooming in and out (a common curse of beginning filmmakers), and panning when possible (see image 1). A major problem was lighting the images: UCSB had no copy stands, so we borrowed lights from the Theater Arts department, and set them up around a table on which we filmed. They were very hot, so we sweated under them while shooting, and burned ourselves at times; moreover, they were delicate and shorted out at the slightest touch when lit. We obtained moving footage by shooting documentary video off a television screen – for instance, Martin Luther King’s speech the night before he was killed – which caused black bands to roll across our film because of the lack of sync between the videotape and the super-8 film. We also used music and participant narration from the period. We eschewed omniscient narration, in part because it would have sounded like so many old, boring documentaries we had seen. We also might have felt that it would have been difficult for the three of us to agree on a voice-over narrative given the passionate disagreements we often had. Nonetheless, we worked well together in those sorts of collaborative endeavors characteristic of the late 1960s and early 1970s.

² See Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*, New York: Hill & Wang, 1964.



1. Making war on its own children was one of the manifestations that the United States was “Coming Apart” in the 1960s. John Filo, Girl screaming over dead student; Kent State University, 4 May 1970. Photo used in “Coming Apart: America in the 1960s.”

The film was accepted at an academic congress: the Pacific Coast Branch meeting of the American Historical Association, which was something extraordinary for graduate students in those days. We also showed the film to other groups around Santa Barbara. We did not know how to place the sound track on the film, so the relation between the images and the sound track changed every time it was shown: the film always moved at 24 frames a second, thanks to the sprocket holes, but the tape stretched; the result was always aleatoric, and sometimes surprisingly incisive; at other times it was unfortunate.

I had found what I most loved doing, so in 1973 I co-directed another super-8mm film, “Cracks in the Wall: America/the Fifties,” with Ray Tracy, another History graduate student, and an expert in sound. This opportunity presented itself when I was working as a Teaching Assistant in a large U.S. History course, and the idea occurred to me that we

could use a section of the class to make a super-8mm film that focused on the 1950s; the professor, Carroll Pursell, backed the project. We announced the section in the large lecture class, and got a bunch of students who found that far more interesting than having answers pulled from them in section discussions. For me, the most intriguing part of the film was using home movie footage shot by my father years before. For example, when we focused on the militarization of the U.S. in the 1950s, we interspersed documentary images from illustrated magazines of U.S. invasions worldwide with footage of my brother and I playing war, fully decked out in military surplus uniforms and equipment from the Korean conflict. I continue to believe that family images – still and moving -- can provide an invaluable source to audiovisual historians.

The sound track was composed of interviews with people who lived through the era, and music from the period, which were mixed together and juxtaposed with the images; again, we avoided the omniscient narrator. Having discovered that we could put the track on the super-8 print in Los Angeles, we left behind the aleatorism of the earlier effort. We carried out interviews with different people who reminisced about the 50s; actress Jane Wyatt, the devoted wife and mother figure from the very popular television show, “Father Knows Best” (1954-1960) was the most entertaining. At one point, she reflected upon that series, saying that, if in the 70s the show appeared ingenuous, “I thought it was real,” a statement we used a couple of times to great ironic effect.

We were invited to show the film at a historical conference, the Anglo-American Historical Convention, by Patrick Griffin, a professor of history at California State University at Long Beach who had begun making films as a way of doing history, and knew of our efforts.³ On reflection, I believe that the fact that he worked in a university of lesser prestige (for example, a California State University rather than a University of California) was perhaps one of the reasons he felt free to explore alternative modes of telling history. Given the composition of their faculties, and the power of the members, I believe that the great universities of the world – say, Oxford, Cambridge, Harvard, Yale, Princeton, the Sorbonne, etc. – will be among the last to open themselves to modern media. Patrick did Ray and I a further favor in inviting us to write up the experiment for

³ In 1972, Griffin made a 25-minute 16mm short, “Goodby Billy: America Goes to War,” with R.C. Raack and William Malloch.

The History Teacher, a journal for which he was the Media Editor (a position that in itself demonstrated the developing interest in the audiovisual), so we got both a congress and a publication out of the experience; again, this was then most unusual for graduate students.⁴ In fact, shortly after this experience we proposed a panel on audiovisual history to a history congress, and were rebuffed when we were unmasked as graduate students.

As I began to work more and more in audiovisual history my experiences – and those of some older historians who were also starting to dip their toes in the disdained water of technical imagery -- kept telling me that this was not only what I felt most attracted to, but also an area badly in need of real examples of how it could be done in a true academic fashion. The die was cast: my battle had begun to find a way to justify the use of modern media in the telling of history; today this might be included in Visual Studies Departments, but I have my fears that such a route could lack the rigorous training required by the historical discipline. I started developing a thesis project for which the making of a film would somehow be justified, thinking that if I could demonstrate that there were certain things film could do that the written word could not, I would be permitted to offer a film as a dissertation; my thesis director, Jesús Chavarría, was an unconditional, if demanding ally. I felt that the portrayal of time might be one such possibility, arguing that only film could convey the sensation of being caught within an historical event such as “The Tragic Ten Days,” in which the experience of time was crucial to the decisions people made.⁵ Obviously, this was before the widespread use of home video cassettes, DVDs, and the whole gamut of modern home viewing technology that give viewers the same sort of control we have over reading. I included other justifications, citing Hayden White’s *Metahistory*, which – in establishing that history writing followed a “precritically accepted paradigm” – seemed at least to hint at the possibility of alternative forms of narration such as film.⁶ I also attempted to incorporate neurological research on right-brain, left-brain differences, which were offered as another justification to employ audiovisual media.

4 John Mraz and Raymond Tracy, “Classroom Production of an Historical Film Essay: Reflections and Guidelines,” *The History Teacher* VII:4, 1974, 540-551.

5 “The Tragic Ten Days” are the events of 9 February-19 February, 1913, when a military coup was effected that fundamentally changed the course of the Mexican Revolution (1910-1917).

6 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973, ix.

However, my theoretical arguments crashed upon academia's harsh reality when I went to discuss my proposal for the film on *La Decena Trágica* with Professor Harold Kirker, who directed History's graduate program. I was still quite innocent of the sort of reactions that can occur among academics when they feel threatened by something new in their field. Kirker was a relatively honest person and, though others might have preferred to leave me with the appearance of accommodation, he could hardly restrain himself as we began talking. In a flash, he lost his temper and started shrieking, "You are not going to make a laughing stock of this department," a phrase he repeated with great energy and insistence. I could see that there was little point in continuing our discussion, so I muttered an excuse, and left his office. He followed me into the hall, screaming after me, "You are not going to make a laughing stock of this department." The History Department finally resolved the issue with what they must have felt was a compromise. I was awarded a Regents' Fellowship for 1974-75, the most prestigious scholarship a graduate student could receive in the UC system, and informed me that I should prepare myself for the Master's exam. I had entered directly into the doctorate program, but I was now to be sent away from UCSB with a "terminal" Master's; given my lack of options, it sounded much like terminal cancer. Time may have been on my side, but History – at least insofar as it was practiced in academia – decidedly was not.

In my last year at UCSB I made a third (and final) super-8 movie. I was filming randomly during trips down to Mexico City in the early 1970s, shocked by what I then described as the "magnitude of 'American' advertising, dress styles, and the whole host of goods and services which dominate the physical and psychological landscape of Mexico today."⁷ I wasn't sure what to do with the footage until I ran across mention of a Basil Wright documentary, *Song of Ceylon* (1934), which mixed 17th-century travel accounts with contemporary footage. Inspired by Wright's example, I decided to make a film that would attest to the continuity of neocolonialism in Mexico, and invited my friend and a fellow History grad student, Rick Chiles, to join me. We named it "*Todo es más sabroso con...: An Historical Film-Essay on the Continuity of Neo-Colonialism in*

7 Frederic Chiles and John Mraz, "The Historical Film Essay: *Todo es más sabroso con...*", *Proceedings of the Pacific Coast Council on Latin American Studies* 4, 1975, 183-186.

Mexico,” a title inspired by an advertising slogan that was painted all over Mexico: “*Todo es más sabroso con PepsiCola*” (see image 2).



2. Advertising for PepsiCola is found throughout Mexico. Paolo Gasparini; Oaxaca, Mexico, 1970-72. In *Para verte mejor, américa latina*, Mexico City: Siglo XXI, 1972, p. 119. Photo used in “*Todo es más sabroso con...: An Historical Film-Essay on the Continuity of Neo-Colonialism in Mexico.*”

The persistence of neocolonialism has concrete manifestations that, for a filmic historian, fall into two categories: visual and audial. We drew visual data for this film from two time periods, Porfirian Mexico (1876-1911) and the early 1970s. Still photographs from the *Porfiriato* depicted European dress styles, modern modes of transportation, as well as neocolonial architecture and entertainment; those images were set in juxtaposition to my moving footage from the early 70s (all shot at least 200 miles inside the border). Audial data consisted of two basic elements. Spoken commentary was taken from early 19th-century travelers’ accounts, documenting the onset of the neocolonial process. The music chosen progressed chronologically from Haydn, popular

around Independence, up to the Beatles: “With a Little Help from My Friends” was sung by a Mexican group, and provided a particularly ironic touch.

We were able to get the film accepted at the 1974 congress of the Pacific Coast Council on Latin American Studies, where it was critiqued by professors E. Bradford Burns and Paul Vanderwood for what they perceived to be its Marxist politics; I polemically countered (tongue-in-cheek) that it was completely objective, since the narration and imagery were purely documentary; there was no omniscient commentary. The exchange was good-natured, for Brad was one of the first historians to take seriously the question of what film could offer the historical discipline (something which must have derived in part from his position at UCLA, one of the first universities to offer a Ph.D. in Film Studies), and Paul was also beginning to explore the rigorous use of visual resources. Rick and I were later able to publish our reflections on the film in the PCCLAS journal.

Despite my work in audiovisual history, I was constantly frustrated in my attempts to get traditional historians to understand what I was trying to do. Moreover, in that moment I had no idea of what I would do with my life when my one-year fellowship ran out; academia seemed closed to my efforts, and the only option appeared to be teaching at the high school level. However, my luck suddenly changed: Jesús described to David Sweet, then an Assistant Professor at UC Santa Cruz, the battles we had waged -and lost- to do audiovisual history; David suggested that I come there to continue my education. Unfortunately, the Dean of Graduate Studies, Martha Morello-Frosch, was much against my entering, arguing that I was an aging and problematic student who would never amount to anything, and would most likely never even finish a dissertation. Fortunately, I had published articles in scholarly journals: one on the representation of history in the Cuban film, *Lucía*, and the two co-authored reflections on making historical films.⁸ Although both of my “sponsors” were Assistant Professors (Julianne Burton was the other), and therefore with little power within UCSC, those published articles provided the “proof” necessary so that I was accepted in the History doctorate at that university.

At UCSC, I initially continued in my efforts to make a film for my dissertation. However, a conversation with Jonathon Beecher, professor of French social thought, gave

⁸ John Mraz, “*Lucía*: History and Film in Revolutionary Cuba,” *Film & History* v:1, 1975, 8-14, 18.

me pause when he provided me with the most intelligent negative response to my thesis proposal: at my invitation that he serve on my committee, he replied: “I have never made a film. How could I judge what sort of research is necessary so that it could be accepted as a dissertation?” I finally comprehended that it would be a long uphill battle from a vulnerable and debilitated position, which I would almost surely lose. I also understood that I could not change anything from outside the professorial ranks; I had to get through (or over) the wall and change it from the inside, as a faculty member. I believed that the same process had to occur in audiovisual history that was at that moment (around 1975) taking place in Film Studies: the first doctorates in cinema history and theory had been formed by professors from Comparative Literature and Theater Arts. However, once those students got their degrees, they founded Cinema Studies departments. I imagined (and continue to do so) that if enough historians became interested in producing rigorous studies of the visual and audiovisual, the situation would change; I began to think about doing a thesis that would be acceptable to get that degree.

My move away from making historical movies to studying cinema history was decided at my qualifying exams toward the end of my first year in UCSC, in June of 1976. As the exams were finishing up, Julie Burton made the suggestion that I undertake a dissertation on the representation of history in Cuban cinema, a topic about which I had already published, and which was a fulcrum of the academic interest that was developing around the New Latin American Cinema. I accepted the idea because it seemed like an attractive and possibly innovative project, as well as one that would be acceptable to the History Department as a form of cultural history. Nonetheless, I was constantly reminded by David Sweet that the degree was to be in History, not Film Studies; he insisted: “What you write might have a lot to say to people intertested in Cuban cinema, but what you have to worry about is whether it says anything to historians.” I never questioned his wisdom on this point. He was right, and that demand required me to develop the appropriate method for making the dissertation properly historical.

It was of great advantage to spend my years at UCSC (1975-80) working largely as a Teaching Assistant, and sometime professor, in Film Studies with Janey Place, who had developed a methodology for the study of visual style. She carried out visual dissections of John Ford’s films, and I found myself most comfortable in bringing to bear that form

of analysis as I made frame enlargements from different Cuban films to offer as research supporting my assertions. For me, films are first and foremost visual experiences; as director Douglas Sirk observed, "The angles are the director's thoughts. The lighting is his philosophy."⁹ On working with Janey, I felt that I had acquired a method for my madness.

I left UCSC in 1980, and moved to Berkeley, going off into an ill-defined future. After a second lustrum of post-graduate studies in search of a History doctorate, I had little more in terms of credentials than what I had when I arrived at UCSC (though I'd certainly acquired a lot of knowledge that would prove useful in the future). An old friend from Santa Barbara, Stefan Dasho, gave me a job in the Multi-Ethnic School Environments Project, Far West Laboratory for Educational Research and Development, making ethnographic videos on schools in the Bay Area. It paid a decent salary (for a year), but I was more excited about working in a video collective, "Grand Illusions," that was dedicated to making organizing tapes for striking workers, as well as for the solidarity movement with the guerrillas in El Salvador. The key event of my year in the Bay Area was meeting Eli Bartra, who was visiting a friend in San Francisco. We spent a week together, and I later had the opportunity to come down to Mexico City and renew our acquaintance.

We decided to live together, and I arrived in Mexico City in the morning of 14 July 1981, with a camera and some 200 dollars in my pocket. Although I did not yet know it, I was a visual person coming into contact with an eminently visual culture. From the beginning, I encountered the "*personalismo*" that so characterizes Mexican society. When I began to search for a job, Eli asked if I wouldn't like to work in television: "I have a good friend who produces programs for the Secretaría de Educación Pública (SEP) and he might have something for you." We met with Vicente Silva in the Churubusco Studios. I hardly spoke Spanish, but Vicente offered to include me in the crew of one of the thirteen programs he produced. I indicated that "*Como jugando*"—a program that showed children working as if they were playing—had the sort of documentary style to which I was most accustomed. He then asked me, "Do you want to be a director or a producer?"

⁹ Jon Halliday, ed., *Sirk on Sirk: Conversations with Jon Halliday*, New York: Viking Press, 1972, 40.

Absolutely stunned by such an opportunity, I controlled my reaction long enough to say “director.” Vicente looked at the tape I made for educational research, and after a quick minute, determined, “production.” I was just delighted to have a job. And, what a job it was! I travelled around Mexico with the production unit for “*Como jugando*,” but my duties were limited –I went once or twice a day with the drivers and their assistants to return the soft drink empties and replenish the stock- because the producer of the series, Toni Rubio, did not want me to become a competitor with him. I worked with established directors such as Sergio Olhovich, and *jóvenes promesas* Raúl Busters and José Luis García. I also became a friend, a later collaborator, with cinematographer Jack Lach. As 1981 drew to a close, Vicente called me in and told me that he could no longer employ me because his entire production facility was to be dedicated to the presidential campaign of Miguel de la Madrid (1982-88), and they couldn’t really have a gringo circulating in that atmosphere. I thanked him profusely for the opportunity he had given me to learn Spanish, earn some money, and begin to know the visual culture of the country in which I had come to live.

I was uncertain about where to look for work, when Eli came home from the Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco one day and said she had been talking with a colleague, María Esther Schumacher, the wife of Enrique Suárez Gaona, founder and director of CEHSMO (Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano). María Esther mentioned that there was a job in CEHSMO’s publications department, so I made an appointment the next day to see Suárez Gaona. He looked over my cv, and asked why I would want a job in publications: “Wouldn’t you rather be the coordinator of *historia gráfica*?” I was as floored by this opportunity as I had been the first day in Vicente’s office, and I replied that I had only asked about the publications job because I needed to work. Enrique named me coordinator; I was excited by the possibility of being in charge of a photographic collection, and using images to explore ways of telling labor history. Moreover, the year or so I spent in CEHSMO was fundamental in introducing me to Mexican photographic archives: I would spend mornings in the Archivo General de la Nación (AGN), making copies of the images in the Ramo de Trabajo, and afternoons researching in the Hermanos Mayo archive, which had not yet been purchased by the AGN. I loved working in these visual archives, and my

experiences in government enterprises such as SEP television and CEHSMO were certainly more exciting than anything I had done up until then.

However, I began to think that a return to academia would give me more freedom. The CEHSMO job ended in 1983, a time of much economic turbulence and inflation. After a year or so in unemployment, I entered into the Centro de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero of the Universidad Autónoma de Puebla in 1984. There, I quickly became involved in a video project on Mexican railroad workers, together with Gloria Tirado, an expert in the field. We asked for funding to make a videotape, but by the time it arrived inflation had so reduced its value that it served only to buy the $\frac{3}{4}$ inch tapes for the interviews. Without funding to continue the project, the tapes were put away for three years.

In 1986, Alfonso Vélez Pliego, Rector of the UAP, sent me to Nicaragua to make a video with the Sandinista Ministerio del Interior. On arriving in Managua, I asked the Nicaraguan producer what the video was to be about; he replied: “You’re the *videoasta*, it’s up to you. We’ll provide a professional crew, equipment, and $\frac{3}{4}$ inch tapes. You have ten days to shoot the material you’ll take back to Mexico for editing.” Prior experience had taught me that it was possible to shoot for ten days and have nothing that could be made into a work. I needed a central thread, and initially thought about making a work of denunciation, focusing on the Contra’s atrocities. However, on my first day in Managua I heard of the “Innovator’s Movement.” I realized in a flash what I already knew from working on Cuban cinema: the extraordinary energy that is loosed in a revolutionary situation, where a spirit of exaltation and hope permeates society, and I decided that the Innovators would be the center of the production. In the 40-minute videotape, *Innovating Nicaragua/Nicaragua innovando* this movement is represented by workers who fashion industrial replacement parts to circumvent the U.S. blockade, and in the creativity displayed to meet daily needs of transportation, child care, clothing and food supply in the face of armed aggression.

Having lived in Mexico for several years, I was well acquainted with the daily improvisation that is required by underdevelopment; innovation seemed to be the revolutionary extension of improvisation. For me, the experience of filming in Sandinista Nicaragua was much like Lee Lockwood had described the beginning of the Cuban

Revolution: “It was a fabulous time, one of those rare, magical moments of history when cynics are transformed into romantics and romantics into fanatics, and everything seems possible.”¹⁰ I shot in factories and stores and on the street for ten days, interviewing Nicaraguans from different levels of society. I also collected record albums for the sound track. On returning to Mexico, I edited the tape very cheaply on a “straight cut” system that –among other limitations- did not permit dissolves. This experience made me aware of one great difference between writing and filming: if you do not have the money to rent time on a system that offers the opportunity to make dissolves, you cannot say what a dissolve says visually (the metaphor expands to include the entire gamut of special effect options). No such limitations are found in writing texts: imagine your response if you were told, “You don’t have the money to use a comma, so you can’t say what a comma says.”

One reviewer of the Nicaraguan tape felt that its technical shortcomings represented a certain authenticity: “The charm of the movie is that it looks as if it were made as part of the same innovator’s project.... Maybe you have to love Nicaragua to love this film with its...homemade character. But it is real. It is the way Nicaragua is.”¹¹ In spite of its limitations, the videotape was shown during the Havana Film Festival, bought by Cuban television, received the 1986 Latin American Studies Association "Award of Merit in Film" for "excellence in the visual presentation of educational and artistic materials on Latin America," and is distributed by The Cinema Guild (USA), Macondo/Zafra (Latin America), and the La Médiathèque des Trois Mondes (Europe).

In 1987, I returned to the videotape on the Mexican railroad workers, stimulated by its acceptance in that year’s congress of the American Historical Association; it was to be part of a session dedicated to my work on videohistory, a most uncommon opportunity. I found the money to shoot two days of interviews with railroad workers and union leaders, got an expert on Mexican music to provide assistance, and was able to edit the tape at night in the studio of the Puebla state television system (if the governor had not given a speech that day; if his speech had to be edited, I returned home with my box of tapes to wait until the next night). Eventually, I was able to finish a 40-minute production, *Made*

10 Lee Lockwood, *Castro’s Cuba, Cuba’a Fidel*, New York: Vintage, 1969, xvi.

11 Dianne Walta Hart, “Communication: Some More Real than Others,” *Studies in Latin American Popular Culture* 8, 1989, 302.

on Rails: A History of the Mexican Railroad Workers/Hechos sobre los rieles: una historia de los ferrocarrileros mexicanos, and it was shown at the AHA congress (see image 3). Paul Vanderwood closed his review of the railroaders' tape and *Innovating Nicaragua* by expressing "admiration for a colleague who with little budget but with much ingenuity is 'writing' history through a medium which is generally appreciated but less well understood."¹² It received the 1988 Hubert B. Herring Award of the Pacific Coast Council on Latin American Studies, 1988, for "Best Videotape, Film or Non-Print Media;" it also was given the 1988 LASA "Award of Merit in Film" for "excellence in the visual presentation of educational and artistic materials on Latin America," and is distributed by The Cinema Guild and Macondo/Zafra. I was moved to reflect upon the experience of doing videohistory, and it was published in Spanish, English, and Italian.¹³



3. The Mexican Revolution was "made on rails." To tell this story requires the historian to unearth and identify images. Women on top of railroad cars, Mexico, ca. 1915. Inv. 643154, Fondo Casasola, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH. Photo used in *Made on Rails: A History of the Mexican Railroad Workers*.

The opportunity to publish the article in Spanish was a direct result of having received a sabbatical-year fellowship from Spain's Ministerio de Educación y Ciencia

12 Paul Vanderwood, review of *Innovating Nicaragua* and *Made on Rails: A History of the Mexican Railroad Workers*, *Film & History* XIX:2, 1989, 48.

13 John Mraz, "Video e historia obrera en México," *Voces y culturas: Revista de Comunicación* 5, Barcelona, 1993, 25-44; "Video and Labor History: *Made on Rails* in Mexico," *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 39, 1994, 113-121 (republished online, 2006: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC39folder/MadeonRailsMexico.html>); "Una storia che corre sui binari: Videostoria e classe operaia messicana," *Il Nuovo Spettatore* 14, Turin, 1992, 25-41.

during 1992-93. A few years before, I had the fortune to meet José María Caparrós-Lera at the 1989 congress of IAMHIST (International Association for Media and History). He is a pioneer in using film as a source for history, so we found that we had many common experiences in our struggles to turn history toward the audiovisual, something that seemed so obviously in need of doing. He sponsored my candidacy for the fellowship and I spent a most fruitful year working with him and other members of the Centre for Cinematic Research “Film-Historia,” while serving as the visiting editor of the journal during that period.



4. Magí Murià with the crew of Barcinógrafo (Margarita Xirgú drinking from the porrón), Barcelona, June, 1916. Archive of Eli Bartra. Photo used in *Magí Murià: Pioneer and Dilettante*.

As the 1993 IAMHIST congress came into view, Eli Bartra and I began to work on a project dedicated to rescuing her grandfather, Magí Murià, from the amnesia that surrounded his silent films of 1915 and 1916. I was initially discouraged by the paucity of visual materials; we found only 19 photos of him among those in the possession of Anna Murià, his daughter, and one of them was so out of focus as to appear useless. Nonetheless, I was inspired by the personal tone that Eli employed in writing about

him.¹⁴ I saw that we could create a verbal texture between “informed interviews” (with Anna Murià, and experts on Catalan cinema, Joaquim Romaguera and Miquel Porter i Moix) and the more subjective voice-over that Eli provided, for example, in questioning her grandfather: “But, what were you, grandfather: a director, a producer, a magazine editor?” The work begins in this personal tone, visually opening up with a fisheye lens on Eli’s 8-year-old face, which then zooms out to reveal Magí Murià and Anna standing behind her in the blurry photograph; Eli reflects in Catalan: “Memory is often like this out-of-focus photograph, and what I remember of my grandfather, Magí Murià, is as fuzzy as this, the only image in which I appear with him and my mother, Anna Murià, in a place long ago and far away, his last exile and my country, Mexico.” The 40-minute work, *Magí Murià: Pioneer and Dilettante/Magí Murià: un pioner diletant* was produced by TVTerrassa, and shown in the IAMHIST congress (see image 4).



5. Hacienda guards, Atlixco, Puebla, 1926. In Ricardo Pérez Quitt, *Atlixco: un siglo fotográfico, Volumen II*, Atlixco: Nexatl, a.c., 1994, p. 81. Photo used in *On the Case of Rosalie Evans*.

14 See Eli Bartra i Murià, “Les ‘febres de l’or’ de Magí Murià, peoner del cinema a Catalunya,” *Revista de Catalunya* 80, 1993, 83-99. See also, Eli Bartra and Llorenç Esteve, “La I Guerra Mundial y el auge del cine catalán: Un estudio de ‘Barcinógrafo’ y de Magí Murià,” *Film-Historia* IV:2, 1994, 187-196.

In the twenty years since making directing the Murià videotape, I have had various ideas of films I would like to make. One is a historical reconstruction, using actors to tell the story of Rosalie Evans, a U.S.-born landowner with three Puebla haciendas, who resisted the postrevolutionary agrarian reform, and was eventually killed by *agraristas* in 1924. In 2004, I made an hour-long, lavishly-illustrated roundtable discussion, *On the Case of Rosalie Evans/En torno al caso de Rosalie Evans* (see image 5). A reviewer praised it for its “tapestries of images and period sounds: an evocative range of photographs, paintings, political cartoons and moving images, set to corridos and symphonic passages.”¹⁵ But, if what I most like to do is make audiovisual productions, that which is least appealing is looking for the money to make them.

So, in Mexico, when I am invited to curate exhibits and write books, I look for the possibility of including a production. My most recent photographic exhibit, “Braceros vistos por los Hermanos Mayo,” resulted in my latest documentary short, “Julio Mayo: Bracero with a Camera”/“Julio Mayo: bracero con cámara” (see image 6) Having accepted the invitation to curate the exhibit, I then pushed to do an interview with Julio Mayo who is 96 years old, and still as sharp as a tack. The interview lasted 4 and a half hours, out of which I was able to edit the 20-minute short, which had its European première in the festival of the IV Congreso de Historia y Cine, *Memoria histórica y cine documental*, held at the Universitat de Barcelona in 2014. I hope to do a feature-length documentary on the Hermanos Mayo based, in part, on this interview.

What have I learned as a historian from my experience as a documentarian? In general, I believe that audiovisual media has taught me to think differently about doing history, while the historical discipline has enabled to see audiovisual productions in a new way. The best thing that I have learned is the value of collective labor, the synergy that comes from working with other people. Doing audiovisual history requires collaboration with individuals whose expertise is invaluable. First of all, there are the colleagues in fields about which I am largely ignorant; their expertise enabled me to produce works without undertaking the years of study that would be otherwise required. Hence, I worked with experts in railroad history, for *Made on Rails*, and with historians specialized in

15 Andrew Paxman, review of *On the Case of Rosalie Evans*, *The Americas: A Quarterly Review of Inter-American Cultural History* 61:3, 2005, 561.

early twentieth-century rural history, for the Rosalie Evans production. Another group of specialists are the experts in music: Josep María Batista served as the musical consultant for the work on *Magí Murià*, and Enrique Rivas Paniagua played the same role in *Made on Rails*. Finally there are the technicians whose knowledge is required to be able to “speak” in this new language. I have also learned to think in terms of the new media, understanding that there are fundamental differences between writing and filming. I remember when the founding Director of the Fototeca Nacional, Eleazar López Zamora, approached me about making a production on the Fototeca; he provided a single-spaced text of 14 pages, which would have been unfilmable (the 20-minute short on Julio Mayo translates into 3 pages of double-spaced text). And, I have come to value the importance of reflecting on my experiences in doing productions, both to defend my work as well as to develop it further.



6. Julio Mayo (“x x”) and other Republican soldiers in the Madrid front, 1936. Archive of Julio Mayo.
Photo used in “Julio Mayo: Bracero with a Camera.”

My adventures in the audiovisual world have made me aware of the vital necessity to look for our own aesthetic as historians, rather than fall into the rapid-fire form of Hollywood productions and television made thanks to the “technical perfection”

produced by expensive machines.¹⁶ Personal experience were instructive: when I was editing *Magí Murià* in the TVTerrassa studio, the editor and I had constant disagreements about how long an image should remain on the screen; he, as an editor for television, felt I was leaving them on too long; I, as an historian, had to fight to ensure the images were up long enough to make their point. Finally, I learned to avoid the “illustrationism” that is characteristic of so many works of audiovisual history, insisting that a dialectic should always exist between images and sounds, and that graphic and audial research are as worthy as investigation in written sources; they must go hand-in-hand.

Experience has taught me the value of using photos in place of the reliance on moving footage that we traditionally find in many compilation documentaries. What information is available in moving footage that is not present in photographs? Though recognizing that there are certain elements in documentary footage that are less accessible in stills -body language, for example- a reliance on footage fills up screen time at an alarming rate. This reduces the variety of images that can be seen, a situation made worse by the fact that the limited amount of footage available necessitates its "stereotypical" utilization in different productions. Further, as audiovisual history goes beyond mere "illustrationism" -moving from representation to presentation- photographs offer greater possibilities for bringing the audience into an interpretive tension with the work. Instead of being led along by the nose through a constant alternation of the moving image, the audience has the opportunity to view the photos and to reflect on them, as well as on the interpretation which is being offered.

Moreover, people have made many, many more images of themselves in photographs than on film; these photos are fundamental in trying to tell as truthful a story about them as we can. For example, the fact that couples in the tiny railroad town of Oriental made and preserved images of themselves taken in the station patio provides insight into their feelings about the railroad -- what they "were proud of, thought

16 See the important and often-republished article by Julio García Espinosa, “For an Imperfect Cinema,” *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 20, 1979; <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>. The article can be found in Spanish in Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, Mexico City: Filmoteca de la UNAM, 1982, pp. 30-42.

interesting, and what they wanted to show to others"¹⁷ (see image 7). Photos require a different sort of research than film, one which often brings historians into direct, continual contact with the people whose photos they are reproducing. As we copy and identify the photographs, we hear history told from the mouths of those who have lived and made it. These considerations bring the triangulated relationship of the historian with the sources and the audience into focus: as is the case with the use of interviews, we understand and acknowledge our role as a prism between those who have lived history and those who hear and see it recounted. Finally, it is a good deal cheaper to copy photos than to reproduce film, a primary concern for historians who wish to use modern media.

It is important to point out that historians who labor in photographic archives engage in essentially the same tasks as historians who work with written sources: finding, preserving, and utilizing documents to talk about the past. In general, this is a different situation than that of historians who employ television and film footage, something that can be appreciated in considering Pierre Sorlin's intelligent comments on the historian's role in relation to such footage. He stated that,

Audiovisual material[s]... completely alter the situation. [H]istorians have no monopoly over the material, nor are they alone in studying and disseminating it. For example, television has made most of the interesting material relating to the Second World War widely available. In this respect, the historian's task is no longer to compile otherwise unknown sources and make them available to all: he must learn instead to use material that is already widely available.¹⁸

While Sorlin's argument in relation to television and film footage is essentially true (although we would want to consider the possibilities of using home movie footage), this is decidedly not the case with photographs. Extensive research is required in both public and private photo archives in order to unearth and identify images useful to the history that will be recounted. Further, the purchase and preservation of private archives by the government is often the direct result of historians' research and lobbying.

Though the visual is necessarily a center of videohistory, sound is also of fundamental importance. This is true, above all, when you work in the smaller formats and/or when the work will be seen on small screens. In general, film has more visual

17 See Marie Czach, "'At Home': reconstructing everyday life through photographs and artifacts," *Afterimage*, 5:3, (September, 1977), p. 11.

18 Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past*, Totowa, New Jersey: Barnes & Noble, 1980, 4.

resolution than video and is usually seen on larger screens; in film, the image can "carry" the sound. With video, it is the opposite: sound is often of greater importance than the visual elements in sustaining the narrative. While interviews provide the essentials of the story, above all in works that avoid omniscient narration, music is often relegated to a minor role; this is somewhat analogous to the way that "illustrationism" reduces photos to serving as mere decoration. Music is a fundamental tool for recreating past eras, and it must be approached with the same rigor we employ in imagery (and texts). Too often, documentarians fail to carry out the necessary research to encounter music of the period depicted, and end up with irrelevant and anachronistic sound. I always either research the musical element directly, or employ a music researcher (I also listen to music as I edit, in order to see how the relation of image and sound is functioning). As is apparent in this instance, doing audiovisual productions almost always requires collaboration with experts in the field represented, as well as researchers acquainted with the imagery and sounds of the period studied; it is always a collective enterprise of some sort.



7. Couple in patio of train station, Oriental, Puebla, ca. 1950. Archive of John Mraz.
Photo used in *Made on Rails: A History of the Mexican Railroad Workers*.

While emphasizing the importance of music, I still believe that the primary mediation of videohistory's aesthetic is rapport -that delicate, if difficult to describe, relation between interviewer and informant. Interviews depend upon establishing rapport with the informants; often personal and family relations are indispensable. These affinities are the keys that enable individuals to open up in front of the camera: recounting anecdotes, both dramatic and humorous, and talking openly and critically in great detail about the events which they have lived and know. Poor rapport results not simply in a lack of information, it turns informants into wooden figures whose stiffness interferes with the audience's ability to learn from the stories they are recounting. There is often a political element in establishing relations with the informants. In *Made on Rails*, most of the national and local leaders interviewed were members of the Mexican Communist Party, a decision based on our desire to tell a very different story than is available in official histories, whether written or in the mass media. The fact that we came from the University of Puebla, an institution known (in that moment) for its leftist orientation, was important in allowing them to open up to us: they trusted us, and believed that the final tape would not betray that trust. These relationships also provide access to private photographic collections, as informants allow us to copy their photos and give us important information about these images, which can be an integral element of the work.

Although a narrative forged exclusively from interviews -as in *cinéma vérité* (the very name itself points to the danger)- may appear to be more objective, it is not; in fact, the very credibility which the interviews lend to the videotape may tend to interfere with the critical perspective which every good work of history ought to awaken in its audience. A narrative constructed from interviews may make it difficult to get beyond or behind the vision of those being interviewed; thus, it becomes the task of the video historian to create a context which will distinguish between memory and history.¹⁹ It is also important to draw attention to the structural limitations that one confronts in attempting to construct a history through interviews. The director of the BBC series "The World at War," Jerry Kuehl, observed that there is a tendency among informants "to

19 See Michael Frisch, "The Memory of History," in *Presenting the Past: Essays on History and the Public*, edited by Susan Porter Benson, et.al., Philadelphia: Temple University Press, 1986, 5-17.

replace a candid, private version of events, with a softer public version."²⁰ For Kuehl, while interviews can appear to be very intimate, those which go into historical documentaries often make for a very formal and very public kind of history that is a good deal more circumspect.²¹

Another constraint in this practice comes from the sort of expectations that we have about what is a good screen presence; that is, the degree to which what we believe to be "good television" determines who we allow to tell the history. This issue of presence revolves around various considerations: for example, does the informant talk too fast or too slow, do they speak clearly or are they difficult to understand, is their's a popular or an academic language, do you hear the "dental click" characteristic of many older informants, do they move too much or do they appear to have no energy? Such questions make us aware of the fact that many times the people that appear on the screen to recount historical events are there, not because their interpretation is the best, but because their's is a TV presence to which we have become accustomed. Finally, we must not forget the all-too-familiar phenomenon of informants who tell wonderful stories, passionate and colorful and full of anecdotes that illuminate the past and bring it to life...until the moment when we turn on the lights to begin recording them. Then, the faces become palid and the stories monosyllabic. Obviously, they have been terrorized by the equipment, and cannot appear in the tape. Nonetheless, if it is necessary to be conscious of these structural limitations, it is important to remember that these are among the limits that define videohistory.

Further, if the use of interviews and a *cinéma vérité* narrative do not necessarily assure greater objectivity, they do allow viewers to see and hear actual participants, and they may provide more historical detail: for example, information about the informants' sex, age, race, and class (something that can be gleaned from their clothing, as well as from their forms of speech.)²² Moreover, interviews can provide access to elements absent from written sources, such as body language and voice intonation, volume, and

20 Jerry Kuehl, "T.V. History," *History Workshop* 1, 1976, 129.

21 *Ibid.*, 130.

22 See Lola G. Luna, "El video aplicado a la memoria de la mujeres latinoamericanas," *Boletín Americanista* 38, 1988.

rhythm; these may tell us more about meaning than about facts.²³ For example, in *Made on Rails*, Miguel Aroche Parra provided a trenchant description of the significance attached to the greatest setback in the history of Mexican labor when he states that, "...the railroaders' defeat in 1959 was a defeat for the labor movement, a defeat for the democratic movement, a defeat for the anti-imperialist movement, a defeat for the peace movement; that is the magnitude of the 1959 defeat." Whether one agrees with Aroche Parra's hyperbole, it is indicative of the psychological impact of that event on its participants, something reinforced by the emotional charge which is evident in his vehement tone and passionate gestures. Aroche Parra's use of significant pauses, the lowering and raising of his voice, and his kinetic body motion -one hand cutting knife-like into the other as he recounts how U.S. President Eisenhower ordered his Mexican counterpart, López Mateos, to "strike against the labor movement" -are an articulate demonstration of the feelings still moved by those memories. His intonation and movements are also a revealing embodiment of an expressive style typical of Mexican labor militants- hence, an element at once important to understanding the history of the Mexican railroad workers and impossible to convey except through the medium of an audiovisual interview.

Another instance from *Made on Rails*, in which an informant's reaction provided an interesting insight into Mexican culture occurs during the interview with Guillermo Treviño. When I asked Treviño why the 1959 repression had been so brutal, I did so knowing that it would make him uncomfortable to respond to me, a *gringo*, that it had been a result of Eisenhower's pressure on López Mateos. And, that is what happened: he said, "Although I'd prefer not to have to say it, I think that the U.S. had a lot to do with what happened." As a Mexican *caballero* of the old school, Treviño did not want to insult his "guest". But, as a tireless defender of social justice, he had to answer with what he thought was the truth. Here, the interview context served as a catalyst, provoking a behavior very typical of elder Mexican men.

Utilizing the interview as the narrative structure of a video history does not, however, assign to it a value such that the historian ought to fear "interrupting" the "flow

23 See Alessandro Portelli, "The Peculiarities of Oral History," *History Workshop Journal* 12, 1981.

of memory," as David Ellwood noted some "extreme defenders" of oral history do.²⁴ In all forms of history, materials are selected by the historian in accordance with what he or she perceives as the truth which is to be conveyed. But, some oral historians have argued against the use of the "TV history" form in which "cut-aways" to moving footage or photographs are usual. Here, the distinction between the "stereotypical" and the "particular" is of utmost importance. Producers of "TV histories" are little concerned with communicating the particularity -i.e., the historical- of the specific event and period presented. They conduct a minimum of graphic and audial research, and the result is the use of photos and moving footage time and again to illustrate some thesis, with little respect for the real context out of which these historical artifacts have been ripped.

We live in a hypervisual world, and I suspect that modern history will either be "written" in modern media, or it will be written for a tiny group of specialists. It is instructive to remember that the study of the classics –which focuses on the languages, literature, art, history, philosophy and archeology of ancient Greece and Rome– were the center of university education in the nineteenth century. In the humanities, historical studies replaced the classics during the mid and later twentieth century, and Classics Departments were greatly reduced. Today, enrollments in History programs have fallen, as students are drawn to more contemporary subjects such as the communications media. This tendency notwithstanding, the enormous popular appeal of histories told through film, photography, video, digitalization and on the Internet makes it clear that there remains a public hunger to know about our pasts. Hollywood (and the History Channel) have understood how to feed into this desire. More than half of the Oscar-winning "Best films" in the past twenty years were set in the past, and it has been estimated that some 40% of the movies produced between 1950-1961 were historical.²⁵

Discovering the audiovisual side to history was my salvation, for I would have been a mediocre historian had I not found a field I loved. Working in audiovisual history has

24 David W. Ellwood, "Archivio Nazionale Cinematografico Della Resistenza, Torino -- Oral History and Film History: the Use and Misuse of Interviews," in *History and Film: Methodology, Research, Education*, edited by K.R.M. Short and Karsten Fledelius, Copenhagen: International Association for Audiovisual Media in Historical Research and Education, 1980, 31.

25 Garth Jowett, "The Concept of History in American Produced Films: An Analysis of the Films Made in the Period 1950-1961," *Journal of Popular Culture* III:4, 1970, 799. It is at least curious that, despite the ever-increasing number of books on historical cinema, it appears that no one else has yet seen the importance of quantifying their production.

opened up opportunities that I could not have imagined when I was in graduate school. I have received invitations from universities around the world to research, teach, or give lectures on a broad scope of subjects: my visiting academic appointments have sometimes been in History Departments (although rarely have they been as appropriate as my time with Film-Historia), and I have also been in Art History, Film Studies, and Latin American Studies. Moreover, working in modern media opened up possibilities outside of academia, working in the public sphere as a curator, audiovisual director, and a *videoasta*. In the end, however, perhaps the most important product of my dedication to audiovisual production has been the opportunity to develop a critical perspective of those media that so dominate our lives today.

FASCISMO Y FRANQUISMO EN TARRAGONA Y MÁLAGA¹

ALBERTO PRIETO
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Se trata de comentar las relaciones culturales entre ambos gobiernos teniendo como eje central la inauguración de la copia del Augusto de Prima Porta acto celebrado en 1939 del que se conserva un breve noticiero y numerosas imágenes.

El eje principal de este trabajo lo supone la relación pasado/presente ya que el olvido del pasado conduce inevitablemente al olvido del presente lo cual ha sido una constante en la transición hacia la democracia en el Estado español que irónicamente Vidal-Beneyto bautizó como la Inmaculada Transición y Monedero ha demostrado como se realizó una exaltación mediática de dicha transición que quiso ser vista como modélica cuando en realidad se gestó desde los propios círculos franquistas que impusieron una ley que suavizaba el recuerdo de los crímenes del franquismo y ,además, se frenó el desarrollo de la Ley de Memoria Histórica (Pérez Garzón-Moreno).

En esta exposición conectaremos el Imperio Romano con el fascismo y el franquismo e incluso con el propio presente a través de un personaje, Augusto, de quién en este año (2014) se están celebrando copiosamente el bimilenario de su fallecimiento con numerosas actividades de toda índole de las que evidentemente las más importantes lo suponen los numerosos Congresos Históricos centrados en dicho emperador.

Dado que este Congreso está centrado en los documentales en este caso me referiré al existente sobre el viaje que el conde Ciano realizó en 1939 por España del que destacaría la recolocación en dicha ciudad de una escultura del emperador Augusto con atuendo militar y acabaré con el fin de su viaje en el puerto de Málaga y el crimen de la carretera Málaga-Almería que se conoce con el nombre de la “Desbandá”.

Como escribió Benjamín lo más importante es quitar al objeto reproducido su aura y en el caso que nos ocupa consiste en desmontar la glorificación que de la guerra hizo el

¹ Para la realización de este trabajo he contado con la ayuda del ministerio de economía y Competividad (HAR2010-20209 y de título "LO VIEJO Y LO NUEVO EN LA HISPANIA ROMANA: CATASTROS, GESTION DE LOS RECURSOS Y CONTROL SOCIAL."

fascismo y también el franquismo ya que se trata de “una rebelión de la tecnología que se cobra en material humano la materia natural que la sociedad le sustrae.” (Benjamín, 19,60).

En otra línea esta comunicación pretende también rendir homenaje, tras su reciente fallecimiento, a Harun Farocki de quién aprendí a desconfiar de las imágenes sobre todo de los documentales dada la supuesta objetividad con los que se los suele presentar (Farocki).

En septiembre de 1939 se publicó en Oxford “The Roman Revolution” del historiador Ronald Syme y habría que esperar a 1989 para que se efectuara la primera edición española mientras que la italiana se realizó en 1962 (Dupla 41ss.).

Conviene señalar que tanto el fascismo como el franquismo así como el posterior peso de ambas ideologías en estos países evitaron que se publicara con anterioridad en ambos países ya que se relacionaba la toma del poder de Mussolini con la del propio Augusto y en el caso español es evidente que la Guerra Civil española y su desenlace influyó notoriamente en Syme.

Además, a nivel mas general, la situación social europea en la época en la que se escribió dicha obra influyó notoriamente en la forma en la que se redactó ya que no agradó a los partidarios de ambas dictaduras aunque en el caso italiano era evidente que el propio dictador intentó asimilarse al primer emperador romano pero ,al igual que aquel, quiso suavizar el carácter dictatorial de su mandato y en el caso español el título simbólico de “Generalísimo “emulaba al del “imperator” romano. En ambos casos los dos dictadores querían presentarse al igual que lo hizo el propio Augusto como los artífices de una nueva era en la que la guerra, según ellos, fue un mal necesario ya que querían hacer creer a la opinión pública que su verdadero objetivo era la paz como se quiso que lo simbolizara el “Ara Pacis” augusteo, que no por casualidad mandó restaurar Mussolini o en esa misma línea publicitaria habría que incluir la celebración de los XXV años de paz bajo la dictadura de Franco.

Las relaciones entre el gobierno fascista italiano y el de Segunda República Española no fue muy estrecho aunque sí lo fueron los contactos que el gobierno italiano mantuvo con los sectores españoles más conservadores fruto de lo cual fue el importante

apoyo militar que se dio al levantamiento dirigido por Franco (Saz, Febo-Moro, González i Vilalta).

Volviendo a Syme, conviene advertir que sus preferencias políticas no estaban demasiado alejadas de dichas dictaduras. Canfora ha expresado como los conflictos sociales existentes en aquellos años (frentes populares y revolución rusa por un lado y dictaduras por el otro) dieron por resultado que la mayoría de los ciudadanos que vivieron aquellos acontecimientos en diversas partes del mundo se vieron casi forzados, de hecho, a nivel ideológico o real, a elegir entre dictadura y democracia ,es decir entre la democracia o un gobierno estable aunque en esa última elección el precio a pagar fuera el apoyo a la implantación de la dictadura y es obvio que en la época en la que se publicó ese libro, la Guerra Civil española y el triunfo del general Franco no desagradó a Syme ya que posiblemente lo vio como el mal menor frente al triunfo de las clases populares (Canfora 203 s.).

A mediados del XIX se encontró en Prima Porta en las ruinas de una villa de Livia una copia en mármol de una escultura del emperador Augusto. La copia en mármol se asemeja a la del doríforo de Policleto con la importante salvedad de que mientras aquel estaba desnudo en este caso este aparecía vestido con ropa militar (Bianchi Bandinelli 183).

De su vestimenta destaca la coraza en la que aparecen alegorías de la pacificación de la Galia e Hispania. Se ve al dios Marte y la loba con los gemelos. El emperador va descalzo, acompañado por Eros que alude a su naturaleza divina. Sobre dicha escultura se han realizado numerosas interpretaciones a lo largo de la historia (Giardina). Bajo el fascismo esta escultura se convirtió en un símbolo de la romanidad y del poder personal ya que el propio Mussolini se quiso identificar con dicho emperador y para ello acometió numerosas actividades por medio de las cuales se le pudieran relacionar con el primer emperador romano. De ese modo la Roma de Mussolini se trasladaba a la de Augusto y los monumentos de aquellos tiempos tomaron un mayor protagonismo a la sombra del fascismo (Cócola, Lozano). En la portada de muchos de los libros publicados sobre esas ruinas y la conexión entre ambos personajes aparecía la imagen del Augusto de Prima Porta como símbolo no solo de la romanidad sino también del imperialismo tanto antiguo como moderno (Balbo, Bardet).

Dentro de esas actividades nos podemos detener en una sola que consistió en el hecho de que a muchas de las ciudades fundadas por Augusto el gobierno italiano les entregó una copia del Augusto de Prima Porta como recuerdo perenne no solo de las dependencias en el pasado de esas ciudades con Roma sino también de la obligación de que en el presente mantuvieran de alguna forma su vinculación con Italia. En el caso español merece destacarse el caso de Caesaugusta (Zaragoza) a la que se le entregó una copia en 1941 que aún forma parte del urbanismo de la ciudad aunque en todos esos años haya ido cambiado de emplazamiento (Fatás 2000)

En Gijón existe una copia mas reciente inspirada en otra situada en Tarragona que se comentará más adelante. Las autoridades municipales de Gijón encargaron una copia del Augusto de Prima Porta de Tarragona al escultor Francisco González y desde 1971 forma parte de su paisaje urbano aunque al igual que en el caso de la copia de Zaragoza ha ido cambiando de ubicación hasta situarse en el Campo Valdés frente al actual Museo de las Termas que aunque no contiene restos romanos de aquella época acompañan a la figura del triunfador de las guerras contra cántabro y astures tal como se recordó en los actos realizados en dicha localidad en recuerdo del bimilenario de la muerte del emperador .

Con anterioridad a estas copias conviene recordar la donada por Mussolini a la ciudad de Tarragona que no fue fundada por Augusto pero residió dos años en ella y la eligió como capital de la provincia romana de la Tarraconensis. Dicha donación se realizó unos años antes que la de Zaragoza y tuvo más repercusión mediática tanto en el pasado como en el presente.

Durante la Segunda República Raphaele Guariglia, embajador italiano en España (1932-34), intentó mejorar las relaciones entre Italia y Cataluña merced al recuerdo del pasado común que ambos países habían tenido en la época romana. Para ello eligió la época de Augusto ya que .como se dicho, residió dos años en Tarraco. Guariglia pensaba que las ruinas romanas de la ciudad podían ser un buen recuerdo de aquel pasado y una excusa para evocar el modelo de romanidad que potenciaba el fascismo. Además, dicha estancia podía ser empleada como un punto de conexión entre ambos países. Para afianzar ese proyecto el embajador italiano convenció al Duce de que enviara una copia del Augusto de Prima Porta a la ciudad de Tarragona y le aseguraba que el mismo se

encargaría de que la colocación de la escultura fuera un acto solemne para lo cual prometía la posible presencia del cardenal catalanista Vidal y Barraquer (González y Vilanova 147 s). El alcalde Pere Llobet que estuvo de acuerdo con dicha donación quería que la estatua se colocara junto a las murallas romanas en el parque arqueológico que se había inaugurado en el 1932. La entrega se realizó el 3 agosto de 1934 pero su colocación y la correspondiente ceremonia de inauguración se pospuso debido a las discrepancias ciudadanas que se habían plateado sobre la conveniencia de la colocación en la ciudad de dicha escultura debido a su evidente conexión con el fascismo italiano y, además, poco después se produjo un cambio en el gobierno español conocido con el nombre del bienio negro que en Cataluña dio por resultado que tanto el gobierno de la Generalitat como el propio alcalde fueran encarcelados. Restablecido en el cargo, Pere Llobet ordenó que la escultura se colocara sin pedestal en el lugar que se había planeado (10 de abril 1936) sin realizar ninguna ceremonia con la excusa de que dicho acto se llevaría a cabo más adelante (Duch).

La verdadera causa de esa nueva actitud se debió al rechazo ciudadano hacia dicha escultura por ser un símbolo del imperialismo fascista lo que también explicaba que no se colocara el pedestal ya que en el aparecía el nombre del embajador italiano y se realizaba una loa a la relaciones entre el fascismo italiano, la ciudad y España.

El posterior levantamiento franquista hizo que, curiosamente, se retirara y se guardara por miedo a que fuera destruida por los bombardeos italianos aunque, a nivel popular, irónicamente se pidió que se colocara en el propio puerto para que fuera testigo de la terrible conducta, en el presente, de los italianos para con Tarragona a pesar de las grandes relaciones que habían tenido en el pasado romano (Duch 24).

Recién acabada la Guerra Civil se incrementaron los contactos entre los gobiernos de Italia y España dentro de una atmosfera de confraternización en la que se recordaría la sangre de los “legionarios “italianos fallecidos en la Guerra Civil del “supuesto” descubrimiento de una común romanidad que se asociaba con la sangre de los caídos en España durante las Guerras Civiles. El mejor ejemplo de esa ideas se puede observar en el viaje por España del conde Ciano en julio de 1939 (Tusell- Queipo de Llano 28-44). El mismo Ciano describe dicho viaje en su diario (Ciano 2004) pero no se menciona su desplazamiento a Tarragona cuyas referencias se pueden encontrar en la prensa de la

época (Duch). El viaje a Tarragona se realizó el 11 de julio de 1939 y en él se procedió a la reinaguración de la escultura del emperador Augusto (Di Febo 260ss.).

Antes de llegar a Tarragona la comitiva realizó numerosas paradas de las que conviene recordar la ceremonia realizada ante un altar colocado frente al arco de Bará en homenaje a los legionarios romanos fallecidos en Hispania durante las Guerras Civiles de la época cesariana y a los caídos italianos durante la reciente Guerra Civil (Febo 261).

La entrada en Tarragona que se conoce visualmente a través de las diversas imágenes existentes muestra el peculiar modelo de ritual de aquellas ceremonias que pretendían acercarse a las de los triunfos realizados en la antigua Roma (Duch 25 ss.). Para realizar esas construcciones efímeras además de los habituales arcos de triunfos se utilizaron diversos soportes en los que se colocaban emblemas e insignias como la corona de laurel o el yugo y las flechas. Se intentaba recordar la iconografía imperial romana, especialmente, como se ha dicho, los arcos de triunfo pero con la incorporación de otros símbolos más exclusivos de ambas ideologías y, además, habría que destacar asimismo el notorio papel que adquiriría la muerte en sus rituales, sobre todo, la muerte en combate que se presentaba como un servicio a la patria tal como aparecía en el caso español en las frecuentes listas de “caídos por Dios y por la patria”. En otra línea cabe señalar que las construcciones de arquitectura efímeras eran obras provisionales cuyo montaje y desmontaje no era muy complicado (Vázquez Astorga 206) y, en general, esos escenarios formaban parte de lo que Bonet ha definido como “la fiesta barroca como práctica del poder”.

El acto cumbre del viaje de Ciano a Tarragona lo supuso la ceremonia de reconsagración de la escultura augustea que se llevó a cabo a través de un ritual militar fascista en el que destacaron los discursos del conde Ciano y su anfitrión en ese viaje, Serrano Suñer. Merece la pena que el lector conozca mejor la simbología de dicha escultura y la retórica fascista de la Hispanidad a través de la lectura completa del discurso que pronunció el ministro franquista en ese acto:

“Excelentísimo señor. Camarada Conde Ciano. Ministro de la Italia Fascista conducida al Imperio por el camino de la Revolución de los Camisas Negras: Siglo tras siglo las aguas romanas que el Tíber deposita en el Tirreno por el ancho y eterno cauce del mar, llegan a estas costas de España y en un abrazo eterno han tallado el espíritu y los

acantilados de esta vieja ciudad, que el propio Augusto, fundador del Imperio, quiso habitar. Y esta vieja y noble ciudad elevó en su honor templos y palacios; y estas murallas y estas piedras, las columnas y los arcos romanos que en toda la ciudad encontrareis, son testimonio del cariño y del amor con que guardan los tarraconenses los gloriosos vestigios de esta capital que lo fue de la España romana.

Era por ello lógico, señor Ministro, que Benito Mussolini, como Augusto fundador del Imperio, como Augusto conquistador de Etiopía -aquellas tierras hasta donde llegaron las armas augusteas- dedicara aquí esta preciosa estatua del Emperador para que fuera honrada en perpetua memoria por los españoles.

Durante la cautividad roja, manos zafias y criminales derribaron por los suelos la estatua del Emperador. Nuestro Cesar victorioso -Franco- libertó esta ciudad de aquella cautividad ominosa, con las armas de España y con legiones de Roma. Por eso hoy es significativo, españoles, que un joven ministro del Littorio, destacada figura de la política romana, venga aquí a restablecerla en su sitio. Yo os digo, Ministro de la gran nación amiga y hermana: Ved cómo el rostro de Augusto, a la vez apacible y enérgico como el rostro de otro fundador -el gran amigo de España, el Duce de Italia- parece reflejar el orgullo de todos los fundadores; ved cómo parece saludar el paso de las legiones hispano-romanas, dispuestas, hoy como ayer, como mañana, como siempre, a defender a golpes de heroísmo y a punta de bayonetas el patrimonio indivisible e imprescriptible de este mar y de la civilización que naciera en una y otra orilla.

Otra vez, Ministro, en este mar Mediterráneo, en este nuestro mar, vuestro mar, otra vez como en aquellos tiempos en que naves del Imperio español, rematadas sus velas latinas por la Cruz, unidas con las galeras pontificias, se lanzaban a la victoria de Lepanto; otra vez, como entonces, por nuestro mar surcan en una y otra dirección libres, altivas y victoriosas las naves de Italia y las naves de España.

Termino expresando, en nombre de España, al Ministro de Italia, que hoy viene aquí a honrarnos con su presencia y a recoger la amistad de este pueblo, nuestra gratitud por cuanto hicisteis junto a España en la dura prueba de la guerra. Nuestra gratitud, bien sabéis vosotros que es mayor porque vosotros sois un pueblo amigo de verdad, un pueblo amigo porque quiere tanto como su grandeza la grandeza de España; y sólo podrán ser, en

lo sucesivo, amigas de España aquellas naciones que quieran tanto como la suya propia la grandeza del pueblo español.

Italia, fuerte y poderosa, os interesa a vosotros y a nosotros; España, fuerte y poderosa, nos interesa a nosotros y a vosotros. Esta es la forma de nuestra amistad italo-española.

Y aquí, frente al Mundo, viene un Ministro de Italia a proclamar, como nosotros lo hicimos en las horas de la vil calumnia del mundo contra España, que las costas y las fronteras de España y los cielos y tierra de España, nuestros son.” (www.forofundacionserranosuñer.es/.../victoriaypostguerra_06.pdf).

De ese viaje se ha conservado un documental cuya visión es muy elocuente para comprender como funcionaba la publicidad fascista en aquella época².

En estas páginas hemos observado como el mal uso de la imagen de Augusto constituye un ejemplo de la memoria del pasado histórico europeo ,español y catalán que conviene recordar para no olvidar lo que fue el franquismo y se pueda evitar que en pleno 2014 el Augusto de Prima Porta y sus copias entre ellas la de Tarragona solo hayan servido como telón de fondo de los diversos actos realizados durante el bimilenario de su fallecimiento e incluso el hecho de que la prensa local se lamentara exclusivamente del olvido público de la fecha del fallecimiento de Augusto (Diari de Tarragona 19 de agosto, 2014, 10; Diari Més, 20 de agosto, 2014,6) y no se relacionara esa misma noticia con ese otro pasado más reciente a pesar de que el mismo diario (19 febrero 2014) recordó la reinaguración de dicha escultura en 939 e incluso la reciente localización por Ayuntamiento de Tarragona del documental italiano de dicho acto y lo ofrecía a sus lectores en su web.

² Existe un documental de la visita del conde Ciano por España ([1939-LA VISITA DI CIANO IN SPAGNA\(2\) - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=Dem5PA-_NM4)www.youtube.com/watch?v=Dem5PA-_NM4

20/1/2012 - Subido por ww2ItalianNewsreels).El Ayuntamiento de Tarragona ha encontrado el material de la visita a Tarragona con la ceremonia de la reinstalación de la escultura augustea

(Historia. El día que Ciano vino a Tarragona <https://es-la.facebook.com/diaridetarragona>).

Por último, esas imágenes se presentaron en el [REC09 - Festival Internacional de Cinema de Tarragona](http://www.festivalrec.com/rec09/cast/cloenda_rec09.html) el dos de mayo del 2009 en el Auditori de la Caixa Tarragona Dentro de espacio titulado Clàssics al dia en el que se proyectaron diversos documentales de la Guerra Civil y la primera fase del franquismo con la introducción de una música, especial para la ocasión, compuesta e interpretada por Gerard Gil, Miquel Angel Marín y Oriol Aymat(www.festivalrec.com/rec09/cast/cloenda_rec09.html).

Curiosamente la concentración antisoberanista del 11 de septiembre de este año eligió la ciudad de Tarragona como lugar de concentración y el acto central fue realizado en el anfiteatro romano ya que no hay que olvidar que esa ciudad fue la capital de la provincia romana Tarraconensis siendo, pues, la localidad más importante de Cataluña todo lo cual puede explicar el porqué de dicha elección.

Volviendo al viaje del conde Ciano por España es oportuno mencionar su final ya que concluyó en Málaga desde cuyo puerto saldría rumbo a Italia. El puerto de Málaga se adornó con diversos decorados entre los que destacó un arco triunfal de grandes dimensiones por el que pasó toda la comitiva camino del lugar de embarque (Vázquez Astorga 214).

Conviene recordar que durante la Guerra Civil dicha ciudad fue tomada por los italianos en 1937 y a la conquista le siguió una fuerte represión en la que tuvo un cruel protagonismo Arias Navarro lo cual le granjeó que se le diera el sobrenombre de “El carnicerito de Málaga”(Nadal, Barranquero et al.). Una de las testigos de esos trágicos momentos fue la esposa de Gerald Brenan, Gamel Woolsey, que junto a su marido en aquel momento residían en Churriana, una localidad cercana a Málaga, y fueron testigos de esos trágicos episodios que ella describió en su novela “El otro reino de la muerte” que ha sido más conocida con el nombre más publicitario de “Málaga en llamas” aunque el primero fue el que le dio a la primera edición en inglés (1939 *Death's other kingdom*) cuyo título estaba tomado del comienzo de un poema de Eliot: ¿Será lo mismo en el otro reino de la muerte?.

El miedo a la represión motivó que un gran número de los numerosos refugiados que habían ido llegando a la ciudad y parte de la propia población local huyeron por la carretera de la costa hacia Almería en una dramática y sangrienta marcha ya que fueron atacados tanto desde el mar como por el aire por las fuerzas franquista y sus aliados. Ese episodio se conoce con el nombre de “La Desbandá” y ha quedado registrado tanto por unas escalofrantes imágenes (Bethune) como por las declaraciones de algunos supervivientes (Barranquero-Nadal; Majada-Bueno). Posteriormente se ha escrito una novela (La Desbandá, Merino) y se conocen numerosos documentales accesibles por Google tras colocar la palabra “desbandá”.

Conviene recordar estos episodios que evidencian diversos usos del pasado que solo sirven para alimentar falsas interpretaciones que no sirven para mejorar el presente sino para ocultar la posibilidad de que se pueda mejorar el propio presente (Vinyes 72).

Hobsbawn (15) escribió que una cosa es comprender y otra muy distinta perdonar, así siguiendo su parecer una cosa es entender el franquismo y otra perdonar sus crímenes. Recordar el pasado quiere decir conocer el papel que se les asignado a sus fantasmas en cada presente ya que no seremos juzgados por olvidar sino por recordar aunque el actual gobierno del Estado español defienda la tesis de que sea más prudente el olvido para evitar el “resurgir del odio”. El olvido solo consigue que se cree una sociedad amnésica que privada de la memoria está condenada a repetir los errores del pasado en beneficios exclusivo de los mismos que habían eliminado la democracia en el pasado por medio de la violencia (Prieto).

La memoria es una herramienta de los vencidos ya que los verdugos hacen la historia y las víctimas la sufren por ello conviene recordar esas manipulaciones para evitar que se repitan en el futuro y sobre todo para convencerse de que una dictadura no puede ser mejor que una democracia tanto en el pasado como en el presente.

BIBLIOGRAFÍA

BALBO, E., Augusto e Mussolini, Roma

BARDET, J.G., La Rome de Mussolini, Paris, 1937

BARRANQUERO, E.-NADAL, A., La carretera de Málaga a Almería. Textos y testimonios, Jábega, 58, 1987, 47-59

BARRANQUERO- E, PRIETO, L., Población y guerra civil en Málaga: caída, éxodo y refugio, Málaga, 2007

BENJAMIN, W., La obra de arte en la época de su reproducción mecánica, Madrid, 2013 (4ª)

BETHUNE, N., El crimen de la carretera Málaga-Almería (febrero de 1937), Benalmádena, 2004

BONET CORREA, A., “La fiesta barroca como práctica del poder”, en Diwan, 5-6, Zaragoza. 1979, 53-85

CANFORA, L., Ideología de los estudios clásicos, Madrid, 1991

CIANO, G, Diarios (1937-1939), Barcelona, 2004

CÓCOLA GANT, A., “Monumentos históricos y escenografía urbana en la Roma de Mussolini” en ESPADA, C. –CONTRERASs, C. (Eds.). Guía Psico Geográfica de Roma. Madrid, 2013, 39-47

DI FEBBO, G., Riti e propagande: Il viaggio di Ciano in Spagna (luglio 1939), en DI FEBBO, G.-MORO, R., Fascismo e Franquismo. Relazioni, immagini, rappresentazioni, Soberia Mannelli, Rubentino, 20005,241-277

DUCH, M., Republicans i franquistes davant l'estàtua d'August a Tarragona, L'Avenç, 214, setembre, 2004, 22-28

DUPLÁ, A.”La difícil reconstrucción de un “aquejarre político”: La revolución romana” en Revista de historiografía, 5, III (2), 23, 2006, 36-48

FATÁS, G., La conquista del pasado. La coraza de Augusto, Historia 16, 171, julio, 1990, 88-92

-----Le hicieron de todo Heraldo de Aragón, 14 Abril 2013, 26

GIARDINA, A., Augusto tra due bimilenario en LA ROCCA, E. et al.), Augusto. Catalogo della mostra Scuderie del Quirinale 18 ottobre 2013 - 9 febbraio 2014, Roma, 2.013, 57-73

GONZÁLEZ Y VILANOVA, A., Cataluña bajo vigilancia. El consulado italiano y el fascio de Barcelona (1930-1943) Valencia, 2009

HOBSBAWM, E.J., Naciones y nacionalismos desde 1780, Barcelona, 2001

LOZANO. A., Mussolini y el fascismo italiano, Madrid, 2012

MAJADA, J.- BUENO, F., Carretera Málaga-Almería (febrero 1937), Benalmádena, 2007

MELERO, L., La Desbandá, Barcelona, 2008

MONEDERO, J.C., La transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española, Madrid, 2013 (2ª)

NADAL, A., La guerra civil en Málaga, Málaga, 1984

PÉREZ GARZÓN, J.S. -MANZANO MORENO, E. (eds.), Memoria histórica, Madrid, 2010

PRIETO, A., A favor de los clásicos. Una ética para el siglo XXI, Faventia, 31/1-2,2, 2009, 305-314

SAZ, I., Mussolini contra la II República: hostilidad, conspiraciones, intervención 1931-1936, Valencia, 1986

TUSELL, J. -GARCÍA QUEIPO DE LLANO, G., Franco y Mussolini. La política española durante la Segunda Guerra Mundial, Barcelona, 1985

VÁZQUEZ ASTORGA, M., “Celebraciones de masas con significados políticos: los ceremoniales proyectados desde el departamento de plástica en los años de la guerra civil española”, Artigrama 19, 2004, 197-2006

VIDAL-BENEYTO, J., Memoria democrática, Madrid, 2007, 164-169

VINYES, R., Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas, Barcelona, 2011.

LOS ORÍGENES DE LA CANCIÓN POPULAR EN EL CINE MUDO ESPAÑOL (1896-1932)

BENITO MARTÍNEZ VICENTE
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

La canción popular es utilizada por el cine mediante diferentes fórmulas. Señalamos la primera película muda en formato largometraje de corte documental que incluye canción popular en su exhibición con sonido sincronizado, para concluir con el primer filme sonoro, hablado y cantado rodado con sonido directo en territorio nacional. Ritmos del recuerdo y películas, algunas hoy perdidas, que forman parte de nuestra memoria histórica.

Palabras clave: cine, mudo, canción popular, *Frivolinas*, *Carceleras*.

INTRODUCCIÓN

El cine y su experiencia, suponen un poderoso modelo de comunicación apreciado como uno de los vehículos más importantes para la transmisión de la cultura en la memoria colectiva. Desde los orígenes, el cine posee el don de reproducir la realidad, aunque por intensa que sea nuestra creencia en la fidelidad de un registro, la imagen cinematográfica no tiene nada de objetivo, siendo el resultado de un conjunto de restricciones técnicas y de opciones de representación que presenta la fotografía animada. El cine mudo español se ha visto sometido a los avatares de la situación social, política, económica e industrial en cada una de sus etapas, en las que se realizan títulos con desigual fortuna. Y es que el cine nunca es examinado en tanto que fenómeno estético independiente, sino dentro de unas coordenadas históricas, sociales, originarias y culturales, como documento histórico y de interés público.

La historia que ha conformado nuestro cine mudo se ha construido a partir de la unión de las secuencias que satisfacen multitud de combinaciones diferentes, ya que lo filmico es sutilmente mixto y la canción popular es utilizada por el cine mediante diferentes fórmulas. Dada la naturaleza pluridisciplinar de la Cinematografía y desde un punto de vista epistemológico, “*Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)*”, basado en la tesis homónima, por limitaciones textuales, estará

centrado en la primera película muda de corte documental que incluye canción popular, exhibida con sonido sincronizado y, seguidamente, en el primer filme sonoro, hablado y cantado rodado con sonido directo en territorio nacional.

HISTORIOGRAFÍA

La Cinematografía y su análisis forman parte de los procesos de sentido gracias a los cuales también un país convierte su cultura histórica en cultura universal, extrínsecamente a la crítica ideológica y buscando una reafirmación de sus necesidades identitarias, y nuestro cine, desde sus inicios en 1896, se basó en estereotipos que no hicieron sino frenar su expansión internacional ya que se había iniciado de forma diferente a las máximas potencias cinematográficas europeas, como Francia e Italia, incluso Dinamarca, y buscó deliberadamente la creación de una identidad. Con los posteriores avances técnicos, los filmes se convertirían en espectáculos completos y más complejos.

El cine con sonido sincronizado llegaría¹ antes que el cine mudo. El Cinematógrafo de los hermanos Lumière² presentaba un cine de investigación y divulgación aunque mediante una forma colectiva de visionado, y la base de los experimentos de Dickson³ y su Kinetófono encuadraba el mismo espectáculo dentro de un visionado individual. Será Dickson, colaborador de Thomas Edison, quien ya en la etapa precinematográfica realice

1 Ya en 1902 Gaumont realiza una demostración de su Cronófono, un sistema de sonido sincronizado. Entre 1902-1906, Alice Guy dirige más de cien phonoscènes (fonoescenas), películas hechas para el Cronófono. Ampliar en *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. Este es un apunte a la idea de la existencia del cine “parlante” con sonido sincronizado antes de la presentación misma del Cinematógrafo de los hermanos Lumière. De 1905 datan las primeras piezas flamencas filmadas, las cuales suponen un símil de los actuales videoclips que se ruedan para la promoción de una canción que forma parte de un disco. Se trata de cantables rodados por el cantaor Antonio Pozo Millán ‘*El Mochuelo*’ a las órdenes del director Ricardo de Baños, cortometrajes rodados en el patio del Teatro Cómico de Barcelona y exhibidos en el Salón Actualidades de la ciudad, local luego reconvertido en una sala de billares. De estos cortometrajes, hoy perdidos, aún no se podido cuantificar número y títulos.

2 Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (Besançon, Francia, 1862 - Lyon, Francia, 1954) y Louis Jean Lumière (Besançon, Francia, 1864 - Bandol, 1948). Los pioneros del cine primitivo (desde Lumière a Méliès) fueron pequeños empresarios del mundo del espectáculo, en ningún caso personalidades destacadas de las ciencias, artes o letras. Sánchez Oliveira, Enrique. Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977). Universidad de Sevilla. Sevilla. 2003. p.36.

3 William Kennedy Laurie Dickson (Le Minihiac-sur-Rance, Francia, 1860 - Twickenham, Reino Unido, 1935), fotógrafo e ingeniero y uno de los principales nombres del protocine y el precine.

el primer experimento con sonido sincronizado en 1894⁴. Igualmente, otro de los primeros intentos de sincronizar imagen y sonido lo encontramos en la figura del explicador o con los primitivos “efectos sonoros en sala” que ofrecían algunas salas de exhibición. Se colocaban tras la pantalla varias personas que se encargaban de “añadir” sonidos “en directo” a la proyección. Otras veces los propios actores originales de la película, normalmente la noche del estreno, se colocaban tras la pantalla para dotar de “voz” a su personaje. Los hermanos franceses lograron que el nuevo invento conectase con el gusto popular. El Grand Café del Boulevard des Capuchines de París, fue el lugar donde los Lumière hicieron público su invento, siendo los primeros en cobrar entrada.

El espectáculo cinematográfico acusa su consolidación definitiva como entretenimiento de masas hacia 1915, habiéndose producido una contaminación entre los modelos teatral⁵ y cinematográfico y sus formas de comercialización, y como pudo ser acondicionar teatros como salas de cine, o que muchas películas mudas fuesen exhibidas con acompañamiento musical⁶ en directo. Las posibilidades que ofrece el cine dejan de ser una novedad⁷, su popularidad decae y el público vuelve a inclinarse por otras formas de ocio popular y colectivo como el teatro. La falta de originalidad⁸ de la producción

4 Dickson aparece tocando un violín ante un Fonógrafo mientras dos hombres bailan. El cortometraje sería proyectado con el sonido del violín sincronizado al ritmo de la proyección.

5 El teatro, por su parte, poseía carácter privado y dependía en exceso de la comercialidad de sus obras. Los autores extraerían de los espectáculos teatrales foráneos los argumentos y textos para llamar la atención sobre los cambios sociopolíticos, en algunos casos rejuveneciendo el lenguaje escénico, lo que no sucedía en el caso del cine, anclado en estereotipos y falsos prejuicios que impidieron la evolución de la cinematografía española desde sus inicios.

6 Éste variaba según la situación geográfica de la sala de exhibición. Los cines capitalinos o con más capacidad solían contar con orquestas que, en algunos casos, llegaba a albergar en sus filas a más de treinta maestros; los cines de rango más modesto podían llegar a tener entre sus maestros un número de entre diez y quince músicos; y, por último, las salas más humildes, contaban con un sexteto o conjunto musical de cuerda, un piano o un órgano. También había de ser tenido en cuenta el caro mantenimiento de las orquestas, unido a los pocos días que los filmes solían permanecer en cartel, el precio de las entradas y el bajo nivel cultural de los espectadores, lo que suponía un gasto espectacularmente elevado. Con el sonido sincronizado se garantizaba el ahorro de gran parte de los costes de mantenimiento.

7 Los recursos expresivos que en mayor medida se encuentran en las películas mudas son: flash-back, desenfoco, sobreimpresión, fundido a negro, fundido por corte; y en cuanto a composición plástica, planos estáticos, amplios encuadres y escenografías preparadas con excesiva teatralidad. Por todo ello, el cine se nutre de unos códigos estéticos que si se rompen, modifican o transforman, dejan de funcionar, ya que no se puede fragmentar la correspondencia estructural entre el contenido y la forma de comunicación. De hecho, esta tipología de planos que realizaban los camarógrafos era muy básica.

8 Así, en los años veinte el cine español ya acusa la repetición de esquemas y fórmulas caducas y tópicas que, sin embargo, seguirán utilizándose durante varias décadas más, sin pudor por parte de empresarios, productores y directores.

autóctona desde sus inicios, se debió en buena parte el rápido abandono del entusiasmo inicial del público, cuando la mecanización de la imagen dejó de resultar una novedad.

España no ha conseguido destacar como país con una cultura cinematográfica avanzada, a pesar de germinar cierto pluralismo artístico y modernos y equipados estudios⁹. Factores que intervienen en ello: problemas financieros, débiles estructuras, encarecimiento de la producción, estrenos no rentables o poco amortizados, entre otros. La primera parte del siglo XX presenta, a pesar de hallarse casi perdido¹⁰ en su totalidad el cine español realizado, también algunos intentos por captar en celuloide algunas de las piezas representativas del imaginario cultural español que se hallaban en boga en aquellos años, como podían ser piezas de zarzuela (completas o fraccionadas), o filmación de cantables flamencos, revistas musicales completas o números breves de canciones populares. Localizando estos argumentos de forma reduccionista a un punto geográfico peninsular, sobre todo Andalucía, o aunándolo con el universo taurino, podemos denominar, aunque con matices, “realista” cada procedimiento del relato que tiende a hacer florecer en pantalla un mayor grado de realidad.

La relación entre el cine mudo español y la canción popular nos conduce por el camino de la evolución cinematográfica como ente individual, y el progreso de las formas musicales de manera autónoma, por lo que la unión de estas Artes, presenta una confluencia fílmica, musical e histórica, que nos conduce por nuestra Memoria Histórica, desde las películas primitivas¹¹.

MEMORIA, PELÍCULAS, CANCIÓN

La Memoria Histórica supone el esfuerzo consciente de los grupos humanos por entroncar con su pasado, real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto. Por su parte, el Documental recoge la expresión de uno o más aspectos de la realidad, mostrada en formato visual o audiovisual. Aunque el término “documental” se venía utilizando desde más de tres lustros atrás, no será popularizado hasta los años treinta por

9 Cuando en el año 1902, en Barcelona, Albert Macaya y Lluís Marro se asocian y crean la productora Macaya-Marro, se funda en España la primera empresa de producción de películas.

10 Citaremos como “sugeridas” las películas perdidas que mencionemos, independientemente de su formato.

11 Son denominadas “películas primitivas” aquellas rodadas antes de 1910.

el director John Grierson¹², surgiendo así la idea de que en un mismo gesto podían conciliarse arte y documento. Interrogar al cine partiendo de su circunstancia documental, de la que nace históricamente, significa interrogarse sobre la relación entre filme y realidad.

El punto de vista del autor es determinante a la hora de enfocar la estructura del formato y la organización de imágenes en una secuencia cronológica, y los primeros cineastas creían en el cine como un arte “de usar y tirar”. Sólo existe la diferencia de forma y no de naturaleza entre un paisaje filmado en una ficción y otro filmado en un documental, porque las películas no revelan tanto la realidad, aun ficcionada, como una forma de comprenderla. Por tanto, en términos de cuantificación cinematográfica de nuestra Memoria Histórica y Documental, tampoco debemos olvidar que las primeras películas no llevaban títulos de crédito, y hasta 1912 no hubo proceso de reconocimiento de los derechos de autor para los guiones de cine¹³.

Los autores, en el cine mudo español, en general, desde un punto de vista semiológico no se preocuparon de abordar la composición de los filmes, de la importancia de la concepción del espacio escénico, de las acotaciones lingüísticas y la representación de la imagen, junto a las músicas y las diferentes formas fílmicas de adaptación. Por tanto, el cine español, comenzó siendo un cine popular e ingenuo y de bajo coste. Inicialmente, y dada la visión o punto de vista del espectador medio de la época, que era la del espectador de teatro, las producciones cinematográficas se caracterizaban por cuadros en movimiento, mediante un continuismo teatral y con la mayor parte de las imágenes estáticas, y escaso movimiento de personajes dentro de la escena. Pero, ¿qué aporta el cine a nuestra Memoria Histórica? El Cinematógrafo era un aparato que permitía exhibir imágenes en movimiento plasmadas en celuloide, y, por tanto, ha consentido también la conformación de la memoria documental. La mecanización de la fotografía lograría la perpetuidad de la imagen en movimiento, y es mediante la catalogación y conservación, como comienza a conformarse parte de nuestra Memoria Histórica. Pero, no olvidemos que, en el cine, atendiendo a criterios estéticos, la

12 John Grierson (Deanston, Reino Unido, 1898 - Bath, Reino Unido, 1972). Consideraba el documental como una herramienta de cambio social. A propósito del filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, pronunciaría una interesante cita: “El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad”.

13 *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. p. 342.

música no posee valor narrativo por sí misma, sino que se convierte en mecanismo narrativo del texto debido a su correpresentación con elementos como la imagen, secuencial o no, y los diálogos.

CANCIÓN POPULAR

La música ha de ser efectiva y cumplir la función de espectáculo, servir de entretenimiento. Como manifiesta Gubern, “el cine se diferencia del teatro no sólo por el primer plano visual, de tan gran capacidad mitogénica, sino también por el primer plano acústico, que hace presentes el susurro, el suspiro o el gemido, que poseen también un enorme poder emocional”¹⁴.

Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, *canCIÓN*¹⁵ proviene del latín cantĭo, -ōnis y atiende a los siguientes puntos:

1. f. *Composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música.*
2. f. *Música con que se canta esta composición.*
3. f. *Composición lírica a la manera italiana, dividida casi siempre en estancias largas, todas de igual número de versos endecasílabos y heptasílabos, menos la última, que es más breve.*
4. f. *Antigua composición poética, que podía corresponder a distintos géneros, tonos y formas, muchas con todos los caracteres de la oda.*
5. f. *Cosa dicha con repetición insistente o pesada. Venir, volver con la misma canción. Ya estás con esa canción.*
6. f. *Noticia o pretexto sin fundamento. U. m. en pl. No me vengas con canciones.*

Veamos también el término Folclor(e): *folclore según el estilo del – ll folk-like*¹⁶, que se puede traducir como “el gusto popular”. Para otros, en este caso, “etimológicamente la palabra *Folk-Lore* es sajona y compuesta de las dos voces *Folk*, que significa gente, personas, género humano, pueblo, y *Lore*¹⁷, que significa lección, doctrina, enseñanza, instrucción, saber. La palabra *Folk-Lore*, equivale a lo que en

14 Gubern, Román. “*La herencia del Star System*”. Archivos de la Filmoteca. Nº 18. Octubre 1994. p.17.

15 Disponible en:

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=canci%Fn.

[Consulta: 30-07-2014].

16 González Casado, Pedro. *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Ediciones Akal. Madrid, 2000. p.65.

17 La palabra *Lore* sajona, como la palabra *Lehre* alemana, significa no sólo saber, sino saber antiguo, saber tradicional. Machado y Álvarez, Antonio. *El folk-lore andaluz. Estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo*. Editorial Tres-Catorce-Diecisiete. Madrid, 1981. p.3.

español llamaríamos el saber de las gentes, el saber popular”¹⁸. Por tanto, podríamos concluir que el *folklore* de un pueblo, de un país, es un compendio de la cultura que éste ha concebido, elaborado, creado, con sus propios recursos. Aunque lo folclórico¹⁹, generalmente en el caso que nos ocupa, suele ser mencionado de forma despectiva y, por extensión, no lo referenciamos como tal aquí.

La canción popular supone un campo pluridisciplinar, ya que a la autoría de las letras, hemos de unir la composición de las notas y la clave musical, además de saber tocar los distintos instrumentos que conforman la estructura musical y embellecen la estructura métrica y silábica de la obra, etc. Estas composiciones son ideales para expresar emociones y sentimientos, enunciando “más la idiosincrasia de una situación que la de un personaje”²⁰.

CINE-TEATRO FILMADO

La visión que los espectáculos cinematográfico-teatrales o el cine-teatro filmado ofrecen no suponen novedad alguna a la grabación y reproducción mecánica de la imagen. Para los espectadores, el reencuentro con la misma tipología de planos generales y estáticos²¹, por lo que la filmación de estos espectáculos teatrales no terminaría de cuajar y se produjo el retorno del público a las salas donde se representaban espectáculos “en vivo y en directo”, aunque bien es cierto que estas producciones nos sirven con los años para conformar una parte de nuestra Memoria Documental, y son formatos extendidos de aquellas películas primitivas.

La filmación del espectáculo teatral de corte frívolo, “*Frivolinas*”, es el máximo exponente rodado de primera película muda de corte documental en formato largometraje con canción popular en su argumento y exhibida con sonido sincronizado. Igualmente se

18 Machado y Álvarez, Antonio. *El folk-lore andaluz. Estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo*. Editorial Tres-Catorce-Diecisiete. Madrid, 1981. p.1.

19 Las películas folclóricas tenían un único objetivo, que no sería otro que el de estar al servicio de los ídolos cantantes y de sus seguidores. Transitaban “los cauces trillados de este tipo de películas evocadoras de tiempos pasados, llenos de nostalgias para muchos, pero que no suelen llamar la atención a las generaciones actuales”. Méndez-Leite, Fernando. *Historia del cine español*. Ediciones Rialp, Tomo II. Madrid, 1965. p.465.

20 Brenan, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995. p.145.

21 El espectador prefería la escala de planos con que el director fuese dirigiendo la mirada del público. Para contemplar un plano general ya estaba el teatro y el espectáculo era en vivo.

tituló *Frivolinas*²² (1927)²³ y fue dirigida por Arturo Carballo²⁴, entonces empresario del Cine Doré de Madrid, título que se ha convertido en un documento extraordinario al suponer la única filmación existente de las revistas españolas de los años veinte²⁵. Su interés trasciende el hecho cinematográfico al mostrar la puesta en escena del momento.

Mediante el visionado directo de la película comprobamos que este ejemplo de “cine-teatro” o teatro filmado, resulta ser, además de una rareza, un híbrido. Aquí la única diferencia sustancial entre cine y teatro la pone de manifiesto la “conservación” mecánica de la imagen, si bien no el sonido. El filme se presenta mudo con rótulos y música, pero no con la partitura original, y su duración es de 88’22” minutos, y los textos que reproducimos a continuación han sido extraídos de este visionado. De la introducción recogemos literalmente este texto incluido en la restauración por parte de Filmoteca Española:

“Esta versión de “Frivolinas” ha sido establecida por Luciano Berriatúa en 1999. Estos materiales eran fragmentos del negativo nitrato original, y de copias procedentes de cuatro versiones del film, todas ellas montadas o supervisadas por su director, Arturo Carballo entre 1926 y 1927. Se han redactado nuevos rótulos para suplir a los desaparecidos y se han congelado y retocado digitalmente los fotogramas conservados de las escenas perdidas. Con la colaboración de Filmoteca de Zaragoza, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya y Centro de Documentación de RTVE. La restauración de esta película ha sido posible gracias al patrocinio de AISGE²⁶”.

La copia restaurada presenta este título como “*Cine-Teatro*” y el rótulo “*Ediciones Seleccionadas A. Carballo Presenta*” indica que se trata de una “*Comedia risueña combinada con los Espectáculos Féricos de las Revistas Velasco*”. Y cuenta con la “*Interpretación de ‘Ramper’ y José López Alonso, con la cooperación de las artistas María Caballé, Rosita Rodrigo y Eva Stachino*”.

22 Datos facilitados por Filmoteca Española.

http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000025278&brscgi_BCSID=c102d3ce&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle. [Consulta: 03-08-2014].

23 El filme de Arturo Carballo fue estrenado en el Cine Doré de Madrid el dieciocho de abril de 1927 con acompañamiento de orquesta y coro. Como curiosidad por la analogía de su título, destacar la opereta en tres actos titulada *Frivolina* (1917), composición del Maestro Manuel Penella.

24 Cuyo nombre completo era Arturo Carballo Alemany.

25 Berriatúa, Luciano. “*Notas sobre la restauración de Frivolinas*”. Archivos de la Filmoteca. nº 32. Junio 1999. p.108.

26 Acrónimo de *Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión*.

Su argumento supone una elemental justificación para introducir los trece números de las revistas musicales de Eulogio Velasco, que referenciamos a continuación en cursiva, recogiendo la leyenda del intertítulo e incluyendo su minutado, y entre paréntesis nuestra observación personal en cuanto a cada pieza:

- “*Arco Iris*”²⁷:

- 24’05’’: “*Jardineritos*”, conjunto de la revista *Arco Iris*.
- 25’40’’: “*Los pollitos conquistadores*” de *Arco Iris*. ¡*Modelo de buenas formas!* (Suman doce mujeres).
- 27’25’’: *Eva Stachino va a cantar el cuplé “Oh, Catarina!”*. ¡*Ojo con el movimiento!*
- 28’52’’: “*La Morfina*” (*sketch*), interpretado por Rosita Rodrigo y el señor Maury, de la *Compañía Velasco*, en la revista *Arco Iris*.

- “*La Feria de las Hermosas*”²⁸:

- 21’33’’: *María Caballé va a interpretar el número “Encajes de oro” de la revista “La Feria de las Hermosas”*. (Un número exótico).
- 22’48’’: “*Encajes de España*” (“*Feria de las Hermosas*”), por la simpática *Blanca Pozas*. (Este número es de corte más netamente español).
- 50’38’’: *Ahora voy a presentar a ustedes “Los Muñequitos” (Feria de las hermosas)*. *Pura mecánica como ustedes verán*.
- 57’08’’: *Rosita Rodrigo va a interpretar el “sketch” “El beso de la muerte” “Feria de las hermosas”*. *Fiense en los letreros: van en aleluyas. ¡Canee fina!* (Bailes egipcios).

- Y, por último, “*Las Maravillosas*”²⁹:

- 33’02’’: *Los artistas teatrales de todos los tiempos han buscado para sus expansiones los templos del bullicio y alegría, y uno de los templos más castizos es “Casa Juan” en la Bombilla*.
- 33’38’’: *Bailan chotis tocado al organillo. “El “agarrao” será siempre el rey, ante los “simis guanestrepes y fox-trotes”*.
- 34’50’’: *María Caballé se marca un chotis*.
- 38’42’’: *Eva Stachino va a lucir su garbo y sus hechuras en el cuplé Jockey Dandy*.
- 40’08’’: “*Fumadero de oro*”, “*sketch*” por *María Caballé*. ¡*Una cosa muy seria!* (Número de danzas orientales y exóticas cantando las excelencias del opio).
- 43’51’’: *Ahora va “Periquito entre ellas”*. ¡*Quién fuera Periquito!*

27 Revista compuesta en 1922 por Tomás Borrás en colaboración con el empresario Eulogio Velasco, con música de Juan Aulic y Julián Benlloch.

28 Revista compuesta en 1926 por Tomás Borrás, con música de los Maestros Benlloch y Aulic.

29 Revista compuesta en 1926 por Tomás Borrás y Antonio Paso, con música de los maestros Reveriano Soutullo y Joan Vert.

- 1:04'37": *Ahora, para quitar el mal sabor de boca, va un "fandanguillo" por este cura ('Ramper'). ¡No confundirse con "La Argentinita"! (Observamos cómo la cantante da instrucciones al payaso para bailar el fandango).*

En esta película muda proyectada con sonido sincronizado, podemos observar un primitivo doblaje, ya que las voces de las actrices principales fueron dobladas para las piezas musicales. En el apartado de las voces originales encontramos esta leyenda en los créditos: *"Mercedes Seoane dobla a María Caballé; Adela Estévez dobla a Eva Stachino y Blanca Pozas; Raquel Sierra Dasgoas dobla a Rosita Rodrigo y a las tiples de "Muñequitas" y "Conductor"*".

Finalmente se presenta a los diferentes modelos de mujer que se ha representado en *Frivolinas* (1927): *portuguesa, inglesa, argentina, belga, alemana, española, egipcia, francesa, italiana, norteamericana, japonesa e inglesa*. Según el intertítulo:

1:20'11": *Aquí nos quedamos con la Española. ¡Viva España!*

1:20'24": *Y las voces de las Naciones se unen en un Himno al Esperanto.*

En los créditos de cierre encontramos los siguientes nombres referidos a su restauración y elaboración de la nueva partitura musical: *Investigación y reconstrucción musical: Luciano Berriatúa; Arreglos y orquestación: Javier Pérez de Azpeitia; Dirección de orquesta y piano: Javier Pérez de Azpeitia; Violín: Julio Bravo; Viola: Ignacio Alkain; Cello: Erwin Graf; Clarinete; Saxo: Ana Petrinena; Flauta: Eva Tercero; Percusión: José Pérez*. Y, por último, en lo referente al apartado musical se nos indica dónde se ha llevado a cabo la producción y dónde se pueden encontrar las partituras³⁰: *Partituras originales: SGAE, Biblioteca Nacional y Archivo Musical FE; Grabación, Edición y Mezcla de la Banda Sonora: Goldstein y Steinberg; Editoras de Sonido: Maite Rivera y María Steinberg; Estudio de sonido: EXA (Jaime Fernández)*.

En el caso de la primera película rodada en territorio español con sonido directo que no presentó los problemas técnicos de los anteriores títulos que lo intentaron sin lograrlo en todo o en parte, referenciamos la tercera versión³¹ cinematográfica de la zarzuela *Carceleras*³² (1932)³³.

30 La composición de la partitura original de *Frivolinas* (1927) supone la unión de tres revistas musicales de corte frívolo: *Arco Iris, La Feria de las Hermosas y Las Maravillosas*.

31 Datos facilitados por Filmoteca Española.

Para acometer en España la revolución del cine sonoro el mayor problema era la implantación de nuevos equipos de grabación en los estudios y la renovación de los aparatos que permitieran exhibir los nuevos filmes, lo cual llegaría acompañado de una fuerte crisis económica con la consecuente devaluación de la peseta. Así, el cine sonoro, comenzaría poco a poco a asentarse entre las formas preferidas de disfrutar del visionado de las películas por parte del espectador a partir de los años treinta, cuando las películas adquieren la estructura estándar de tres actos (planteamiento, nudo y desenlace) para hacer llegar los argumentos de forma más comprensible al público de cualquier parte y habiendo ya dejado de ser el cine un espectáculo elitista.

El cine rodado con sonido directo, que incluye ente sus características ser sonoro y/o hablado y/o cantado, y, en este caso, reunir las tres características, se materializa en España, como reseñamos, con este título clave, *Carceleras*³⁴ (1932), dirigida por el prolífico pionero José Buchs³⁵, una zarzuela llevada al cine que incluye números musicales de corte y estampa flamenca en su mayoría, con la voz de Raquel Rodrigo³⁶. Por su parte, la versión anterior de *Carceleras*³⁷ (1922) supone una zarzuela con inclusión de coplas y coplillas mediante títulos e intertítulos. La segunda parte de esta versión de 1922, fue rodada en cine antes de la versión sonora de 1932, y se tituló *Rejas y votos*³⁸

http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000024989&brscgi_BCSID=44bb24ab&language=es&prev_layout=bbddpeliculasDetalle&layout=bbddpeliculasDetalle.

[Consulta: 03-08-2014].

32 Drama lírico en un acto dividió en tres cuadros, con libreto original y en prosa de Ricardo Fernández Flores y música del Maestro Vicente Peydró, cuya composición data de 1901.

33 Si bien la filmación en formato largometraje de zarzuelas se produce a raíz del éxito de *La verbena de la Paloma* (1921), dirigida por José Buchs, sainete musical de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón, y uno de los máximos exponentes del género “chico”.

34 Esta versión es la que realmente nos interesa en nuestra investigación, ya que supone el primer título que produce y realiza el cine español con sonido directo que no presentó problemas durante la proyección de otras producciones anteriores. Nos vemos obligados a referenciarla como largometraje sugerido, ya que está perdida la copia física. Así, nos hemos basado en referencias hemerográficas.

35 José Buchs Echeandía (Santander, 1893 - Madrid, 1973)

36 Raquel Rodrigo López (La Habana, 1915 - Madrid, 2004) actriz y cantante, nacida en Cuba e hija de emigrantes gallegos. Se puede ampliar más información sobre su biografía con la noticia que publicó el diario El Mundo. <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/03/18/obituarios/1079602818.html>. [Consulta: 04-08-2014].

37 Datos facilitados por Filmoteca Española.

http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000024379&brscgi_BCSID=44bb24ab&language=es&prev_layout=bbddpeliculasDetalle&layout=bbddpeliculasDetalle.

[Consulta: 04-08-2014].

38 Datos facilitados por Filmoteca Española.

http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000024411&brscgi_BCSID=62094498&language=es&prev_layout=bbddpeliculasDetalle&layout=bbddpeliculasDetalle.

(1927) estando dirigida por Rafael Salvador. Igualmente, mencionar una primera versión de *Carceleras*³⁹ (1910), bajo la dirección de Segundo de Chomón.

Para entender mejor cómo fue la tercera versión de *Carceleras* (1932), ya que la copia está perdida, citaremos como ejemplo de la segunda versión muda de *Carceleras* (1922) dirigida por José Buchs, de la cual extraemos en cursiva los siguientes textos:

“La Casa Atlántida⁴⁰, al llevar a la pantalla ésta popular zarzuela, lo ha hecho con el objeto de presentar una obra genuinamente española, sin falseamiento de tipos y costumbres y para que en el mundo entero puedan conocer, no la España de pandereta que sólo han visto hasta ahora, sino su verdadero ambiente y las fuertes pasiones de su raza”.

El rodaje tuvo lugar en distintas localizaciones de Córdoba, entre las que destacan la Puerta de las Dádivas (Mezquita), Plaza del Potro, Plaza de los Dolores, Cristo de los Faroles y Virgen de los Faroles. Mediante el visionado directo de la copia, mencionamos como autor del libro a Ricardo Rodríguez Flores, con música del Maestro Vicente Peydró⁴¹. En cuanto a la canción popular que incluye, destacan las Sevillanas⁴², que antes de una boda baila un grupo de gente, mientras las mujeres palmean y un hombre toca la guitarra, las Alegrías⁴³, y la Saeta⁴⁴.

- 35’13” *La Saeta*. (Elisa Ruiz Romero ‘*La Romerito*’, canta una saeta a Jesús del Gran Poder a su paso por la calle Trajano de Sevilla)⁴⁵.
- 35’19” a 35’27” aparece un intertítulo con la siguiente estrofa de dicha Saeta:

*En la calle de la Amargura
Cristo a su Madre encontró,*

[Consulta: 04-08-2014]. Largometraje sugerido. Zarzuela igualmente compuesta por Ricardo Fernández Flores con música del Maestro Vicente Peydró.

39 Datos facilitados por Filmoteca Española.

http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePelículas.do?brscgi_DOCN=000024920&brscgi_BCSID=44bb24ab&language=es&prev_layout=bbddpeliculasDetalle&layout=bbddpeliculasDetalle.

[Consulta: 04-08-2014]. Cortometraje sugerido.

40 Con capital procedente de la nobleza se creó la productora Atlántida, resultante de la fusión de los activos de la editora Cantabria Cines. Atlántida se especializó en la filmación de zarzuelas a raíz del éxito de *La verbena de la Paloma* (1921) de José Buchs.

41 Vicente Díez Peydró (Valencia, 1861 - Valencia, 1938).

42 Para Steingress las Sevillanas no son un palo del flamenco, sino más bien una alienación del mismo. Puede el lector ampliar la información en Steingress, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998. p.143.

43 Steingress considera las Alegrías el palo matriz de todo el repertorio clásico del flamenco.

44 La Saeta fue originariamente canto litúrgico colectivo. Lafuente, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955. p.137.

45 En cursiva destacamos el texto original del intertítulo y, entre paréntesis, nuestras observaciones.

*No se pudieron hablar
De sentimiento y dolor*⁴⁶.

Esta versión cinematográfica de la conocida zarzuela reproduce, como era habitual en la época, los pasajes más conocidos de una obra, en este caso la zarzuela *Carceleras*, reafirmando con la ambientación escenográfica y haciendo uso de espacios naturales para proporcionar a la producción un toque de realismo visual. El cambio radical⁴⁷ que experimenta el cine con este título estrenado sin sincronización de sonido en salas comerciales se puede desglosar en dos transformaciones básicas: a) la supresión de los rótulos, supone que los planos, anteriormente seleccionados, van a sucederse sin interrupción, lo cual obligará a replantearse la construcción de las secuencias, la medida, el ritmo interno de los planos y el montaje; b) la incorporación de diálogos audibles requerirá cambios fundamentales en la interpretación de los actores, sustituyendo el ejercicio de mímica anterior por ademanes más contenidos y mayor sutileza en la expresión de los rostros.

CONCLUSIÓN

El cine mudo español supone una valiosa fuente documental histórica para todos nosotros. Durante el periodo mudo el cine se alimentó de la canción popular, y se exhibieron filmes con sonido sincronizado durante el periodo mudo, presentando cierta contaminación el modelo de comercialización cinematográfico con los de otras Artes.

Lo que hicieron los cineastas españoles, mediante la forma de abordar la composición, en cierto modo, fue la resulta de una domesticación del cine. Con la filmación del espectáculo teatral *Frivolinas* (1927), se produce una hibridación entre teatro y cine que no cuajó en los gustos del público, que prefería los espectáculos “en vivo y en directo”.

46 Saeta popular.

47 Un filme sonoro y/o hablado y/o cantado, que reúna todas o, al menos una de las mencionadas características, a lo que hemos de añadir la música interpretada en el filme y audible, o interpretada en vivo en la sala, proyectado sin sonido no aporta ningún valor adicional, por lo que se ha procedido a su estudio de forma intrínseca a los sonidos, diálogos, intertítulos (aunque, naturalmente, sean leídos), comentarios y músicas con que se hubiese presentado en la fecha de su estreno, añadiendo los datos significativos que pueda aportar su copia restaurada.

Las películas suponen un pacto de aprehensión filme-espectador y son “escenas de la vida real”, y la canción popular presenta “historias de vida”⁴⁸. Así, concluimos que la canción popular estuvo presente en el cine mudo español de forma intermitente y que no forma parte real de la formalización del lenguaje cinematográfico, por lo que el acopio que el cine mudo español realizó de la canción popular resultó limitado a un simple vehículo de ideas, como quedó igualmente de manifiesto en *Carceleras* (1932) de José Buchs, la primera película sonora, hablada y cantada rodada con sonido directo en territorio español.

FUENTES CONSULTADAS

- ANGLÉS, Higinio; PENA, Joaquín. *Diccionario de la Música*. Tomo I A-G. Tomo II H-Z. Editorial Labor. Barcelona, 1954.
- BELLO CUEVAS, José Antonio. *Cine mudo español (1896-1920). Ficción, documental y reportaje*. Laertes Ediciones. Madrid, 2010.
- BERRIATÚA, Luciano. “*Dobles versiones en el cine mudo español*”. Cuadernos de la Filmoteca. N°19. Febrero, 1995.
- BERRIATÚA, Luciano. “*Los primeros años del cine en las zarzuelas*”. Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l’Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010.
- BERRIATÚA Luciano. “*Notas sobre la restauración de Frivolinas*”. Archivos de la Filmoteca. N° 32. Junio 1999.
- BRENAN, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás. “*La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte*”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo II. Editorial Complutense. Madrid, 1993.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás, “*Carceleras (1922)*”. AA.VV. *Antología crítica del cine español 1906-1995*. PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.), Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997.
- FREIXEES SAURI, Joaquín (ed.). “*Carceleras (1922)*”. AA.VV. *Guía de la industria y el comercio cinematográfico en España e industrias relacionadas con el mismo*. Arte y Cinematografía. Barcelona, 1924.

48 Por su parte, la copla presenta “historias de vida contadas en tres minutos”.

- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Ediciones Akal. Madrid, 2000.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira; CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás. “*Carceleras (1922)*”. AA.VV. *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Filmoteca Española. Madrid, 1993.
- GUBERN, Román. “*La herencia del Star System*”. Archivos de la Filmoteca. Nº 18. Octubre 1994.
- JURADO ARROYO, Rafael. *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba*. Filmoteca de Andalucía. Córdoba, 1997.
- LAFUENTE, RAFAEL. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *El folk-lore andaluz. Estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo*. Editorial Tres-Catorce-Dieciséiete. Madrid, 1981.
- MCMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. p. 342.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Ediciones Rialp, Tomo II. Madrid, 1965.
- MOYANO, Anacleto. *Conchita Piquer. El nombre de la copla*. Ediciones Quiroga. Madrid, 1988.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España desde la ópera a la zarzuela*. Alianza Editorial. Madrid. 1967.
- PORTO, Juan José. *Síntesis histórica de un cierto cine español (de La Prehistoria alucinante a la incierta Edad Moderna. 1896-1973)*. Togapor. Granada, 1997.
- RETANA, Álvaro. *Estrellas del cuplé*. Editorial Tesoro. Madrid, 1963.
- . *Historia del Arte frívolo 1900-1964*. Editorial Tesoro. Madrid, 1964.
- ROMÁN, Manuel. *La copla: la canción tradicional española, la tonadilla, sus orígenes populares, los mejores intérpretes*. Editorial Acento. Madrid, 2000.
- . *Memoria de la copla. La canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.
- STEINGRESS, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998.

LA HISTORIA PROYECTADA: MEMORIA HISTÓRICA Y CINE EN ESPAÑA (1914-1928)

PABLO SÁNCHEZ LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente trabajo, enmarcado en los estudios históricos culturales, abarca un periodo clave en la modernización de la sociedad española: los años veinte. Constituye un somero análisis de las películas de trama histórica o ambientadas en el pasado y realizadas durante los años veinte a través de la visualización y análisis de un filme concreto: *El dos de mayo* (José Buchs, 1927) y el repaso de la producción cinematográfica del periodo. Como eje de análisis se estudia el pasado nacional institucionalizado por el Estado y su reproducción a través de las esferas privadas que rodean al mercado cinematográfico. Las películas históricas, pues, se analizan dentro del conjunto de la sociedad española y en un análisis comparativo con lo que había sido la construcción de la historiografía nacional y las acciones gubernamentales de institucionalización de una memoria histórica nacional.

Palabras clave: *Historia cultural, nacionalismo, Historia del cine, memoria histórica, Historia y Estado, modernización, comunicación y sociedad de masas.*

1. Sobre el método. De cómo se construye un relato nacional

Existe, en el ámbito de la historiografía española, un tema que, a pesar de poseer algunas obras y trabajos de suma importancia, no ha sido tratado en profundidad a día de hoy: los mecanismos de nacionalización durante las primeras décadas del siglo XX en España. Los estudios que hasta el cambio de milenio se han realizado sobre los mecanismos de nacionalización durante la dictadura del capitán general Miguel Primo de Rivera poseían, principalmente, un cariz político, con amplios análisis de la Unión Patriótica, de las reformas políticas del Directorio o del pensamiento de las principales figuras de la “intelectualidad” y escritores políticos del periodo. Sin embargo, hoy día podemos señalar con claridad que tanto el periodo como el tema en sí están cobrando fuerza cualitativa y cuantitativamente¹, con nuevas aportaciones desde diversos campos

¹ Como ejemplo representativo, baste destacar la labor de Alejandro Quiroga. Véase QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A. *Haciendo españoles. La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008 y, desde un enfoque más cultural, QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A. *Goles y banderas: fútbol e identidades*

como la historia cultural, la historia de género, la sociología histórica y la entrada de nuevas aportaciones teóricas sobre el nacionalismo. Una de las bases del nacionalismo, es bien sabido, lo constituye la apropiación de un pasado común o memoria histórica por parte del colectivo determinado. La memoria histórica, siguiendo a Juan Sisinio Pérez Garzón, es la facultad de un colectivo determinado de reproducir su pasado, pasado que siempre se reproduce seleccionando². Seleccionando, por supuesto, acorde con la ideología dominante. Porque, señala el autor, “ante todo, hablamos de memorias en plural. Porque ninguna sociedad tiene una memoria única ni unívoca, por más que alguna trate de ser dominante”³. Así, la mitificación o exaltación de determinados hechos pasados o hazañas nacionales responde a una lógica de poder, pues, por un lado hace de elemento cohesionador del colectivo, puro cemento social; y, por otro, contribuye a legitimar, a través de un discurso sobre el pasado de dicho colectivo, un sistema de poder presente en la medida que se acopla el primero a una visión idealizada del segundo. “The aura of nationhood always operates within contexts of power”⁴. Porque el nacionalismo, más allá de ser una suerte de identidad colectiva, es una compleja ideología que permite legitimar la existencia del Estado moderno, una forma de comunidad imaginada⁵ que, sin embargo, nunca es homogénea en la totalidad de la población de un Estado.

La visión del presente siempre condiciona al individuo, al escritor, al historiador. Aún teniendo como meta la más pura objetividad, el individuo siempre ve condicionado su pasado con miras al presente, y las preocupaciones, miedos y valores considerados importantes por él, serán transmitidos a la totalidad de su cosmovisión de una u otra forma. Por ello, en la esfera privada podemos encontrar multitud de discursos sobre el pasado en pugna por hacerse con la *verdad de lo que ocurrió*, discursos que legitiman una forma de sistema político y unos valores humanos determinados. El presente trabajo pretende realizar una aproximación a la memoria histórica o *verdad* transmitida por una

nacionales en España. Madrid: Marcial Pons, 2014. Desde una perspectiva de género, GONZÁLEZ CASTILLEJO, M. J. “Los conceptos de mujer, ciudadanía y patria en la dictadura de Primo de Rivera. Imágenes, símbolos y estereotipos”, *Mujeres y ciudadanía* (1993), pp. 1-17

2 PÉREZ GARZÓN, J. S. “Memoria, historia y poder. La construcción de la identidad nacional española” en COLOM, F. *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005, 2 vol. p. 698

3 PÉREZ GARZÓN, J.S. y MANZANO, E. *Memoria histórica*. Madrid: CSIC, 2010, p. 23

4 BILLIG, Michael. *Banal Nationalism*. London: SAGE Publications, 2013 (1995), p. 4

5 ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London-New York: Verso, 2006 (1983)

serie de agentes procedentes de la esfera privada (los enmarcados en el entorno de la cinematografía), y observar cómo su discurso se acopló a lo que había sido el relato histórico impulsado por el Estado a través de sus instituciones.

Para que el nacionalismo permanezca vigente se necesita un sistema cotidiano, banal en palabras de Michael Billig⁶, de rememoración de los símbolos nacionales. La memoria histórica es uno de esos factores clave en el recordar a la población que pertenecen a un colectivo determinado, que poseen algo distintivo y especial. Y el cine jugó, como medio de ocio representativo de la emergente sociedad de masas, un papel a destacar en el entramado nacional.

2. Luces del pasado. La institucionalización de la Historia nacional

La construcción de los relatos nacionales se remonta tan lejos como consideremos de antiguo el término nación; sin embargo, la Real Academia de la Historia, fundada en 1738, podría ser considerado el punto de partida en un largo proceso de institucionalización del relato nacional. Paulatinamente, “durante el siglo XVIII... las élites ilustradas europeas aplicaron argumentos climático-psicologistas y político-culturales para explicar la evolución diferente de cada reino o pueblo”⁷. La construcción de la historia nacional, pues, vio sus comienzos en el siglo XVIII al otorgar una continuidad en la línea del tiempo a un colectivo determinado por sus características y valores. Pero será en el siglo XIX cuando se va configurando un público lector, y cuando la función que se le otorga a la disciplina histórica cambia. “La historia llega a ser una disciplina con fines de educación cívica. No tomada ya como mera crónica, asume una función didáctica y aumenta el número de lectores entre la clase media”⁸. Influenciados por la sensibilidad romántica alemana, una serie de escritores⁹ publican escritos y ensayos históricos en nuevos espacios de sociabilidad que, aunque de carácter privado, constituían la cantera de lo que años más tarde sería la cultura nacional; centros como el Ateneo Científico y Literario, fundado en Madrid en 1835, o el Ateneo Catalán, en

6 BILLIG, M. *Op.cit.*

7 PÉREZ GARZÓN, J.S. *Op.cit.* p. 721.

8 FOX, I. *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 37.

9 El ejemplo más representativo lo constituye la *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta nuestros días* de Modesto Lafuente y publicada en 30 volúmenes, entre 1850 y 1867.

Barcelona en 1860. Mientras, por otro lado, se creaban nuevas instituciones estatales, como la Biblioteca Nacional (antes conocida como Biblioteca Real) en 1836 o el Museo Arqueológico Nacional en 1867 y cuya creación iba destinada a la preservación de la Historia nacional como patrimonio de todos los españoles. Pretensión que respondía a la concepción liberal del pueblo como sujeto político soberano (y sujeto histórico). En ese mismo clima irá destacando a lo largo del siglo XIX un conjunto de trabajos de eruditos y escritores procedentes de la clase media que aplicarán una serie de argumentos basados en el clima, la cultura, la política o la psicología colectiva para dar fuerza al relato de España como entidad poseedora de unos valores comunes y cuya Historia siempre había ido destinada hacia la unificación nacional. A decir del catedrático del Instituto de San Isidro de Madrid, Manuel Zábala, en 1885: “Edad es el espacio de tiempo que comprende varios siglos durante los cuales la humanidad en general o un pueblo en particular viven con sujeción a un orden de ideas, preparándose para vivir en otro orden superior, elaborando su perfeccionamiento”¹⁰. Una concepción de la Historia nacional fuertemente imbuida por el positivismo y en la que los periodos donde se manifestara la voluntad popular eran los más atractivos, con el mito del “pueblo en armas” de la Guerra de Independencia reciente. La voluntad popular, determinada por condiciones naturales y psicológicas, era la verdadera protagonista de la Historia. Como colofón, la obra del Centro de Estudios Históricos, fundado en 1910, actuaría como catalizador de la historia nacional.

Pero, ¿cómo trasladaba el Estado esa idea de la historia nacional al conjunto de la sociedad? La educación de la Historia fue uno de los pilares, a pesar de que en el cambio de siglo todavía un gran porcentaje de la población española fuera analfabeta; es decir, no supiera ni leer ni escribir. Desde la implantación de los primeros planes de educación estatal a mediados del siglo XIX, la cartera de Instrucción Pública contó con el poder de aprobar los textos que oficialmente serían adecuados para su uso en la docencia; se daba libertad al profesor para elegir el texto que prefiriera dentro de los “recomendados” por el Estado. “En 1898 se seguía repitiendo: “Todo catedrático puede elegir libremente el texto que tenga por conveniente, con la sola condición de que al frente del mismo figure la

10 Citado en GARCÍA PUCHOL, J. *Los textos escolares de historia en la enseñanza española, 1808-1900. Análisis de su estructura y contenido*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 59.

aprobación oficial”¹¹ Dichos textos transmitían a los alumnos una visión de la Historia que les hacía identificarse con los protagonistas y con las hazañas nacionales, Historia, claro está, enseñada en términos de progreso y resaltando determinados periodos de gloria del “espíritu español” o *Volkgeist*. Uno de los libros para la docencia de la Historia durante los años veinte, perteneciente a la Editorial Saturnino Calleja, famosa por publicar libros de textos muy utilizados en la docencia durante las últimas décadas del siglo XIX, concluía con la siguiente frase: “El trabajo de los españoles podrá hacer de nuestra nación una de las más florecientes”¹². Un libro que relataba la Historia nacional como la historia de un pueblo unido, aunque separado en periodos concretos, por un carácter común que sería lo que haría a dicho pueblo progresar.

Otro factor a destacar respecto al relato nacional de comienzos del nuevo siglo, es que poseía un carácter esencialmente castellano. Castilla como colectivo que había participado en la reconquista cristiana de forma más activa, que había sufragado el viaje de Cristóbal Colón, que había dado a la cultura nacional figuras tan destacables como Miguel de Cervantes o Lope de Vega... en fin, la Historia nacional se asimiló en gran medida a la Historia de Castilla, lo que constituía un discurso excluyente de otros pasados culturales como pudieron ser los relatos construidos a comienzos del siglo XX por nacionalistas y regionalistas vascos, gallegos y catalanes, y tras los cuales se ocultaba una disputa con el discurso histórico institucional sobre el modelo de articular el estado. Como dijera José Ortega y Gasset en 1921 en *España invertebrada*, “Castilla ha hecho a España y Castilla la ha deshecho”.

Pero, como se ha dicho, gran parte de la población española era analfabeta y no asistía a la escuela. Por ello, existían otras formas de transmitir la Historia nacional (institucional) a la sociedad. Una de ellas fue el empleo de la simbología nacional y su elevación al rango sacro, tal como se hizo durante la Restauración monárquica cuando, bajo el Gobierno de Antonio Maura, en 1908 se impone la obligatoriedad de izar la bandera de España en todos los edificios públicos o cuando en 1918, otra vez bajo la presidencia de Maura, se establece el 12 de octubre como el día de la raza o Hispanidad

11 Real Orden de septiembre de 1898 citada en GARCÍA PUCHOL, J. *Op.cit.* p. 24.

12 HUESO, Virgilio. *Nociones de Historia de España. Segundo grado*. Madrid: Ed. Saturnino Calleja, 1923 (1922), p. 162.

en conmemoración del descubrimiento de América por Cristóbal Colón, a la par que era el día de la Virgen del Pilar¹³.

Por otro lado, la construcción de monumentos y esculturas públicas que inmortalizaran momentos épicos de la Historia nacional o héroes nacionales del pasado fue otra forma de transmitir a la población una serie de valores históricos asociados a un ideal determinado de España como nación. Del total de monumentos erigidos en la ciudad de Madrid entre 1820 y 1914, una abrumadora mayoría pertenece a hechos o figuras de la sociedad española decimonónica, con 1812 y la “guerra contra el invasor” como temas constantemente mitificados por dicha escultura (ver anexo 1). De algún modo, y como señala Carlos Reyero, se prefirieron levantar honores para los militares, caídos en combate, políticos y escritores partícipes en la transición del sistema feudal al liberal, y se fueron paulatinamente abandonando (aunque no de forma absoluta) la construcción de obras públicas relacionadas con la Corona. “Se enalteció el presente hasta ponerlo a la altura del pasado”¹⁴. En general, pues, la esfera pública abogó por una serie de mecanismos de nacionalización que afianzaran el tambaleante, y todavía inestable a la altura del cambio de siglo, sistema liberal. La permanente pugna de partidos y la elaboración continua de nuevas constituciones no eran un síntoma de estabilidad o de bienestar político, y la Historia propagada por el Estado respondía a una búsqueda de estabilidad por voluntad popular. Una concepción de la nación que, como veremos, se trasladaría a través de los medios de masas llegados los “felices años veinte”.

3. La Historia proyectada: el cine histórico como mecanismo nacionalizador

Los años veinte observan la consolidación en España de una cultura de masas. El desarrollo del sector terciario y las industrias punteras en las zonas más urbanizadas de la península acogerán el excedente poblacional que, crisis de producción tras crisis de producción, malvivía, si podía, como jornalero en las zonas rurales. Tras décadas de crecimiento poblacional, las grandes urbes se constituyeron en los símbolos de la modernidad, y el sector trabajador obrero de fábricas e industrias paulatinamente fue ganando nuevos derechos en el trabajo, tales como la limitación del tiempo laboral, los

13 QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A. *Op.cit.*

14 REYERO, C. *La escultura conmemorativa en España: la Edad de Oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 393.

seguros laborales, el descanso dominical o las subidas de sueldos. Por un lado, éste conjunto de trabajadores urbanos poseerá más tiempo libre, ahora entendido en su sentido moderno, para dedicar al ocio; por otro, las mejoras en el trabajo y los sueldos permitirían aumentar el consumo, y por tanto fomentarán el impulso del capital invertido en industrias culturales o de ocio que buscaban en los sectores medios-bajos de la población la recuperación de la inversión con ciertas ganancias. Como señala Marta García Carrión, “comienza a desarrollarse un conjunto de industrias culturales que cada vez se apoyarán más en unos sectores populares que están aumentando progresivamente su capacidad de gasto y modificando sus hábitos de consumo cultural”¹⁵.

En ese sentido, el desarrollo y asentamiento definitivo de un mercado capitalista en el espacio nacional, junto a una serie de políticas proteccionistas tendentes a la defensa de la industria nacional en determinados sectores, impulsarán la homogeneización de la sociedad a través de una serie de símbolos consumidos por medio de unas pautas de consumo que se habían ido desarrollando, podríamos decir, desde el siglo XIX progresivamente. Pues, si observamos el discurso contenido en el cine, como veremos, no se alejaría demasiado en cuanto al contenido nacionalizador de lo que fue en su día la zarzuela. “La Zarzuela y el Género chico representan un flirteo prolongado entre la Historia nacional y un público masivo elevado a la categoría de “pueblo” (y que se lo cree). Son el vehículo privilegiado de los sectores liberales moderados de la burguesía de la Restauración que bregan por imponer, en todas las clases sociales, una imagen conforme con su aspiración hegemónica”. Y es que las obras cinematográficas de los años veinte, al igual que la zarzuela decimonónica, “reanudan con los *tipos* populares, con el sonsonete paternalista que mantiene la ilusión de que el “pueblo” es depositario de valores históricos, culturales y sociales”¹⁶. Siguiendo el patrón de los espectáculos populares se erige Madrid en los años veinte el epicentro de productoras cinematográficas, y la adaptación de zarzuelas o la referencia constante a espectáculos de alto contenido castizo como los toros se explotaron con el fin de realizar un cine “netamente nacional” que pudiera hacer frente a la masiva importación de filmes

15 GARCÍA CARRIÓN, Marta. “Lugares de entretenimiento, espacios para la nación: cine, cultura de masas y nacionalización en España” (1900-1936)”, *Ayer* N° 90 (2013), p. 124.

16 SALAÜN, S. “Zarzuela e historia nacional” en COVO, J. (ed.). *Las representaciones del tiempo histórico*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 179.

norteamericanos. “Una película debe entretener y satisfacer los gustos y las expectativas de la crítica y del público, de la sociedad a que se dirige; y en virtud de ello el cineasta ha de respetar todo un cúmulo de convenciones que limitan su libertad (los géneros, la censura o la autocensura, los límites de lo mostrable, etc.) o bien subvertirlas, lo que en determinadas circunstancias también puede favorecer la comercialidad”¹⁷.

La propia lógica del cine como espectáculo de masas, pues, favoreció la explotación de una temática popular con la que el espectador se pudiera sentir identificado; y la Historia con la que el “pueblo” se sentía identificado era la Historia transmitida a través de la educación, de la estatuaría y simbología pública; como señala Ángel L. Hueso, “si cada película posee un aspecto referencial muy concreto (el que la define a ella misma en sus estructuras narrativas y elementos estéticos), el espectador, por el contrario, posee una memoria histórica que le hace comparar cada filme visionado con unas estructuras previas ya conocidas”¹⁸. De ahí que el cinema resultara un mecanismo nacionalizador de primer orden como industria cultural puntera, extendiendo un ideal determinado de colectividad a los espectadores españoles e impulsando la asimilación en España de cultura nacional a cultura popular¹⁹.

El despegue de la industria cinematográfica se produce en Barcelona. Durante las dos primeras décadas, tras una serie de proyectos pioneros y primeros tanteos con las películas de ficción, se asientan las primeras industrias de carácter más permanente. En los años diez es cuando se configura definitivamente la industria catalana como la dominante en el panorama cinematográfico (y quizás la única cuya mención merezca la pena, con la excepción de Valencia) en cuanto a producción de filmes. En Madrid los espectáculos cinematográficos se proyectaban junto a otra serie de actuaciones de humor, baile y música, adaptándose a una escena del ocio cualitativamente diferenciada de la catalana. En Cataluña, mientras, la acumulación de capital industrial y una mayor cercanía al país que vio nacer el cinematógrafo permitieron un despegue relativamente temprano, pero que no llegaría a cuajar y acabaría entrando en una destacada crisis de

17 MARTÍNEZ GIL, F. “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”, *Vínculos de Historia* N° 2 (2013), p. 353.

18 HUESO MONTÓN, A.L. “El poder de la imagen animada y la creación del héroe contemporáneo”, *Quintana* N°1 (2002), p. 120.

19 Véase FUSI, J.P. “Cultura popular, cultura nacional” en FUSI, J.P. *Un siglo de España: la cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999, pp. 13-42.

producción en el contexto económico de crisis, valga la redundancia, de la posguerra europea. Sin embargo, un proyecto cabe mencionar en cuanto a películas históricas; concretamente, *La vida de Cristóbal Colón y su Descubrimiento de América*. Se trata de una coproducción hispano-francesa, producida por la francesa Films Cinematographiques y la española Argos Films en 1916 en forma de serial. La división de la producción en varias obras era algo muy en boga en la escena de la producción catalana, y que cosechó éxitos considerables en el panorama nacional, o eso parecen mostrarnos los diarios de la época. Dirigida por el francés Émile Bourgeois y estrenada en 1917 en cinco capítulos, el coste de producción superó todas las inversiones en cine en España hasta el momento: un millón de pesetas, lo que valió para costear todo el material, la construcción de las tres carabelas inclusive. El éxito de la película podría ser cuestionado, pero, sin embargo, lo que interesa es que el capital invertido en el filme fuera en parte subvencionado por el Gobierno; el interés de que se realizara una buena película que hiciera honor a la histórica figura de Colón sería de interés general, como nos dice el hecho de que parte del dinero empleado en su realización procediera de las arcas públicas.

Sin embargo, la obra no marcó tendencia, puesto que las películas de carácter histórico, que se remontaran a comienzos del siglo XIX o antes, no eran el denominador común, ni mucho menos. De las más de doscientas producciones realizadas entre 1916 y 1928 de las que tenemos noticia, y teniendo en cuenta el vacío de información existente respecto al cine de dicho periodo, no llega a treinta el número de películas de carácter histórico.

La gran mayoría de películas que podrían considerarse de carácter histórico, o bien que poseían un marco temporal anterior al siglo XIX, centran el argumento en torno a romances y picardía; toreros, gitanas y bandoleros aparecen como nota común en la Historia nacional, lo que paulatinamente iría desembocando en una relación amor/odio con la crítica cinematográfica, y que daría lugar a un enconado debate durante el segundo lustro de dicha década en busca de la definición del cine nacional²⁰, a favor o en contra de la denominada “españolada”. Además, a partir de 1921, con el estreno y éxito en España de *La Verbena de la Paloma* su director, José Buchs, da comienzo a la masiva producción

20 Véase GARCÍA CARRIÓN, M. *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia, Universtat de València, 2013.

de adaptaciones de zarzuelas y obras populares a la gran pantalla que se dará en los años veinte. “Durante ésta etapa se da respuesta satisfactoria a las necesidades que el público y la industria demandan del nuevo espectáculo”²¹; en cuanto las productoras vieron la posibilidad de obtener un público más estable que garantizara la amortización de las inversiones de las generalmente pequeñas empresas, se lanzaron a la producción de obras con un marcado carácter popular.

De ahí que muchas películas cuyo trasfondo era supuestamente histórico poco o nada tenían que ver con la Historia nacional. Ya fueran adaptaciones de zarzuelas como *La bruja* (M. THOUS, Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa, 1923) o de un poema de Zorrilla como era el caso de *A buen juez, mejor testigo* (F. DEÁN, Ediciones Raza, 1926), cuyos argumentos transcurren en el siglo XVII, basan su guión en sendos romances y no poseen referencia histórica alguna a figuras o hechos épicos (tan sólo la primera cuando se refiere a la muerte de Carlos II). Respecto al por qué de la explotación de los argumentos pasionales, la razón principal responde a las exigencias del mercado y la fuerte presencia del romanticismo literario en los orígenes narrativos de la producción cinematográfica.

Sin embargo, por otro lado sí hubo películas de mayor carácter histórico, con un periodo estrella que fue llevado a la sala de proyecciones repetidamente a través de diferentes figuras, desde la del bandolero comprometido con la patria hasta la red de romances y crímenes pasionales: la denominada convencionalmente Guerra de Independencia (1808-1814). La continua recurrencia a un mismo periodo histórico responde a la búsqueda entre el público de un argumento con el que se pudieran identificar y que conocieran suficiente como para entender los sucesos que rodean al guión; “las compañías buscaban en todos los géneros, y en éste también, una continuidad cara al público, ofrecerle unos esquemas que les fueran fácilmente reconocibles y que le permitieran acceder a los films con un conocimiento previo, al menos relativo, de lo que iban a encontrarse en las imágenes... así se comprende la recurrencia continua a

21 CÁNOVAS BELCHÍ, J.T. “Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte” en BERTHIER, N. y SEGUIN, J.C. *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007, p. 25.

determinados temas históricos o a ciertos personajes del dominio por parte de los potenciales espectadores que, además, de esta manera no se sienten defraudados”²².

Como se mencionó anteriormente, el Estado, a través de diferentes vías, trasladó a la población una concepción de la Historia en la que el colectivo de la sociedad española se erigía como protagonista de los acontecimientos históricos, y la guerra contra el francés de comienzos del siglo XIX fue la época que recibió más elogios, más monumentos públicos en conmemoración de la mayor expresión de un colectivo nacional tomando las riendas del destino patrio. El ya anteriormente mencionado texto escolar de 1922 rezaba así: “El pueblo español fue más firme que sus reyes... En la Puerta del Sol lucharon los heroicamente los madrileños contra los franceses”²³. Si bien la monarquía había sido uno de los principales pilares de conexión del colectivo español, sino el principal, hasta el paso del siglo XVII al XVIII, ahora era la “raza” o “pueblo” el principal objeto de estudio en la Historia nacional. Y una película concreta, que llegó a cosechar éxito más allá del Atlántico, realzó la reconstrucción mitificada que de la guerra se había hecho: *El dos de mayo*. Dirigida por José Buchs y producida por Ediciones Forns-Buchs en 1927, el argumento del filme transcurre en torno a los sucesos de los primeros días de mayo de 1808 en la capital del Reino. Alfonso de Alcalá, discípulo de Goya, se debate entre el amor de la modistilla madrileña Rosario y la aristócrata francesa Laura de Montigny. Pero, más allá de los romances pasionales, Alfonso acaba participando en el bando madrileño cuando su nación le reclama. Se trata de un comportamiento heroico y ejemplar para el espectador, que, identificado con la sociedad madrileña a través de unas experiencias vitales que le han transmitido una visión maniquea y mitificada del pueblo madrileño en armas, observaría en la figura de los personajes unos valores y una conducta ejemplares a través de las acciones retratadas en las imágenes en movimiento, y a través de los diálogos.

Y es que los diálogos de la película son de sumo interés. Cuando Alfonso de Alcalá descubre la conspiración de Laura de Montigny para facilitar el camino a Napoleón en la toma de España, cruzan una serie de frases con un alto valor simbólico:

22 HUESO MONTÓN, Á.L. “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”, *Film-Història Vol. 1* (1991), p. 1.

23 HUESO, V. *Op.cit.* p. 137.

Alfonso: "...en cambio me he enterado de algo que me interesa como español".

Laura: "Yo no veo por qué. Mis compatriotas vienen a España como amigos".

Alfonso: "Creo más bien que se trate de una maquinación para hacer perder su independencia a un pueblo leal y confiado".²⁴

Un análisis conceptual de las frases anteriores nos ofrece una serie de pistas sobre la concepción que de la nación poseía el equipo de realización del filme, y que seguramente compartiera gran parte de la sociedad española mínimamente educada. Alfonso se preocupa por la situación de su nación, y participa activamente en la defensa de la misma, para que no pierda su independencia el "pueblo". El denominar a la sociedad española "pueblo" es algo, como hemos visto, en lo que se incidió severamente y con fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En la búsqueda de un sistema constitucional estable, las referencias constantes a la soberanía nacional como legitimador del sistema vigente eran la nota común, y, en pleno auge de la sociedad de masas, el cine pudo transmitir, como medio de ocio al alcance de sectores sociales muy diversos, una influencia determinante; así pasa también cuando en el minuto 40:30, con la muerte del capitán Daoíz, la última frase que dice éste es "¡Viva España!". Un héroe nacional, con un monumento público erigido en su honor, que sirve de ejemplo para el comportamiento social del espectador. La aparición constante de figuras históricas es una cuestión aún más interesante, y entre las que destaca Francisco de Goya, otra figura cuyo legado había sido elevado al rango de cultura nacional. Porque la Historia nacional estaba impregnada de figuras y eventos heroicos, singulares por sus atributos. En una reseña sin firma de la película próxima a estrenar, decían así las primeras líneas: "Abundan en la historia de España las páginas brillantes, los episodios conmovedores, los gestos heroicos y las hazañas épicas y casi fabulosas... Ninguno que llegue tan fácilmente al corazón de las multitudes, como éste, conocido por *El dos de mayo*, con que se inicia la epopeya gloriosa de la Independencia, acaso porque en él tomó parte, rudamente y espontáneamente, el pueblo, este bravo y noble pueblo, dispuesto siempre a sumarse a las causas justas"²⁵.

24 BUCHS, J. *El dos de mayo*, Ediciones Forns-Buchs, 1927. Minuto 00:12:7-00:12:35

25 ANÓNIMO. *La Pantalla N° 3* (1927), p. 35.

La película, como mecanismo de nacionalización, recurre a la cultura popular, asimilada, como hemos visto, a la cultura nacional pero en un proceso que parte de la apropiación de la cultura nacional por parte del Estado y sus más amplias posibilidades de extensión entre la sociedad española. En el mismo *Dos de mayo*, resulta interesante cuando en el minuto 19:40 la narración, que transcurre entre la confianza y paz del pueblo madrileño y la conspiración de los franceses, dice así: “Mientras se celebraban corridas de toros, para dar la sensación de que nada anormal ocurría”. Mientras el francés conspiraba, los españoles asistían a corridas de toros organizadas por los afrancesados, para que no se diera sensación de anormalidad. A continuación el filme ofrece una serie de imágenes de un torero en plena faena. Por un lado, estrategia comercial dirigida a una sociedad que tenía en las corridas de toros uno de los espectáculos más extendidos; por otro, asimila el ocio de masas del siglo XX al pasado nacional, como si fuera inherente a la propia sociedad. Así, se revitalizarían determinadas conductas y valores y, por supuesto, se publicitarían las corridas de toros como espectáculo netamente español que les diferenciaba del resto, incluidos sus vecinos más cercanos en Europa.

Dos años transcurrieron para que se produjera otra obra fílmica de carácter histórico a destacar: *Agustina de Aragón*, dirigida por Florián Rey y producida por Victoria Producción Nacional en 1929. En la misma Guerra de Independencia, se retrata el valor y lucha de una heroína nacional, Agustina de Aragón, otra figura mitificada por las epopeyas que se habían construido a lo largo del siglo XIX. El mito liberal del héroe modélico cobra toda su fuerza en las películas biográficas, sueño del joven asiduo al cine y aspiración del ciudadano risueño que asiste al cine. Por desgracia, poseemos fragmentos del filme que no son suficientes para que pudieran ser susceptibles de ser analizados. Simplemente referirnos a las figuras protagonistas de estas dos películas como arquetipos sociales, como modelos a través de los que los espectadores procesan una serie de principios de forma crítica, pero generalmente positiva.

Por otro lado, el desenlace de la guerra, aprendido por los espectadores generalmente por otras vías como la tradición oral, la educación o los discursos públicos en conmemoración a dicho evento, haría reforzar junto a la visión de dichas películas una concepción positivista de la Historia nacional, cuya línea temporal se escribía en términos de progreso. Como señala Robert Rosenstone, “El film tradicional nos explica la historia

como una narración con un principio, un desarrollo y un final. Este relato lleva implícito un mensaje moral, por lo general optimista, que está impregnado de una concepción de la historia que se articula en términos de progreso... Para dejarlo bien claro, no importa cuál sea el tema que trate el film histórico, la conclusión es siempre la misma: la humanidad mejora y/o ha mejorado”²⁶.

4. Conclusión. Del espectáculo cinematográfico como mecanismo de nacionalización

En 1928, en una crítica de la película *Los misterios de la imperial Toledo* de la revista cinematográfica *La Pantalla* el escritor lanzaba una retórica pregunta al aire como crítica en la vestimenta de unas actrices en una escena concreta. Decía así; “¿Y por qué se han vestido como señoritas del conjunto en una revista moderna a las bailarinas que alegran la cena en el palacio del Gobernador?”²⁷. La respuesta bien puede valer como introducción a las conclusiones: porque el cine histórico, o que recrea una época distanciada en el tiempo, nunca es una reproducción fiel del pasado, sino más bien, y al igual que la memoria histórica, una reconstrucción selectiva y limitada por los conocimientos que del factor espacio-tiempo se posean y por los intereses y limitaciones del equipo técnico. El cine puede considerarse un espejo de la sociedad que asiste al mismo en cuanto que toda producción, al intentar atraer al máximo de espectadores posibles para recuperar o sobrepasar lo invertido, debe respetar todo un código ético y estético con el cual el espectador se pueda identificar. Muchas veces subestimamos el poder de lo que leemos, vemos o escuchamos. Pero en la reproducción banal de ciertos paradigmas se encuentra la “verdad” sobre la que la sociedad se asienta.

En nuestro caso, el nacionalismo, aparente a través de la Historia institucional, esa Historia transmitida en la *sombra del Estado*²⁸, quedó, como hemos visto, potenciado exponencialmente a través de la reconstrucción de las epopeyas nacionales del pueblo en armas. La prensa cinematográfica pudo así exaltar los valores del “pueblo” español como colectivo unido en un mismo sino, no tanto por su adhesión política sino por valores

26 ROSENSTONE, R.A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel Historia, 1997.

27 ANÓNIMO. *La Pantalla* N° 16 (1928), p. 243.

28 Véase ARCHILÉS, F. y GARCÍA CARRIÓN, M. “En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración”, *Historia contemporánea* N° 45 (2012), pp. 483-518.

como el de unidad, independencia o participación en la defensa de la patria. Valores todos ellos identificados con los mayores periodos de esplendor de la Historia nacional transmitida por el Estado, como la revuelta de los castellanos en tiempos de Carlos V o la Guerra de Independencia. Por desgracia, existen barreras infranqueables en el análisis del éxito que cosecharon dichas películas; tan sólo las pistas que la prensa cinematográfica nos ofrece y algún artículo o crítica en diarios periódicos son las huellas que dichas películas nos han legado. Y las referencias publicitarias continuas a determinados filmes o el comentario sobre el fabuloso estreno que llenó en aquel día determinado y hasta dos semanas la sala de proyecciones pueden hacernos repensar el éxito o fracaso de las obras filmicas.

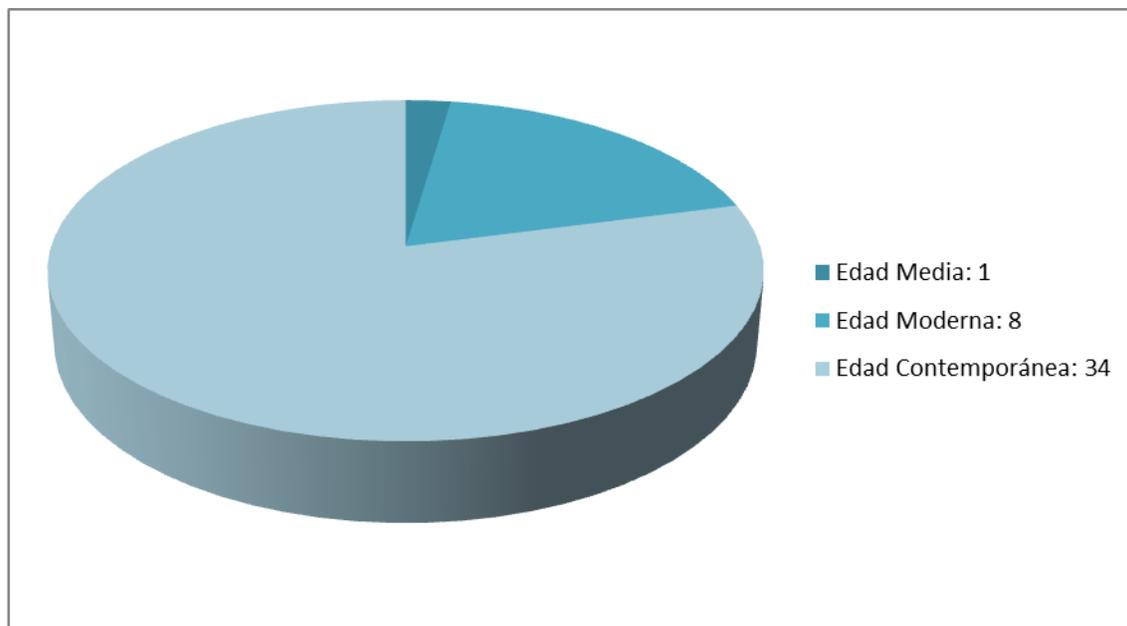
Lo que sí está claro, y que constituye un potencial campo abonado para la investigación, es que la lógica del capitalismo de masas impulsó, como queda patente en los Estados modernos o en proceso de modernización del periodo de entreguerras, la extensión de la concepción nacionalista auspiciada por el Estado. Lo más interesante, sin embargo, es que dicha extensión fuera llevada a cabo en gran medida por agentes privados sin conexión alguna con el ente público. “Las nuevas industrias culturales tienden... a ignorar o superar unas confrontaciones de clase o conflictos políticos que fragmentarían fatalmente su mercado. Esa misma lógica coadyuvará al fortalecimiento de la comunidad cultural española”²⁹.

Con la explosión de sociedades y empresas culturales dedicadas al ocio y la producción cultural a nivel nacional, se acomete el empuje del nacionalismo entre los diferentes estratos sociales españoles y la homogeneización de los mismos. “Nada apunta a que la difusión de pautas de ocio modernas “desnacionalizara” al erosionar la “tradicional” cultura popular, sino que más bien apuntaló la esfera pública nacional y generó experiencias de participación en la comunidad imaginada”³⁰. La modernidad no rompió con la tradición; reconstruyó su significado a partir de nuevos medios de masas, y permitió dar el salto hacia una nacionalización efectiva del conjunto de la sociedad nacional.

29 URÍA, J. “La cultura popular en la Restauración. El declive de un mundo tradicional y desarrollo de una sociedad de masas” en SUÁREZ CORINA, M. *La cultura española en la Restauración*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1999, p. 105.

30 GARCÍA CARRIÓN, M. “Lugares de entretenimiento, espacios para la nación: cine, cultura de masas y nacionalización en España (1900-1936)”, *Ayer* N° 90 (2013), p. 124.

Anexo 1. Construcción de esculturas y monumentos públicos en Madrid 1820-1914



Fuente: REYERO, Carlos. *La escultura conmemorativa en España: la Edad de Oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999

LA RUTA DE DON QUIJOTE DE RAMÓN BIADIU COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

LUIS GÓMEZ GALLEGO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Ramón Biadiu realizó en 1934 un documental sobre la ruta del Quijote siguiendo los pasos del libro homónimo de Azorín, huyendo de la retórica e intentando registrar formas de vida casi intactas desde el siglo XVII. Nuestro propósito es constatar hasta qué punto este documental es un documento histórico de primer orden para conocer y visualizar aspectos importantes de la sociedad rural peninsular durante la segunda República. Considerando que el documental está grabado en pleno verano, Biadiu nos muestra las faenas agrícolas típicas de esta época del año, así como las de los pastores. Siempre al hilo del referente literario, en otros momentos se muestra la artesanía del barro o la de los tejidos en un batán. Porque el eje del documental es mostrar el mundo del trabajo en el campo. Así mismo podemos conocer otros aspectos más lúdicos de la vida cotidiana como en la secuencia de los baños en las lagunas de Ruidera. Analizaremos el proceso de producción del documental, las localizaciones, las dos versiones del mismo, la investigación en torno al metraje inicial, los problemas con CIFESA, las diferencias de la versión definitiva respecto a la inicial... También nos detendremos en la contextualización de esta obra en su época y la evolución en su valoración hasta llegar a nuestros días.

El análisis de esta obra requiere entrelazar conocimientos de varias disciplinas: la literatura, el cine, la historia, la etnografía. Y el objetivo final es situar esta producción cinematográfica en el lugar central que le corresponde como un documento del primer orden para conocer aspectos esenciales de la sociedad española de los años treinta del siglo pasado. Por otra parte queremos incidir en el potencial didáctico de este gran documental.

Las circunstancias concretas de mi descubrimiento de los documentales de Ramón Biadiu sobre la ruta del Quijote han marcado la forma en la que estos han ido desplegando sus potencialidades. Hace unos años, realizando una investigación de historia local encontré uno de estos documentales y de forma automática, llevado por la avidez de la investigación en curso, le exigí lo mismo y me enfrenté con similares herramientas que a los documentos escritos que estaba acostumbrado a manejar. Aunque tenía conocimientos de la historia del cine, no conocía las particularidades reales de este material que yo quería utilizar como fuente histórica. Así que, en gran medida, esto es un

pequeño registro de mi intento de convertir un documental en un documento histórico asimilable a los documentos escritos, y, evidentemente de los problemas que encontré¹.

Durante bastante tiempo solo conocí el documental en la versión que se distribuyó en un *DVD* de la película *Don Quijote de la Mancha* -1947- de Rafael Gil. Hay que recordar que Ramón Biadiu (1906-1984) fue un documentalista pionero en la historia del cine español que comenzó su carrera cinematográfica a comienzos de los años treinta del siglo pasado –“que pertenece a esa generación de cineastas heroicos que tuvieron que inventarlo todo, día a día”²-, siguiendo la estela de Flaherty, al que se ha llamado “poeta de la imagen pura”³ y Grierson, del que se ha destacado su “tratamiento creativo de la realidad”⁴. En el verano de 1934, durante unas vacaciones, en colaboración con Manuel Giró⁵, Biadiu rodó en la Mancha - no hubo grabaciones en estudio con decorado reconstruido, todo se grabó en localizaciones existentes- un documental sobre las andanzas de Don Quijote, titulado *La ruta de Don Quijote (versión 1)*. El guión, la dirección y el montaje eran del propio Ramón Biadiu, que produjo la obra junto a Cinnamond. El montaje inicial duraba unos 30 o 32 minutos⁶ y aunque lo podemos calificar de cine mudo tenía una banda sonora a cargo Juan Gaitg, y desafortunadamente se ha perdido⁷. La productora valenciana CIFESA⁸ compró el documental y redujo el montaje inicial a 19 minutos para una mejor distribución –siguiendo los estándares de los cortos de la época-, transformando notablemente la obra inicial, aunque sin alterar el ritmo de montaje previo-dando lugar a lo que denominaremos *versión 2*, que es la más conocida-. No obstante, la obra se proyectó con cierto éxito en España y en París⁹. Hasta hace poco no he conocido la que denominaremos la *versión 3* gracias a un *DVD* que se

1 Sin dejar de tener presente la palabras de Pierre Sorlin cuando dice que las lecturas de filmes rara vez son completamente falsas y casi nunca satisfactorias. En SORLIN, P., *Sociología del cine*, México, FCE, 1985, p. 29.

2 Ramón Gómez Redondo, citado por Lus M. González en “Cervantes en el cortometraje español”, *Cervantes en imágenes*, 28º Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998, p. 88.

3 CAPARRÓS LERA, J. M. Y OTROS, *Documentales para explicar la historia*, Madrid, Alianza, 2010, p. 25.

4 MONTERDE, J. E., *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, p. 129.

5 CAPARRÓS, J. M. y BIADIU, M., *Ramón Biadiu (1906-1984)*, Ajuntament de Súria, 2007, p. 52.

6 BIADIU ESTER, Mercè y Rosa, “*La ruta de Don Quijote*”. *Historia de dos versiones/ La nostra versió*. Barcelona, juliol 2005-2006, p. 9 (inédita).

7 Aunque no es descartable que una búsqueda más en profundidad permita acceder a alguna copia del material original.

8 La copia conocida de CIFESA procede de los archivos alemanes del Bundesarchiv, y la Filmoteca Española posee una copia en nitrato.

9 CAPARRÓS, J. M. y BIADIU, M., *op. cit.*, pp. 49-51.

adjunta con el libro de Caparrós Lera sobre Biadiu¹⁰. En efecto, después de la guerra civil, en 1952, el director reeditó el documental incluyendo la voz en off de Luis Prunera como narrador y las de José Bruguera como Don Quijote y Emilio Fabregas como de Sancho, dándole un nuevo título: *En un lugar de la Mancha. La ruta de Don Quijote (versión 3)*. El director consideró que esta era la versión definitiva. Sin embargo, la versión más conocida es la de CIFESA –*versión 2-*, que es la que suele exhibirse-. En ambas versiones se utilizan intertítulos –en la *versión 2* con frases del Quijote y en la *versión 3* con títulos de la obra cervantina.

Aunque luego comentaremos algunos aspectos específicos de la *versión 3*, este documental –*la versión 2-* se inscribe netamente en una corriente populista republicana de cierto cine de la época -de estos años son las obras de Benito Perojo¹¹- y se adelanta a las obras de Carlos Velo. El director seguiría trabajando para Laya Films durante la guerra civil –*Catalunya mártir*, 1938- y en la posguerra dirigió el documental *Taiüll* -1953- y trabajó como montador en múltiples películas –por ejemplo en *Vida en sombras* de Llobet Gracia, 1948-. Aunque, junto con *Las Hurdes*, *La Ruta de Don Quijote* sienta las bases del documental en España, si tenemos en cuenta la pervivencia de esta obra, podríamos decir, siguiendo a Santos Zunzunegui, que la obra que mejor ha seguido la herencia del documental de Biadiu es *Honor de caballería* -2006¹²- de Albert Serra.

Considerando que el trabajo crítico permite transformar las huellas históricas en documentos¹³, nos adentraremos en un análisis específico de este documental. La *versión 2* –al igual que la *versión 3-* se inicia con unas imágenes de ediciones antiguas de El Quijote¹⁴, y la ruta que se sigue recoge pasajes tanto de la primera como de la segunda parte de la obra de Cervantes. Azorín había popularizado algunas localizaciones del

10 CAPARRÓS, J. M. y BIADIU, M., *op. cit.* El documental original se encuentra en la Filmoteca de Cataluña.

11 ZUNZUNEGUI, S, “Al pie de la letra” en *CAHIERS DU CINEMA*, enero 2009, p. 79. GUBERN, R. y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1996.

12 ZUNZUNEGUI, S, *op. cit.*, p. 79.

13 LAGNY, M., *Cine e Historia*, Bosch, Barcelona, 1997, p. 60. Sin dejar de tener presente las palabras de P. Sorlin cuando afirma que el valor informativo atribuido a las imágenes depende menos de su contenido que de la actitud muy particular de los historiadores frente al material iconográfico, que suelen despreciar la iconografía, a la que consideran mera sirvienta, habituados a reflexionar sobre textos, y que acaban confiando a las imágenes el papel de un texto. En SORLIN, P., *op. cit.*, p. 33 y ss.

14 En la *versión 2* la edición de Ibarra del siglo XVIII y en la *versión 3* la edición original del 1605.

Quijote con su obra *La ruta de Don Quijote* de 1905¹⁵ y Biadiu va a seguir esta estructura en su documental, eligiendo algunos pasajes de la obra cervantina, buscando su ubicación en escenarios reales. Por lo tanto el documentalista utiliza un doble referente literario, el de Cervantes y el de Azorín, con lo que cuenta con esta intertextualidad explícita para desplegar su particular visión. También contó sin duda con la erudición de la edición anotada del *Quijote* de Rodríguez Marín¹⁶, que ofrece interesantísimos datos para la localización geográfica de los pasajes quijotestos e imprescindibles datos históricos de todo tipo. En concreto se utilizan pasajes de la I parte del Quijote, como el capítulo 1 de la venta, del capítulo 8 el pasaje de los molinos; y de la II parte: el capítulo 9 –visita a El Toboso–, capítulo 22 –cueva de Montesinos, Ruidera–. En la versión de 1952 se añadieron los pasajes de la I parte del Quijote, que estaban en la *versión 1*, del capítulo 11 con los cabreros, del capítulo 18 con el ganado y los pastores, y el capítulo 20 del batán¹⁷, así como el desarrollo del capítulo 72 de la II parte con el regreso de Don Quijote a su aldea y su muerte. Aparecen algunas de las siguientes localizaciones: puerta de la Casa Museo de Dulcinea en El Toboso –casona antigua, con un escudo que también aparece y que desde los años setenta del siglo pasado se transformó en museo–, Casa Museo de Catalina de Salazar en Esquivias –transformado en museo desde los años noventa del siglo pasado–, castillo y pueblo de Belmonte (Cuenca), molinos de Campo de Criptana, calles y torre de El Toboso, así como el patio de la Venta de El Toboso, la alfarería de Mota del Cuervo, Sierra Morena, la cueva de Montesinos y las lagunas de Ruidera. No he localizado las imágenes del batán –aunque quizá podrían ser del pueblo de Villanueva de la Fuente (Ciudad Real) o de Ruidera–. El documental, que tiene un marcado carácter etnográfico, opta por retratar a los paisanos de Sancho Panza, a los agricultores, pastores y artesanos de La Mancha, que seguían realizando sus trabajos, en gran medida, como lo habrían hecho en la época del Quijote.

Si intentamos contextualizar históricamente el documental –*versión 2*, 1934–, inevitablemente tenemos que hacer referencia a que la II República había iniciado en su primera fase profundas reformas que afectaban a aspectos esenciales de la sociedad y la

15 AZORIN, *La ruta de Don Quijote*, Universidad de Castilla La Mancha, 2005.

16 RODRÍGUEZ, F. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1916.

17 Ramón de España al describir este documental, se refiere únicamente a la *versión 2*, silenciando los pasajes de la *versión 3*. DE ESPAÑA, R., *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*, Zacatecas, Barcelona, 2006-2007.

economía españolas. España, a pesar de los avances en la industrialización desde finales del siglo XIX, seguía siendo un país mayoritariamente agrícola, con gravísimos problemas derivados de la abundancia de mano de obra desempleada, bajos salarios y excesiva concentración de la propiedad. Durante el bienio de izquierdas se inició una reforma agraria que pretendía paliar estos problemas mejorando las condiciones laborales en el campo e iniciando un complicado proceso para proporcionar tierras a los campesinos. Desde el triunfo en las elecciones de noviembre de 1933 de los partidos de centro y derecha se paralizaron dichas reformas y el del campo siguió siendo un problema candente y sin resolver, donde continuó la conflictividad sindical¹⁸. El mundo rural y el campesinado estaban en el centro de muchos debates de la época¹⁹. Ramón Biadiu decidió realizar su versión del Quijote poniendo el foco precisamente en el mundo rural, haciendo protagonistas a los agricultores, mostrándolos arando los rastros resecos, trillando y aventando en la era, midiendo y depositando el grano en los costales y transportándolo en la galera, y apareciendo también –mínimamente en esta versión– detalles de la vida de los pastores que compartían estas mismas tierras y esfuerzos. Otro ámbito rural en el que se detiene Biadiu es el de la artesanía, la fabricación de tinajas de barro. El director adopta un tono entre lírico y descriptivo, apegado a la referencia literaria, pero con una clara ambición etnográfica, y el resultado es un cuadro más idílico que conflictivo, a pesar de su apego a la concreta materialidad de los quehaceres cotidianos. A pesar del supuesto “aliento populista saludablemente republicano”²⁰, nada hace suponer a la vista de estas imágenes que poco después, en el verano de 1936 se desatarán violentos procesos revolucionarios con la colectivización de las tierras²¹. Precisamente, en el mismo escenario, con los molinos de Campo de Criptana al fondo, donde en el documental aparecen los campesinos midiendo y transportando el grano, en varias fotografías de la guerra civil aparecen campesinos revolucionarios con el puño en alto. Este documental selecciona imágenes de gran plasticidad sobre aspectos exteriores de las tareas agrícolas, presentando a los agricultores en su contexto con gran naturalidad,

18 CASANOVA, J., *República y guerra civil*, Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2007. JULIA, S. (coord.), *República y guerra civil*, tomo XL de la *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa, 2004.

19 MALEFAKIS, E., *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1971.

20 ZUNZUNEGUI, S, op. cit., p. 79.

21 ALÍA, F. (coord.), *La guerra civil en Castilla La Mancha, 70 años después*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

pero sin traslucirse que detrás hay una gran tensión social derivada del incumplimiento por la patronal agrícola de las disposiciones laborales que intentaron paliar su explotación durante el bienio de izquierdas²². Hay que precisar por tanto el valor documental de estas imágenes, su eficacia indiscutible para visualizar formas de vida del pasado, pero no deberíamos superponerles elementos que conocemos por otras fuentes y sabemos que están en el trasfondo de las mismas, pero que aquí no se muestran explícitamente. Por mucho que sepamos de la gran tensión y conflictividad laboral del campo en esas fechas, estas imágenes, aunque se acercan al mundo del trabajo agrícola, mostrando toda su dignidad, no podemos inferir de las mismas que el director está tomando postura clara, a no ser que consideremos que el mero hecho de poner el foco en ellos, haciéndoles aparecer como verdaderos protagonistas del filme –los campesinos junto a los molinos de Campo de Criptana se muestran en contrapicado, a modo de héroes rústicos-, como si se materializase el artículo primero de la Constitución de 1931 “España es una república democrática de trabajadores de todas clases”. Por lo tanto, intentamos no proyectar sobre estas imágenes más connotaciones y contextualizaciones que las estrictamente verosímiles, aunque no hay que perder de vista que el cine es testigo y agente de la historia²³, y este documental indudablemente opta por hacer protagonistas del Quijote a los trabajadores del campo, mostrándolos tal como los encontró en los pueblos de La Mancha en el verano de 1934. Así, el documental, sin entrar a analizar la situación socioeconómica concreta del trabajo agrícola, nos permite visualizar, poner rostro a los protagonistas de tantos debates en el parlamento republicano sobre los temas agrarios, los decretos de laboreo forzoso y de términos municipales, la propia Ley de Reforma Agraria... Aunque hay que tener en cuenta las palabras de Pierre Sorlin cuando dice que un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad²⁴ fijada en celulosa sino una puesta en escena social y ello por dos razones, porque el filme constituye ante todo

22 Por ejemplo en El Toboso, dos años antes de rodar en sus campos este documental, el diario El Sol de 10/6/1932 se hace eco de una huelga de segadores en dicho pueblo, a la que se ha puesto fin tras obligar a subir los salarios a 18 pesetas, extrañándose de que el alcalde no convocase a los patronos para tal fin como obligaba la ley en vigor. Tres años después, según recoge el diario *Época* haciendo una crónica de las Cortes de 2/10/1935, el diputado Bolívar se queja de que tras las políticas del gobierno ahora se pagan salarios exigüos por trabajar de sol a sol de 1,25 pesetas a los hombres y 0,60 a las mujeres.

23 LAGNY, M., *op. cit.*, p. 187 y p. 202.

24 Sorlin matiza a Kracauer por considerar el cine más “verdadero”, más inmediato que otra fuente, y a Marc Ferro por considerar el cine más que una copia de la realidad, un revelador de la realidad. En SORLIN, P., *Sociología del cine*, México, FCE, 1985, pp. 42-43.

una selección –algunos objetos, otros no-, y después una redistribución y reorganización de los mismos, con elementos tomados del universo ambiente, la evocación de un conjunto social, pero en lo esencial es una traducción imaginaria de éste.²⁵ Podríamos decir que este documental es un estudio de geografía humana como se decía entonces²⁶, una selección de escenarios naturales que muestra diferentes trabajos del mundo rural, desde la agricultura, la ganadería a la artesanía, en realidad “una nueva forma de hacer historia” –en palabras de Marc Ferro²⁷. Este documental acabará siendo una de las imágenes que la República española proyecte al mundo en la Exposición Universal de París de 1937²⁸.

Es necesario que vuelva a referirme a las circunstancias concretas que originaron estas pesquisas –al modo de Ginzburg-, pues se cruzó en medio de una investigación sobre historia y cine otra de historia local sobre la fabricación de tinajas en El Toboso y en ese momento apenas se había publicado nada sobre el tema y yo me encontraba en una fase muy inicial de la misma. Se podrá comprender mi emoción cuando pude ver las imágenes de la *versión 2* en las que se hace referencia a la fabricación de tinajas en El Toboso. Respecto a la artesanía, Biadiu –que en 1937 realizaría el documental *Ollaires de Breda*-, en su búsqueda del anclaje de la obra cervantina con la realidad opta por centrar la visita a El Toboso en la referencia a la fabricación de tinajas. En el capítulo 18 de la II parte de *El Quijote*, en la casa del Caballero del Verde Gabán, al ver unas tinajas de El Toboso a Don Quijote le recuerdan a Dulcinea. Así que en las escenas de El Toboso –que aparece en los capítulos 8, 9 y 10 de la II parte del *Quijote*- el director busca esta evocación y hace aparecer una gran tinaja y después a una joven sonriendo con la gran tinaja al fondo, mostrando claramente la comicidad resultante de la referencia cervantina. En la *versión 2* este plano da paso a una alfarería donde se fabrican una especie de tinajas pequeñas. Pudiera parecer que en ese momento todavía había alfarería en El Toboso. Otros investigadores sobre el tema así lo creían, a la vista de estas imágenes, que claramente así parecían mostrarlo. Y aquí es donde llega el momento de enfrentarse a la veracidad de las imágenes, por muy documentales que sean. Según pude constatar en

25 SORLIN, P., *op. cit.*, p. 169.

26 Como se dice al inicio del documental *Las Hurdes* de Buñuel de 1932.

27 Como recuerda BREU, R. *El documental como estrategia educativa*, Graó, Barcelona, 2010

28 No olvidemos que Luis Buñuel seleccionó este documental, que se proyectó junto con su propio documental *Las Hurdes*.

archivos y en entrevistas a algunos testigos de la época, en 1934 ya no quedaban tinajeras en El Toboso²⁹. Además pude comprobar de la misma forma que las imágenes de alfarería que se mostraban pertenecían a Mota del Cuervo, un pueblo próximo a El Toboso. Por lo tanto, el montaje de la *versión 2* no se había preocupado demasiado por la veracidad de los hechos que mostraba, produciendo un mixtificación quizá involuntaria – ya sabemos que en muchos casos la lógica cinematográfica no tiene por qué coincidir con la veracidad histórica-. Hasta hace unos meses no he tenido acceso a la *versión 3* y es aquí donde la voz del narrador nos aclara que ya no se hacen tinajas en El Toboso por lo que se hace necesario ir al pueblo próximo de Mota del Cuervo para conocer esa artesanía, y el director se detiene en mostrar con detalle todo el proceso de elaboración. Desgraciadamente no he conseguido conocer cómo era el montaje inicial de los 30 minutos de la *versión 1*, pero comprobando la precisión con que se detallan aspectos concretos de localización en la versión de 1952, cobran sentido las quejas de la hija del director Marta Biadiu respecto a las deficiencias de la *versión 2* de CIFESA³⁰. Por lo tanto, el montaje de CIFESA aparte de otros aspectos, en este caso concreto ofrece una yuxtaposición de imágenes sin ningún respeto por la exactitud con la que habría concebido Biadiu su obra. En la escena de Dulcinea-tinaja de la *versión 3* el director realiza algunos cambios respecto a la versión anterior, como remontar la transición de fotogramas mediante un encadenado³¹, fundiendo la imagen de una gran tinaja con el cuerpo joven y delgado de una muchacha, que sintetiza magistralmente el hallazgo paródico cervantino –acentuado al mostrar a la propia Dulcinea riéndose de la ocurrencia-. Biadiu consigue así una de las representaciones más intensas y coherentes del texto cervantino, pero que desafortunadamente no ha tenido continuidad en la iconografía de Dulcinea³². El director muestra una vez más su predilección por dotar de materialidad, de plasticidad palpable el mundo cervantino. Cuando muestra El Toboso, Biadiu, a diferencia de Azorín, no se interesa por las fuerzas vivas del pueblo, cervantistas aguerridos, hidalgos trasnochados, sino que muestra a sus pastores y agricultores y a una

29 GÓMEZ, L., *Las tinajas en la historia de El Toboso*, Ingenia, Albacete, 2012.

30 BIADIU ESTER, Mercè y Rosa, *op. cit.*

31 BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *El Arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 2002, p.247.

32 Hay que tener en cuenta que el tamaño de las tinajas de El Toboso en la época de Cervantes era de unas 60 arrobas, mucho menor de la que aparece en la imagen del documental, que debe tener unas 200 arrobas. Por lo tanto, se potencia la comicidad de la escena.

moza transformada en tinaja. Y eso era tomar partido. Biadiu se aleja de los hidalgos y se aproxima a los tipos rústicos y Dulcinea no es ninguna princesa sino que está conectada a la principal artesanía de El Toboso durante siglos. Ramón Biadiu, habiendo realizado una labor previa de documentación, al recorrer *in situ* los escenarios cervantinos pudo conocer detalles de primera mano hablando en cada pueblo que recorría con expertos locales. Quería poner imágenes a la artesanía del barro y buscó el pueblo de Mota de Cuervo, situado a unos 13 kilómetros de El Toboso –como se especifica en la *versión 3*-, donde perduró esta artesanía hasta los años setenta del siglo pasado. En El Toboso está documentada la artesanía del barro desde comienzos del siglo XV y se mantuvo hasta finales del siglo XIX. Durante los siglos XVI y XVII gozó de merecida fama, y Cervantes usó para un fin literario un claro referente real. Pero cuando Biadiu llegó a El Toboso en 1934 ya no quedaba ningún obrador en uso. Por lo tanto, hay que reivindicar la mayor precisión en general y en este caso concreto de la *versión 3*, donde el director intentó solventar los errores y confusiones del montaje impuesto por CIFESA.

Aunque en la *versión 3* generalmente el narrador detalla las localizaciones que se muestran, hay una clara excepción y es en las escenas del batán, donde se omite -aún no he conseguido identificarlo con seguridad-, que nos permite ver con detalle las distintas fases de la producción de los paños. Por supuesto, tampoco se aclara la procedencia de las imágenes de la aldea de Don Quijote ni la de los cabreros³³. Respecto a la escena de los pastores –*versión 3*- se hace mención al “Pozo de los machos” y aunque no se especifica el lugar de procedencia, es un topónimo conocido de El Toboso, como además confirma la imagen al fondo de la silueta de la alta torre de la iglesia, que aparece en otra secuencia del documental³⁴.

El cine permite vislumbrar, siguiendo la terminología de la historia social, de las mentalidades y el enfoque sociocultural de la historia del cine, cómo una sociedad se representa a sí misma y se escenifica³⁵. Es indudable que la *versión 2*, seleccionada por Luis Buñuel para el Pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1937

33 Las hijas de Ramón Biadiu recuerdan que su padre les contaba que cuando rodaron la escena con los cabreros, después de compartir con ellos su comida, el director quería pagarles un duro de plata de la época, que sin embargo no querían aceptar. En BIADIU ESTER, Mercè y Rosa, *op cit.*, p. 4.

34 No aparece en la *versión 3* la escena de la quesería, que debió aparecer en la versión 1, según BIADIU ESTER, Mercè y Rosa, *op cit.*, p. 7.

35 LAGNI, M., *op. cit.* p. 201.

ofrecía una imagen acorde con la II República y al mismo tiempo se convirtió en agente de propaganda de la misma, constituyendo un importante documento cultural³⁶.

En otro orden de cosas, aún considerando que la *versión 3* -no olvidemos que es la versión que el director consideró como definitiva- ofrece una serie de detalles que la hacen más completa, al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que se trata de un montaje realizado en plena dictadura franquista, en 1952. Por lo tanto, si la *versión 2* se produjo en pleno período republicano y es una obra muy representativa de este período, la *versión 3* podríamos decir, sin ánimo de caer en reduccionismos ni maniqueísmos, que cabría circunscribirla en el contexto del franquismo, aunque con evidentes matizaciones. El director –había visto truncada su prometedor carrera creativa tras la guerra, sin embargo estaba desarrollando una productiva carrera como montador de múltiples películas de la época³⁷-, que quedó tan insatisfecho de la versión anterior, volvió a montar el documental con el material filmado en 1934, reelaborando meticulosamente el guión –como ponen de manifiesto las distintas anotaciones y versiones conservadas– buscando una mayor difusión y una nueva andadura para el mismo. Es evidente que el director tuvo que hacer una labor de adecuación de su obra, reforzando aún más y explicitando el referente literario, introduciendo las voces de Sancho y Quijote y de un narrador que iba explicando las distintas escenas. En esta versión se incluyen las escenas –que estaban en la *versión 1*- de los cabreros, los pastores, el batán y las tejedoras. El narrador, aunque sin caer excesivamente en la retórica pseudocervantina tan en boga en esa fase del franquismo, adopta un tono que por momentos chirría con el espíritu del montaje de la *versión 2*. Por ejemplo, en una de las secuencias iniciales, cuando aparecen unos campesinos transportando espuestas llenas de basura desde el interior de una casa hasta la calle, el narrador hace un despliegue desafortunado de un lirismo digno de mejor causa –dirá que los campesinos trabajan ¡“sosegadamente”!-, que podríamos denominar lirismo de la lentitud sobre fondo de estiércol. El objetivo prioritario parece ser mostrar una arcadia de tipismo armonioso sin dejar que la realidad lo estropee, por lo que la empatía o la sensibilidad social parecen ausentes o estar embotadas por un empalagoso lirismo bienpensante. Por lo tanto, en gran medida, la fuerza de las imágenes de la *versión 2*, a

36 ALLEN, R. y GOMERY, D., *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995 (cap. 7 “Historia social del filme”).

37 CAPARRÓS, J. M. y BIADIU, M., *op. cit.*, pp. 68 y ss.

pesar de sus inexactitudes, ofrecía un elogio comedido y sin interferencias de la esforzada vida de los campesinos. Ahora, los comentarios en *off*, ofrecen una versión desactivada, reducida a tipismo inerte, incidiendo en el referente literario para restar autonomía a la reivindicación del trabajo de los campesinos³⁸. No hay que perder la perspectiva histórica en la que se produjo esta *versión 3*, en pleno franquismo, donde la vida de los campesinos que muestran las imágenes se vio sumida en una miseria sin paliativos y donde fueron aniquilados casi todos los restos de la disidencia sindical agraria³⁹. Podríamos decir que esta *versión 3* es un híbrido, que parte de las imágenes iniciales rodadas en 1934 y aunque aparentemente tiene muchas líneas de continuidad, la potenciación de la intermediación literaria que acentúa la *versión 3* la convierte en una obra diferente. En realidad las imágenes de 1934 sirven para representar la vida rural en la España de 1952, pues las formas de vida en el campo permanecían prácticamente inalteradas, si acaso habían empeorado. Es la voz del narrador la que dota de nuevo significado a la *versión 2*. Aunque no podemos caer en simplificaciones y elogiar la *versión 2* sobre la *versión 3* o viceversa. Hay que destacar en esta *versión 3* la introducción de las imágenes de los cabreros y los pastores, y sobre todo, las magníficas secuencias en el batán y especialmente las de los contraluces y claroscuros de las tejedoras, de un gran valor etnográfico e histórico, de inevitable recuerdo velazqueño.

Tanto la *versión 2* como la *3* incluyen unas escenas lúdicas de los baños en las lagunas de Ruidera, con el acompañamiento del ritmo de una jota manchega, justo antes del triste final del hidalgo manchego –con una sintética puesta de sol entre los juncos de las lagunas y un fundido en negro en la *versión 2* y con el regreso final a su aldea en la *versión 3*.

Las dos versiones hay que analizarlas en su circunstancia concreta de producción y en su contexto histórico, las dos versiones tienen méritos suficientes para ser utilizadas por la investigación histórica. La *versión 2* ofrece una mayor coherencia cinematográfica y la *versión 3* mayor claridad expositiva. Pero sin evidenciar estas circunstancias su visionado queda amputado, reducido; si no hacemos explícito lo que rodea una

38 Ramón Gómez Redondo consideraba en 1974, con motivo de la emisión del documental en TVE, que lo que más había envejecido en el film era, precisamente, “este comentario verbal último”. En BIADIU ESTER, Mercè y Rosa, *op. cit.*, doc. 11-2.

39 DE RIQUER, B., *La dictadura de Franco*, Crítica/Marcial Pons, Barcelona, 2010.

producción audiovisual como esta, su génesis y trasfondo, nos perdemos gran parte de su significado. En ambos casos, este documental nos muestra de forma excepcional la vida cotidiana en el campo en las primeras décadas del siglo pasado. Quien quiera poner imágenes y rostro a los campesinos de la II República sobre los que tanto se debatió en el parlamento y que tantos conflictos desencadenaron tiene en la *versión 2* un documento histórico de indudable valor. Y, con las matizaciones apuntadas, la *versión 3* también nos ofrece una imagen del mundo rural del mismo período, así como de la posguerra y el primer franquismo.

Sin lugar a dudas, las herramientas del método histórico, nos permiten conocer en toda su complejidad la génesis y la significación de estas dos versiones sobre la ruta de Don Quijote de Ramón Biadiu.

Todo este recorrido por la historia de un documental nos lleva a concluir que es necesaria la investigación rigurosa de los documentos audiovisuales, utilizando herramientas comunes de la historia y otras específicas de investigación de la historia del cine, pero incidiendo en la necesidad de preguntarse constantemente por la veracidad de las fuentes utilizadas, su análisis interno y su contextualización. Por lo tanto, podríamos decir que la investigación y utilización de las fuentes audiovisuales participan del mismo impulso que lleva que desear conocer nuestro pasado, y que necesitan de parecidas precauciones y métodos de análisis que los documentos escritos. De esta forma habremos conseguido ampliar la utilización de los registros del pasado, ensanchando nuestras posibilidades de conocerlo.

CINE HISTÓRICO PARA LA ESPAÑA DEL PRESENTE: *BLANCANIEVES DE PABLO BERGER*

JORGE LATORRE
Universidad de Navarra

Resumen

Blancanieves produce desorientación en una audiencia internacional que no sabe si lo que tiene delante es un canto a los toros o una crítica visceral contra todo ese ritual y la España que lo sustenta. Por eso no tuvo fortuna en los Oscars. Para entenderla adecuadamente en toda su grandeza, debe ser interpretada a la luz del conflicto entre las dos Españas, que no son tan sólo las que se enfrentaron en la Guerra Civil sino también las que describe Ortega y Gasset en su *España Invertebrada* (1921): la del centro y la de la periferia, la del Atlántico y la del Mediterráneo, la España blanca y la España negra. Se trata de una vieja tensión que ha generado lo mejor del arte español desde Goya hasta hoy. Y Blancanieves, dirigida por un vasco y producida por catalanes, es un buen ejemplo de esto, con su estética goyesca y surrealista, que sigue modos muy españoles (Julio Romero de Torres o Zuloaga) con los que se identifica el director. Pero esta estética “negra” es utilizada al servicio de una idea política de fondo que más que al pasado de su ambientación (en los años previos a la II República Española) habla del presente: Blancanieves nos dice que España son muchas españas, y que las diferencias internas no son sólo nacionales (étnico-culturales) sino también ideológicas. Más que un canto al folclore tradicional español -esa imagen de marca España que desde el Romanticismo se identifica con Andalucía- la película es una parodia mordaz que invita a proclamar el acta de defunción de esa visión folclórica de España. En definitiva, Blancanieves muestra en su contenido más profundo la complejidad de una España que se rompe, porque no acaba de encontrar una identidad que vertebré a todas sus idiosincrasias particulares.

ENTRADILLA: (...) el arte español ha tenido mucha gente valiente. Yo lo defiendo mucho porque es muy difícil de ver. Lo italiano es muy fácil de ver, lo francés también. Lo grande de lo español es que tiene muy poco maquillaje. Es muy poco brillante. Es muy áspero. Presenta de entrada muchos inconvenientes. Por ejemplo, la grandeza de Miguel Ángel se ve enseguida. La grandeza de lo español se tarda en ver. Hablo de una forma de lo español. Y en ese sentido a mí me parece que España aporta algo de muchísimo valor. El español tiene una capacidad para conectar con lo verdadero como ningún pueblo¹.

¹ Entrevista a Antonio López, en *Letras de Cine*, n.6, año 2002, p. 125.

A pesar de ser una de las mejores películas recientes del cine español, esta adaptación del famoso cuento de los hermanos Grimm a la España de los felices y locos años 20 pasó desapercibida en los Oscars de 2012. Los productores justificaron en parte este fracaso por el hecho de que todavía resonaban los ecos de la aclamada “The artist” (2011) con la que comparte esencias formales evidentes, en su recurso modernizado a las técnicas del cine mudo en blanco y negro. Algo pudo influir esta circunstancia en el estreno internacional ante un público que tenía la sensación de *déjà vu*. Sin embargo, hay que decir que el proyecto de Pablo Berger es muy anterior, y ya estaba terminado cuando Michel Hazanavicius encandiló a la crítica y el público con su visión modernizada de *A Star is born*. Esto es, si hay que buscar un culpable, habría que hacerlo entre los agentes políticos y culturales que impiden que el cine español pueda competir en agilidad de producción y distribución con el cine francés. Porque artísticamente hablando, *Blancanieves* es muy superior a *The artist*, entre otras cosas porque justifica plenamente esa mirada al pasado a través del cine mudo, para mostrar en clave documental la realidad histórica de una España ancestral, con toda la complejidad que este recurso “realista” implica.

Este realismo que se da en el cine español, incluso en los géneros de mayor fantasía, es algo muy identitario, pues sigue una larga tradición artística, muy bien descrita por el pintor Antonio López en la cita que sirve de entradilla a este artículo². Pero explica también que nuestro cine sea a veces difícil de comprender para un público no iniciado. Opino -y así lo escribí en su momento³-, que fue por esta complejidad propia del cine español, más comprometido con la realidad que con la gran audiencia, por lo que *Blancanieves* no tuvo fortuna en Hollywood. Solamente en apariencia *Blancanieves* es una película con vocación internacional, por el recurso a ese lenguaje universal del cine previo a la invención del sonoro y a los tópicos del folclorismo español más exótico. En su contenido más profundo, sin embargo, *Blancanieves* es una película dirigida sobre

² Escribí de este tema en “El humus hispánico de Erice”, XI Congreso de la AEHC (*¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español*), Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 2006, pp. 79-85.

³ <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/pablo-bergers-blancanieves-and-modern-spain/>

todo para el público español actual, o para un público internacional conocedor de la reciente historia de España⁴.

El prestigioso hispanista S. Payne⁵ afirma que todo el conjunto de estereotipos de España fuera del mundo hispano puede ser reducido a dos paradigmas: 1) la Leyenda Negra, que presenta a los españoles como fanáticos religiosos que inventaron la Inquisición, conquistaron las Américas exterminando las civilizaciones autóctonas, o como seres provincianos y atrasados con poca capacidad de modernizarse; y 2) la España romántica, que se concreta tanto en el tópico andaluz agitanado y folclórico del flamenco y de las corridas de toros como en el estereotipo de Castilla-La Mancha, tierra de la nobleza caballeresca y del honor. Payne dice que el primer paradigma se usaba en discursos ideológicos, y está ya en desuso, pero el segundo todavía se vende bien en las industrias turísticas, aunque ambos tienen poco que ver con la realidad histórica y cultural de la España contemporánea.

Sin embargo, la película *Blancanieves*, muestra no solamente la vigencia de estos estereotipos, sino también que estos tópicos históricos creados por extranjeros sirven como arma arrojadiza en las luchas ideológicas actuales entre los propios españoles, y las diferentes lecturas y reescrituras en confrontación de la propia historia en común. Es muy significativo que su director sea vasco, y que haya tenido sobre todo apoyo de las productoras e instituciones catalanas, que no suelen ser complacientes con este tipo de temas taurinos (recordemos que los toros han sido prohibidos oficialmente en Cataluña). Y es muy significativo también que la película no se haya rodado en Sevilla, y que el cortijo supuestamente andaluz del torero Villalta esté ambientado en las famosas bodegas del cava catalán Codorniu, cerca de Barcelona.

Como hemos visto en este congreso, la mayoría de las películas históricas hablan antes sobre el presente de quienes las producen que sobre la etapa histórica que describen, y *Blancanieves* no es una excepción a esta regla. Pese a su apariencia de

⁴ La película fue galardonada con 10 Premios Goya que incluyen el de mejor película y mejor actriz (Maribel Verdú), a los que se sumaron después el Premio Especial del Jurado, y a la mejor Actriz (Macarena García) del Festival de San Sebastián de 2012 y cuatro Premios Gaudí en Barcelona, incluyendo el de la Mejor película en lengua catalana. También ha tenido gran éxito en Latinoamérica, con el premio Ariel 2012 a la Mejor película iberoamericana, puesto que nuestra historia se prolonga también allí con ecos más o menos lejanos que llegan hasta el presente, como muestra el hecho de que la taquillera “8 apellidos vascos” tenga fortuna en ultramar, aunque es incomprensible en el ámbito anglosajón.

⁵ Payne, Stanley G. *Spain: A Unique History*, The University of Wisconsin Press, 2011, pp. 3 – 7.

cuento infantil, es una película de tesis, y por tanto, puede ser interpretada como un espejo histórico de los problemas de identidad de la España actual, con sus conflictos nacionales internos. Se trata de una visión paródica del folclore “marca España” – identificado sobre todo con Andalucía- que encierra mucho de venganza cultural contra el régimen de Franco, que utilizó a su favor la idea del españolismo castizo, excluyente de las culturas periféricas y de las ideas políticas de la izquierda más crítica con la visión folclórica y estereotipada de España. Pero es también una obra de arte muy compleja, por lo que vale la pena dedicarle un estudio histórico detallado según metodologías de iconología y cultura visual contemporánea, que ayuden a profundizar en esta complejidad.

Una ventana surrealista a la historia reciente de España

Comencemos por analizar el primer aspecto, el ideológico. *Blancanieves* combina recursos documentales con un guión bastante cerrado desde el principio. Es una película que sigue los principios estético de un determinado cine español denominado “realismo tímido” por Quintana, pues sólo la apariencia es realista, pero su estructura narrativa no deja resquicios para las sorpresas que depara la misma realidad⁶. Formalmente, el recurso al blanco y negro y las escenas de reportaje, muy características del cine social español, nos invitan a viajar al pasado, a la Sevilla de los felices años 20, en plena dictadura del sevillano Primo de Rivera, cuando España se había convertido en la Meca del turismo internacional. Recordemos las exposiciones universales de Sevilla y Barcelona celebradas en 1929, como referencia de exotismo y modernidad a un tiempo que constituye una determinada imagen turística de España. Los aspectos folklóricos y etnográficos tomados de la fotografía –los retratos de Ortiz-Echagüe⁷- y del cine documental de la época ambientada –José Valdelomar y Buñuel- ayudan a recrear esta atmósfera histórica. Al mismo tiempo, estas referencias documentales se combinan con otros recursos estéticamente opuestos (fundidos encadenados, montaje para establecer asociaciones mágicas, etc.), propios del cine mudo expresionista –que recuerdan en algunos casos

⁶ QUINTANA, A. “Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político”, *Archivos de la Filmoteca*, n. 49, 2005.

⁷ http://www.textezumfilm.de/sub_detail.php?id=1321 He trabajado este tema sobre la complejidad del pictorialismo más documental en relación con la visión del 98 en “Pictorialism in Spanish Photography: ‘Forgotten’ Pioneers”, *History of Photography*, Volume 29, Number 1, Spring 2005, pp. 60-72.

también a la estética surrealista de Buñuel-, lo que da como resultado la atmósfera visual adecuada al cuento, un tanto tenebroso, de los hermanos Grimm que sirve de pretexto para la película.

A partir de esta curiosa simbiosis, se va construyendo la ficción en relación con el famoso cuento de Blancanieves, pero con variaciones importantes que tienen que ver tanto con las técnicas cinematográficas utilizadas como con el final de la película, que a diferencia de lo que ocurre en el cuento, no es feliz sino desgarradoramente abierto. Esta conclusión, como veremos en seguida, obedece a una cierta visión de España, la del unamuniano “sentimiento trágico de la vida”, que tan magistralmente fue ilustrado por Zuloaga. Pero es también una decisión “política” del director y los productores, que es posible analizar pormenorizadamente en un congreso dedicado a la historia que el cine refleja de modo tanto directo como subliminar.

La referencia al cuento de Blancanieves no puede ser más adecuada, pues queda integrada en el contexto taurino típicamente español del relato general, según la siguiente sinopsis: El más grande de los toreros, Antonio Villalta (Daniel Giménez Cacho), y la más grande las folclóricas, Carmen de Triana (Inma Cuesta), han tenido una hija, Carmencita (Sofía Oria y Macarena García en su infancia y adolescencia). Trágicas circunstancias llevan a la entrada en escena de Encarna (Maribel Verdú) y a un radical cambio de la feliz situación. Encarna se convierte en la Madrastra cruel de la niña, y también en su opositora por la fama, hasta odiarla a muerte. El nuevo espejo mágico está simbólicamente representado en las lecturas de moda de la época de Cócó Chanel, que fomentan la vanidad y la envidia (motores pasionales del odio de la madrastra también en el cuento de los hermanos Grimm). Aparece por tanto representada una época de modernidad que, en el caso de España, convive además con la presencia de ritos ancestrales y costumbres bárbaras.

Es cierto que hasta hace poco había en toda España cuadrillas de enanos toreros que divertían a los espectadores que acudían a las corridas de toros, como una especie de entremés previo a la corrida de toros más “seria”, conocido como la charlotada (nombre tomado del personaje cómico Charlot). De hecho todavía existen charlotadas en algunas zonas rurales de Castilla y Andalucía, que es donde están rodadas las escenas populares, con esas caras reales que dotan a la película de un tono documental. No olvidemos que,

junto al referente de la película muda *Freaks* (1932) de Tod Browning, fue una fotografía tomada por Cristina García Rodero a estos enanos toreros la que inspiró al director la idea de adaptar la historia de Blancanieves a la España ancestral⁸.

Otra importante referencia artística que reconoce Pablo Berger es la del pintor cordobés Julio Romero de Torres⁹, que, aunque se convirtió en un tópico folklórico del Franquismo, fue una excepción en el contexto luminoso del folklore popular andaluz, por su decadentismo finisecular (más del gusto del simbolismo nórdico que del regionalismo mediterráneo, y por eso gustaba mucho a Valle Inclán y a los pintores vascos de la Generación del 98). Por eso puede ser interesante, antes de entrar en cuestiones de más actualidad, detenerse a analizar con más detalle la problemática artística del cambio de siglo, cuyas repercusiones se hacen notar todavía hoy en el arte español, lo que incluyen un cine de calidad como el aquí comentado.

España Blanca-España Negra: Zuloaga versus Sorolla

Fueron sobre todo literatos y pintores de la periferia (vascos, catalanes, valencianos) los forjaron la visión de Castilla y Andalucía propia de la Generación del 98, siguiendo la estela de los famosos viajeros extranjeros del romanticismo. La gran diferencia con Byron, Hugo, Doré, etc. es que escritores como Unamuno, Baroja, Valle Inclán, Azorín, D'Ors, etc. se sentían parte de esa otra España a la que describían con ojos nuevos. Entre los pintores, Sorolla y Zuloaga son los más conocidos. Este último atrajo a Castilla a otros vascos como los Zubiaurre, Iturino, Salaberría, etc. De un modo similar a Gauguin y los Nabis franceses, que huían de París a la primitiva Bretaña (Pont Aven) para inspirarse en las raíces populares previas a la industrialización, estos pintores vascos se escapaban de sus paisajes urbanos, que experimentaban una fuerte industrialización, para buscar inspiración en el mundo rural de la meseta castellana semidesértica, en esos pueblos ancestrales a los que todavía no llegaba el ferrocarril. Por eso su mirada es más simbólica o expresionista que realista-impresionista. De hecho, todos ellos contribuyeron a crear una determinada visión de “negra” de España (este es el

⁸ http://www.interviewmagazine.com/film/pablo-berger-blancanieves#_

⁹ <http://algarabiacordoba.blogspot.com/2013/01/cineandcine-blancanieves-y-las-musas-de.html>

título que dio el pintor del País Vasco, Darío de Regoyos, a su libro de viajes de 1888, que inspiraría años después el más famoso de José Gutiérrez Solana).

El expresionismo español no consiste tanto en deformar la realidad como en exagerarla selectivamente. Estos pintores eran acusados de antitaurinos cuando se enfrentaban a los temas típicos del folclore andaluz, aunque ellos lo negaban rotundamente, pues eran también aficionados a los toros, que expresaban simbólicamente el “sentimiento trágico de la vida”, del que hablaba el famoso escritor vasco Miguel de Unamuno, rector de la Universidad de Salamanca. Por eso opino que, como el famoso cuadro de Zuloaga de la Hispanic Society titulado Víctima de la fiesta, Blancanieves sería algo así como la representación simbólica de la esencia trágica de España¹⁰.



Con muy diferente mentalidad costumbrista trabajó entre 1910 y 1920 Sorolla para el encargo de la Hispanic Society of New York sobre las diferentes identidades populares de España, un conjunto de enormes lienzos que ha sido calificado como la Capilla Sixtina del regionalismo. Sorolla era valenciano, y por tanto traía con sus pinceles impresionistas

¹⁰ <http://www.diariovasco.com/20071109/opinion/paradojas-rivalidad-20071109.html>

una mirada blanca, luminosa y festiva del folclore popular español¹¹. Una mirada que continuaba los tópicos del Romanticismo, en lo que se conoce como “La Hora Española”¹².

Zuloaga por el contrario daba una visión crudamente realista de estos mismos temas, según un cierto decadentismo finisecular, que adelanta el expresionismo. Zuloaga intentó siempre exponer su obra junto con la de Sorolla, pero no pudo hacerlo por el rechazo que encontró en la propia España de la época, aunque su obra triunfara en París. Zuloaga pintaba lo que Unamuno denomina la intrahistoria, y el arte académico español prefería los grandes lienzos de historia grandilocuente y falsa; y ya avanzado el siglo, la visión blanca, impresionista de Sorolla y los pintores sorollistas del Mediterráneo¹³.

No es fácil saber cuál de las dos visiones es más real; seguramente lo son ambas, pero es importante señalar que la visión selectiva de la realidad de Castilla y Andalucía que aportan los vascos incluye tanto la admiración por lo propio, esa cultura en la que estos artistas han sido educados como españoles, como la visión crítica, desgarrada, hacia esa misma cultura con la que pueden establecer distancia a la vez que extraen inspiración de ella. Es la periferia que mira hacia el centro, y lo reinterpreta con lentes de aumento.

En conclusión, Blancanieves tiene todavía mucho de la herencia acumulativa de la famosa Generación del 98, pues los ritos taurinos están descritos de modo épico, con

¹¹ Gabriel Francis, “Sorolla and Zuloaga”, *America*, 4/24/1909, Vol. 1 Issue 2, p. 50. Este temprano artículo comparaba a los dos pintores más famosos del momento, alabando sobre todo la visión blanca y a *plain air* de Sorolla frente a la más expresionista, exagerada o artificial del pintor vasco. Sin embargo, fue la obra de Zuloaga y otros pintores vascos asentados en Castilla, la que seguía las huellas e inspiró a su modo a los escritos de la Generación del 98, que sólo se impuso en España a partir de los años 20. Cf. Tussell, Javier, ‘La “cuestión Zuloaga”: el debate inicial’ and ‘Una pintura regeneracionista’ en Paisaje y Figura del 98, Madrid 1997, pp.50–60.

¹² Es el momento de llegada de viajeros extranjeros a España, atraídos tanto por la imagen romántica del país como por un interés científico e investigador. Constituyen los mayores atractivos el pintoresquismo de las costumbres populares, el paisaje y los monumentos, especialmente las huellas musulmanas en Andalucía. El principal foco de atención, Sevilla, sirvió de asentamiento a fotógrafos como Vigier o Vernay, atraídos por el Duque de Montpensier, y el atractivo de la Alhambra aumentó para los franceses durante el mandato de Napoleón III, por ser Granada la cuna de Eugenia de Montijo. Andalucía se convierte así en la “marca España” por excelencia, un catálogo de postales y estereotipos que duran hasta hoy.

¹³ Es interesante constatar que la estética del 98 tardó mucho tiempo en ser asimilada por el gran público y por buena parte de nuestros críticos. Zuloaga, aunque pintaba desde Segovia, triunfaba, sobre todo, en el extranjero; entre 1910 y 1926 que se realizó la primera exposición de este pintor celebrada en España, se produjo una intensísima polémica entre los diferentes críticos más importantes de nuestro país. Sólo la defensa de los hombres del 98 y del 14 consiguió que finalmente acabara existiendo un amplio consenso sobre el valor de la España reflejada en sus lienzos, que tanto éxito habían alcanzado en el extranjero y que -como señaló Francisco de Alcántara-, después de haber sufrido mucho injustamente volvía “ahora al hogar propio en busca del calor de los suyos”. Cf. “Los cuadros de Ignacio Zuloaga”, *El Sol*, 13 de noviembre de 1926.

admiración (sin esconder la crudeza gótica de una realidad bárbara y bizarra). Pero hay una diferencia fundamental, que quizás se deba más a los productores que al director: mientras que Zuloaga nunca dejó de admirar también la otra España del sur, con sus tradiciones taurinas y flamencas, *Blancanieves* es una película que, tras regodearse en los tópicos de la visión romántica de España, encarnada sobre todo en la folclórica Andalucía, opta por dinamitarlos. O lo que es lo mismo, documentarlos como algo propio de un pasado triste, tan exótico como melancólico y bizarro, pero que ya no puede ser un proyecto de futuro, al menos en una España moderna y progresista.

Arte y política

La rica herencia artística española hace de la película una obra abierta que, en mi opinión, trascenderá en el tiempo más allá del contexto cinematográfico actual, y de los problemas de identidad española actuales que subyacen a la trama, aunque sin duda estos conflictos internos le dotarán de nueva actualidad en el futuro. Veamos ahora cuáles son estos frentes ideológicos contemporáneos, que diferencia a *Blancanieves* de las obras de Zuloaga o Romero de Torres antes señaladas, y le aproximan a la realidad de la España actual con su problemática reciente.

Es cierto que los cuentos de los hermanos Grimm tienen un lado tenebroso, que la película *Blancanieves* utiliza a su favor. Pero es en el final descorazonadamente frustrante, en contraposición al final feliz de los cuentos, donde se produce la mayor distancia con los cuentos. Se trata de un final coherente con la estructura profunda de toda la película, que no deja resquicios para la esperanza. Los recursos narrativos propios del cine mudo –que permiten que toda licencia narrativa sea admisible– contribuyen a incentivar esta sensación frustrante, pues aportan esperanzas de solución que finalmente son cerradas. Por tanto, la imagen del padre torero animando desde las nubes a su hija a rematar la faena que él no pudo terminar, o la aparición de la madre muerta junto a la niña para darle fuerzas, no expresarían tanto el mundo trascendente como el subconsciente surrealista, la pura imaginación de la protagonista. Una imaginación que finalmente no encuentra su lugar en la realidad, con la consiguiente desilusión y una conclusión de carácter existencialista.

A diferencia de los cuentos infantiles (que siempre son consoladores para el imaginario mágico infantil), la esperanza “sobrenatural” señalada formalmente en la película *Blancanieves* con elementos religiosos, es finalmente anulada. De nada sirven las oraciones, pues lo buenos fracasan, y sólo la justicia humana y por tanto provisional (la venganza de los enanos a través del toro que mata a la madrastra) tiene cabida en un mundo cruel. Esta conclusión propia de un cine “de tesis” no deja resquicios abiertos a la libre interpretación del espectador, por lo que manifiesta una cierta ideología – existencialista- dominante en la España actual. Hay otros elementos extraños que hablan más del presente que del pasado, entre los que destaca la salvación del toro (no se indultaba así a los toros salvo en casos muy excepcionales), que sirve para justificar el triste final de la madrastra según el plan guionizado, pero obliga a introducir un elemento de irrealidad impropio de la película, aunque se adapte al gusto políticamente correcto actual, contrario a todo tipo de violencia contra los animales¹⁴.

Sin embargo, la película no escatima la violencia psicológica contra las personas, especialmente contra la protagonista del relato. Se trata de un relato elaborado según el espíritu de la tragedia positiva de tradición soviética (que busca provocar en la audiencia una reacción de identificación con los personajes sufrientes). La lágrima resbalando por la cara de una niña inocente, víctima de todos los males de su patria, incluida la explotación de los mercaderes sin escrúpulos, lejos de ser un final abierto, simbolizaría el destino trágico de su protagonista de modo aún más terrible. La fidelidad del enano enamorado hace incluso más cruel la monstruosidad de la situación de *Blancanieves*, que sería un trasunto de la España que Antonio Machado describe poco antes de la Guerra Civil:

Hay un español que quiere
Vivir y a vivir empieza,
Entre una España que muere
Y otra España que bosteza.
Españolito que vienes
Al mundo te guarde Dios,

¹⁴ Otro ejemplo de “realismo tímido” en el que lo políticamente correcto condiciona la trama es, por ejemplo, *Cazadores* de Acheró Mañas, ganador del Goya al mejor cortometraje de 1997, que versa sobre la violencia gratuita de niños de barriadas periféricas de Madrid contra los animales, cuando en los créditos finales se explica que ninguno de los gatos torturados y asesinados había sufrido maltrato durante el rodaje del supuesto “documental”.

Una de esas dos Españas
Puede helarte el corazón.

Además del triste desenlace final en el espectáculo de “monstruos”, otro de los momentos más bizarros, en el que se combinan magistralmente ambas tradiciones, es el de la fotografía *postmortem* de los allegados y admiradores con el torero fallecido; una práctica que solía hacerse en todo el mundo durante el siglo XIX, pero que es mostrado como un reducto macabro del pasado en el mundo taurino español, que se niega a evolucionar con los tiempos. Todo esto ha podido pasar desapercibido para el director, pero no así para las instituciones catalanas que finalmente han producido la película, tras años de búsqueda infructuosa de financiación. Por sus declaraciones, es evidente que el director actúa por amor al arte, según una tradición cinematográfica surrealista amante más de las rarezas que de la normalidad; y también según una tradición típicamente española, la de la España Negra ya analizada. Pero estas rarezas que a Pablo Berger le atraen especialmente son las que muchos espectadores ven como normalidad en esa determinada visión de España que muestra Blancanieves.

En definitiva, el compromiso crítico del guión de la película con la realidad social y cultural del pasado, enmascarado de objetividad realista gracias a los recursos del cine mudo, contagia inevitablemente el modo de entender la imagen de “marca España” del presente. Pese a su apariencia documental, Blancanieves no describe tanto la España de los años 20 como una España revisitada desde una distancia crítica hacia esos tópicos descritos, con los que ya no se identifica una parte importante de los propios españoles. Por todo esto, Blancanieves habla de la complejidad de una España actual que se rompe, porque no acaba de encontrar una identidad que vertebralice a todas sus idiosincrasias particulares. La ventaja de esa vieja tensión de la España invertebrada aún sin resolver es que ha generado magníficas obras de arte desde Goya hasta nuestros días, pues Blancanieves es un buen ejemplo de ello.

Conclusiones

Junto con la inspiración andaluza de Romero de Torres, Blancanieves recoge toda esa tradición goyesca de la España Negra de artistas como Ignacio Zuloaga o José Gutiérrez Solana, con los que el director se siente identificado. Con apariencia

documental, *Blancanieves* es una relectura del pasado que se adapta muy bien a la sensibilidad actual, y por eso habla fundamentalmente del presente. Se trata de una visión de Andalucía tamizada por la distancia periférica nacionalista, representada por el director y los productores de la película. *Blancanieves* debe ser interpretada a la luz del conflicto entre las dos Españas, que no son tan sólo las que se enfrentaron en la Guerra Civil sino también las que describe Ortega y Gasset en su *España Invertebrada* (1921): la del centro y la de la periferia, la del Atlántico y la del Mediterráneo, la España blanca y la España negra. *Blancanieves* nos dice que España son muchas españas, y que las diferencias internas no son sólo nacionales (étnico-culturales) sino también ideológicas. Más que un canto al folclore tradicional español -esa imagen de marca España que desde el Romanticismo se identifica con Andalucía- la película es una parodia mordaz que invita a proclamar el acta de defunción de esa visión "anticuada" de España.

Hay quien puede encontrar exageradas estas conclusiones; de hecho, por su tratamiento épico y su muy bien elegido acompañamiento musical, parece que el mundo del flamenco y lo taurino son alabados en la película; y parece que, por sus declaraciones, así lo quiere hacer el director y guionista vasco, amante de Andalucía. Pero la lectura subliminar de fondo es poco esperanzada. Lo que parecía ser una ventana documental – cine mudo- a un tiempo pasado, supuestamente feliz, retratado en clave de cuento infantil, es una película de tesis, con un final desconsolador. Pese a la aparente apertura de una *Blancanieves* catatónica que podría despertar, toda la película muestra la amargura de un mundo sin esperanza, en que toda oración es inútil y en el que finalmente los buenos pierden, pues la vida sólo es una mascarada macabra. Un mundo para el que, en definitiva, no vale la pena despertar.

En contrapartida, y aunque la película no lo diga expresamente, estaría la España del progreso que invita a acabar con todo eso, para abrir paso a una nueva era, como la II República Federal lo intentó supuestamente –en la mirada de muchos españoles: vascos y catalanes nacionalistas especialmente- en 1931, justo unos pocos años después de lo que la película nos muestra. Franco arruinaría todo ese proceso, volviendo de nuevo a la España del tópico andaluz como única marca internacional de España. De este modo, queda patente que el lenguaje de cine mudo, que nos traslada a la era dorada antes de la

invención del sonoro en 1928, tiene una justificación no sólo narrativa (la libertad de mezclar lo más documentalista con lo más onírico), sino sobre todo programática.

A esta problemática contemporánea hay que añadir la tradición artística típicamente española de autores provenientes de culturas españolas periféricas (vascos-catalanes) que se acercan a la realidad más tópicamente española (la del centro: Castilla-Andalucía) con una curiosa posición de cercanía y distancia al mismo tiempo, que dota a la película de enorme complejidad. Hasta es posible afirmar que esta mirada expresionista del norte a la tradición tópica del sur (el relato taurino y flamenco) aportaría más objetividad al retrato “marca España” que la mirada blanca complaciente sobre el folklore tradicional, resultado de un conjunto de estereotipos muy poco reales. Es un interesante tema, que hace de la película una obra de arte abierta (en el sentido del que habla Humberto Eco), que seguirá invitando a la reflexión sobre la esencia de España como modelo de futuro que integre a todos los españoles; pero es también un tema que supera con creces las metas que me he propuesto en el presente análisis de la estructura profunda de la película *Blancanieves*.

DESMITIFICACIÓN DE LA FIGURA DE FRANCO EN EL DOCUMENTAL CINEMATográfico DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

PEDRO SANGRO
Universidad Pontificia de Salamanca

Resumen

La comunicación aborda un análisis textual de dos documentales clave realizados durante el periodo de la Transición Española que revisaron la figura de Francisco Franco desde diferentes perspectivas pero con un mismo propósito: desmitificar mediante la biografía no autorizada la imagen omnipotente del personaje y su ideario.

En el primer caso, “Caudillo” (Basilio Martín Patino, 1977) propone un caleidoscopio en el que se reconstruye, desde una visión crítica y una libertad cronológica, la ascensión de Franco hasta la jefatura del estado y su responsabilidad y protagonismo en la Guerra Civil española. El objetivo es desmontar la soflama audiovisual oficial tejida durante cuarenta años de dictadura y ofrecer una mirada alternativa en la que la yuxtaposición de imágenes pertenecientes a los archivos del bando vencedor con otras cedidas por la propaganda republicana subvierten la memoria iconográfica impuesta hasta el momento y señalan a Franco como responsable del sufrimiento de los perdedores de la contienda.

En el segundo, “Raza, el espíritu de Franco” (Gonzalo Herralde, 1977) contrapone dos entrevistas realizadas a Pilar Franco y al galán cinematográfico Alfredo Mayo con diferentes secuencias del largometraje “Raza” (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) en el que el actor interpretaba al personaje principal (José Churruga) y cuyo guión, firmado por el mismo Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, adaptaba el libro homónimo del dictador.

Al calor de la recién estrenada Transición, la película trata de desmitificar la condición totémica de “Raza” mediante un original ejercicio que deconstruye el relato franquista en clave autobiográfica y familiar para que afloren sus fantasmas y se desenmascare la propaganda panfletaria del discurso programático de la posguerra española.

Nos proponemos abordar un análisis textual de dos documentales clave realizados durante el periodo de la Transición española que se ocuparon de revisar la figura de Francisco Franco desde diferentes perspectivas pero con un mismo propósito: desmitificar mediante la biografía no autorizada la imagen omnipotente del personaje y su ideario.

El primero de ellos, *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1977)¹ presenta un caleidoscopio en el que se reconstruye, desde una visión crítica y una libertad cronológica, la ascensión de Franco hasta la jefatura del estado y su responsabilidad y protagonismo en la guerra civil española. El segundo, *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977)², contrapone dos entrevistas realizadas a Pilar Franco y al galán cinematográfico Alfredo Mayo con diferentes secuencias del largometraje *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) en el que el actor interpretaba al personaje principal (José Churruga) y cuyo guión, firmado por el mismo Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, adaptaba el libro homónimo del dictador.³

El objetivo de la película de Martín Patino no es otro que desmontar la soflama audiovisual oficial tejida durante cuarenta años de dictadura y ofrecer una mirada alternativa en la que la yuxtaposición de imágenes pertenecientes a los archivos del bando vencedor con otras cedidas por la propaganda republicana subviertan la memoria iconográfica impuesta hasta el momento y señalen a Franco como responsable del sufrimiento de los perdedores de la contienda.

En el contexto de la recién estrenada transición española, la película contemporánea de Herralde trata igualmente de desmitificar la condición totémica del largometraje *Raza* mediante un original ejercicio que deconstruye el relato franquista en clave autobiográfica y familiar para que afloren sus fantasmas y se desenmascare lo panfletario del discurso programático de la posguerra española impuesto por el Régimen.

Una biografía audiovisual no autorizada de Franco

Para realizar su segundo filme de montaje tras *Canciones después de una guerra* (1971) Basilio Martín Patino trabajó de nuevo de forma clandestina –al no poder acceder

1 Producción: Fernando Ruiz-Ogarrio para Retasa (España, 1977). Guión y dirección: Basilio Martín Patino. Fotografía: Alfredo Mayo (B/N y Color). Montaje: Basilio Martín Patino y José Luis Peláez. Intervienen: Francisco Franco, Carlos Revilla (Narrador). Colaboradores: Manuel García Muñoz, Juan Miguel Lamet, José Luis García Sánchez, José Cormenzana, Jesús Munárriz, Francisco Peramos, Pedro Esteban Samu. Duración: 130 min.

2 Producción: Gonzalo Herralde para Septiembre, S.A (España, 1977). Dirección: Gonzalo Herralde. Guión: Gonzalo Herralde, según un argumento de Gonzalo Herralde y Román Gubern, inspirado en el libro del segundo “*Raza, un ensueño del general Franco*”. Fotografía: Tomàs Pladevall (Color). Montaje: Emilio Rodríguez. Intervienen: Pilar Franco, Alfredo Mayo. Duración: 82 min.

3 Véase el amplio estudio dedicado al texto original escrito por Franco de Rafael Utrera Macías: “*Raza*, novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco”. *Anales de Literatura española*, nº 21, 209, pp. 213-230.

a los archivos públicos españoles— abasteciéndose únicamente de material de archivo extranjero perteneciente a laboratorios ingleses, franceses y portugueses, lo que, según él mismo ha declarado, le limitó a la hora de materializar la cinta que tenía en mente.

Producida entre 1974-1975, *Caudillo* permaneció discretamente oculta hasta que las circunstancias políticas favoreciesen la posibilidad de su exhibición, lo que sucedió en junio de 1977. Presentada entonces a los gestores del cine español como si se tratase de un proyecto sobre papel, la petición para iniciar el rodaje aportaba una breve sinopsis en la que, lógicamente, se obviaba mencionar nada acerca del crítico tratamiento de la figura de Franco. Sin embargo, apenas transcurridos unos días, la productora del filme (Retasa) hubo de reconocer la existencia del material rodado y montado y la revelación dio al traste con la posibilidad de obtener la protección económica anhelada. De alguna forma el filme fue censurado —aunque no mediante los tradicionales cortes del negativo— al negársele la ayuda, esgrimiendo como excusa el que hubiera sido realizado íntegramente con material de archivo.

La repercusión que despertó su participación en varios festivales internacionales consiguió que, en primera instancia, el Ministerio cediese y decidiera otorgar a la película una ayuda del diez por ciento de los beneficios brutos de taquilla en sus primeros cinco años de exhibición. Pero la retirada de los carteles de Franco ataviado con casco militar en el festival de Berlín, tensó de nuevo las negociaciones y empujó al director salmantino a hacer declaraciones exigiendo la aceleración del proceso democrático y la dimisión de los responsables de semejante acto de censura. Al fin, en abril de 1979, la película obtuvo cuatro puntos de los cinco posibles de ayuda, al reconocérsele su valor informativo sobre la guerra civil, aunque fue considerada para mayores de dieciocho años por los recelosos censores herederos del franquismo, lo que limitó en algún grado su acceso al gran público.⁴

Desde el punto de vista de su contenido, *Caudillo* se podría catalogar como una biografía no autorizada, un filme que funciona como némesis de la hagiográfica *Franco*,

4 Probablemente, el ensayo de más enjundia que ofrece información sobre la gestación y los problemas de la censura de *Caudillo*, así como de las otras dos películas que componen la trilogía documental de la transición del director salmantino —*Canciones para después de una guerra* (1971) y *Queridísimos verdugos* (1973)— es la obra de Juan Antonio Pérez Millán: *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional del cine de Valladolid, 2002.

ese hombre (José Luis Sáenz de Heredia, 1964)⁵, en el que Patino se propone cuestionar la imagen omnipotente del protagonista de los No-dos⁶ como ejercicio terapéutico para vencer sus miedos personales para con el personaje, señalándole además como máximo responsable del sufrimiento de los perdedores de la contienda civil española.

Para ello, el realizador de *Lumbrales* trabaja de nuevo con el montaje como elemento que vertebra el texto para obtener una productividad semántica que ofrece una mirada histórica alternativa a las puertas de la transición democrática, en la que la yuxtaposición de imágenes pertenecientes a archivos de ambos bandos cuestiona la memoria iconográfica de la contienda y la imagen del dictador cristalizada por su aparato propagandístico.

Una de las claves que se deben manejar para aproximarse a la película con garantías es el conocimiento de la frustración experimentada por el director al tocarle vivir el tiempo del franquismo. Aunque había sido pensada inicialmente como la primera parte de un trío audiovisual centrado en el poder ostentado por Franco, tras conocer la noticia de su muerte, Martín Patino renunció a terminar una segunda entrega documental que pretendía retomar la biografía del ferrolano después de finalizar la guerra civil, pues su desaparición transformó su obsesión por el personaje en una oportunidad de enterrarlo definitivamente.⁷ El propio realizador ha manifestado en diversas ocasiones su desencanto y simultáneo desapego por el sujeto de estudio de su investigación: “Buscaba también, en el fondo, alguno de esos rasgos desmesurados que nos seducen estéticamente

5 Se puede encontrar un interesante análisis del filme de Sáenz de Heredia en: Ángel Quintana: “Y el Caudillo quiso hacerse hombre. La retórica épica e iconográfica en *Franco, ese hombre*”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 42-43, 1, 2002 (ejemplar dedicado a: Materiales para una iconografía de Francisco Franco), pp. 174-189. Su perspectiva sitúa a la película como uno de los principales esfuerzos propagandísticos del Régimen en su intento de conectar con las clases medias españolas con motivo de los eventos organizados para celebrar los “25 años de paz”. Igualmente, Magí Crusells establece un acercamiento comparativo entre *Franco, ese hombre* y *Caudillo* en su texto: “Franco en el cine documental español”. *Historia Contemporánea*, nº 22, 2001, pp. 215-231.

6 Cfr. Rafael R. Tranche: “La imagen de Franco ‘Caudillo’ en la primera propaganda cinematográfica del régimen”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 42-43 (ejemplar dedicado a: Materiales para una iconografía de Francisco Franco), 2002, pp. 76-95. El trabajo se centra en la construcción propagandística de la imagen que el franquismo trenzó mediante la instauración de ceremonias protagonizadas por Franco para imbuirle de una épica acorde con el Régimen, la legitimación histórica del mismo término de “caudillo” de origen militar que se arroga el personaje, y el uso que el Noticiero Documental español hizo de semejante imagen para convertir al dictador en un supuesto hombre de paz.

7 Juan Antonio Pérez Millán: “*Caudillo*, de Basilio Martín Patino. Franco, desde nuestra frustración”. *Tiempo de historia*, año IV, nº 37 (1 dic. 1977), p. 127.

en los caracteres fuertes retratados por Sófocles o por Shakespeare, y que justificarían de algún modo el hecho de haber sido elegidos por los dioses para pastorearnos a los demás. Y no hubo lugar ni para la decepción: el protagonista de miles de nodos, ensalzado en decenas de biografías apologéticas, tenía, como era de esperar, los pies de barro. Al someterlo a la moviola no encontré sino guardarrope cuartelera, patrañas, maniobrista caciquil, hastío, y una comparsa servil de generales, académicos, banqueros y obispos que le llevaban el palio”.⁸

Con estas premisas emocionales de partida, el filme se estructuró –dividido en cerca de setenta segmentos narrativos con cierta autonomía semántica– mediante tres líneas argumentales básicas que se interrumpen entre sí durante todo el metraje.

La primera de ellas subraya la brecha que evidencia las diferencias de una población española dividida en dos bandos ideológicamente antagónicos antes, durante y después de la contienda. Tres ejemplos ilustrativos: un montaje paralelo compara el poderío militar de Franco en Marruecos tras la declaración de guerra con el rudimentario y escaso armamento popular de campesinos y milicianos, oponiendo el poder marcial de los sublevados al del pueblo republicano; la movilización de la falange y acción católica es presentada como una cruzada santa del ejército y la iglesia que choca de pleno con la posición anarquista del comunismo libertario practicado por Buenaventura Durruti, lo que sirve de ejemplo para definir las distintas motivaciones de los combatientes; un fragmento del discurso de Francisco Largo Caballero que alinea a los republicanos con un frente mundial de la libertad se opone a uno de Franco que justifica su lucha como destino de la providencia y defensa de la civilización cristiana, destacando así la importancia del apoyo internacional de los brigadistas a la izquierda española en oposición a las huestes falangistas, más cercanas a los emergentes fascismos contemporáneos.

La segunda vertiente narrativa se centra en la revisión histórica de la figura de Franco hasta su ordenamiento como caudillo: se pasa así revista a su leyenda de militar invulnerable adquirida en el campo de batalla desde sus tempranas campañas africanas en 1912; se rememora, con ironía manifiesta, cómo se convirtió, gracias a las proclamas de

⁸ Extracto de la ponencia de Basilio Martín Patino: “Filmar la Realidades invisibles”. XVIII Congreso Alemán de Hispanistas: realidad-virtualidad-representación (3, 2011, Passau, Alemania). <http://www.metakinema.es/metakineman0s6a1.html> (acceso, 2-6-2014).

la legión, en alguien capaz de anteponer su deber a sus afectos que terminará convirtiéndose en el héroe de la guerra; entre otros acontecimientos históricos se refieren su boda con Carmen Polo, su implacable represión del levantamiento de los mineros asturianos en 1934, su órdago a la cúpula militar para ser nombrado generalísimo, la asunción del cargo en Burgos en octubre de 1936, la instalación de su cuartel general en Salamanca, su encuentro con los embajadores de Hitler y Mussolini, la creación del Instituto de España y el día de la victoria de los nacionales en el que recibe la gran cruz laureada de San Fernando.

El tercer vector discursivo pone el acento en el sufrimiento del bando republicano durante el conflicto: la poesía de Federico García Lorca, Rafael Alberti o Pablo Neruda sirve de telón de fondo sonoro para mostrar las cruentas heridas, las secuelas psicológicas y el dolor experimentado por los perdedores en distintos frentes de guerra: los enfrentamiento de Somosierra, la batalla del Jarama, Brunete, el asedio de Madrid o el bombardeo de Guernica –mostrado mediante un montaje que alterna fragmentos de la pintura de Picasso–. Los asesinatos masivos, las madres llorando, los niños huérfanos perdidos en las calles y el miedo reinante en los refugios ante los implacables bombardeos franquistas son presentados así como el preludio de una herencia de ruinas y desolación para los opositores del caudillo.

Formal y discursivamente, nos encontramos ante un *collage* iconoclasta y promiscuo que cose imágenes en movimiento de archivo con viñetas de cómic, fotografías, cuadros, discursos, poesías, testimonios de intelectuales, canciones populares y hasta fragmentos pertenecientes a dos filmes de ficción –*La malcasada* (Gómez Hidalgo, 1926) y *En siendo de Zaragoza* (Castán Palomar, 1929)–.

Lejos de ocultar su condición de filme de montaje, la película se propone, precisamente, subrayar su naturaleza de rompecabezas histórico alternativo: no importa, por tanto, que las imágenes hayan sido falseadas con respecto a su referente –así sucede, por ejemplo, en la reconstrucción de la batalla del Jarama en la que no vemos nunca planos pertenecientes a la misma–, siempre y cuando se desenmascare la verdad del pasado escamoteada por los documentos audiovisuales oficiales.⁹

9 Antonio Weinrichter señala, a propósito de la definición de *Caudillo* como filme de montaje, que el trabajo de Martín Patino se enmarca en esa tendencia del documental moderno que utiliza el material de

A veces, basta simplemente con mostrar los hechos desde otro ángulo: como el pasaje en el que la hija de Franco se dirige a los niños del mundo para que no sufran, pero el punto de vista del plano mostrado permite ver que no sólo la niña lee, sino que su padre, entre dientes, recita con disimulo el texto aprendido por la pupila, lo que denuncia la artificiosidad y el maniqueísmo del aparato de comunicación franquista. En otras ocasiones, el mero encuentro de imágenes activa una idea provocadora que remueve al espectador emocionalmente: el pasaje comentado anteriormente del supuesto discurso espontáneo de la pequeña Franco se contrapone a uno que le sucede en el que se muestra el dolor de un grupo de niños víctimas del conflicto, harapientos y abandonados, en las calles del país vasco.

La libertad expositiva en cuanto al orden cronológico con el que se presentan las piezas permite además, agruparlas temáticamente y no en su devenir histórico, permitiendo al montaje establecer paralelismos dramáticos –mediante contrastes y asociaciones dispares– y no únicamente alternancias temporales, activando de esta manera una lectura irónica del relato.¹⁰

Este procedimiento funciona, en primera instancia, generando conflictos subyacentes entre los diferentes segmentos que ponen de manifiesto la existencia de dos Españas en el imaginario del realizador: la leyenda marcial de Franco opuesta al liderazgo de Buenaventura Durruti; el discurso maternal de Dolores Ibárruri frente al dogmatismo de Pilar Primo de Rivera; la suerte de Sánchez Mazas frente a la desgracia de García Lorca; la idea de la disciplina militar frente a la de la organización popular; la solidaridad y la movilización frente a las abstracciones de patria y religión...

Igualmente, dentro de un mismo segmento, la productividad de significado que subraya la división de España es el fruto del choque de imágenes escogidas

archivo no sólo para revisar la historia sino la “representación de la historia”. Antonio Weinrichter: “La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino”. En Pilar García Jiménez, Ana Martín Morán, Esteve Rimbau, Jean Christian Royoux, Antonio Weinrichter y Carlos Martín (coord.): *En esto consistían los paraísos. Aproximación a Basilio Martín Patino*. Granada: Diputación provincial de Granada, 2008, p. 42.

10 Se puede consultar al respecto el trabajo de Alberto Nahum García Martínez (2007) “Una revisión fílmica de Franco y la Guerra Civil: Contrapropaganda y memoria en *Caudillo*”. *Historia Social*, nº 57, pp. 27-46. El autor considera el filme de Martín Patino como una película de “montaje irónico” y analiza sus mecanismos formales y narrativos, así como la visión que construye de la Guerra Civil desde tres ángulos diferentes: la efigie de Franco, los actores sociales de la contienda bélica y los rasgos ideológicos que influyeron.

diligentemente por el director: la familia real / los disturbios obreros; los campesinos / los falangistas; los muertos / el avance nacional...

En síntesis, el filme consigue que la hipérbole narrada del carisma de Franco devenga en caricatura cuando su imagen se somete a los espejos deformantes de Basilio Martín Patino. Desde el comienzo camp que reza; “Hubo una vez un hombre enviado por Dios para salvar España”, queda claro que los retratos con los que se abre y cierra la película no son sino el cartón piedra de un ídolo con pies de barro del que el realizador se burla con astucia y sentido crítico, simplemente compilando material que termina sonrojando al protagonista: implacable el momento en el que Raimundo Fernández Cuesta compara a Franco con figuras de la talla de Sigfrido y Garcilaso, mientras que el poeta y dramaturgo Luis Fernández Ardavín, lo hace, nada más y nada menos, que con los perfiles de César, Alejandro Magno y el Cid Campeador.

Desmontando a Franco y su espíritu

El realizador Gonzalo Herralde debutó en la dirección de largometrajes con *La muerte del escorpión* (1975), un irregular relato de suspense cuyo interés radica en la reflexión practicada sobre el artificio cinematográfico, tema que recuperará en *Raza, el espíritu de Franco* con el que colma su deseo de hacer una película metalingüística sobre *Raza*, la epopeya autobiográfica e ideológica que Franco convirtió en relato audiovisual en el filme bandera del régimen.¹¹

En 1976 el director catalán coincidió con Román Gubern a propósito de un reestreno de *Raza* en Barcelona y tuvo oportunidad de leer una copia de su manuscrito “*Raza, un ensueño del general Franco*”¹², donde el historiador cinematográfico ya ponía de manifiesto el carácter autobiográfico del texto y la identificación de Franco con el protagonista masculino. Según relata el propio Román Gubern: “Franco representaba mi

11 Se puede consultar, como estudio de referencia sobre la génesis del filme de Sáenz de Heredia, el texto de Magí Crusells: “Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a *Raza*”. En Gloria Camarero (ed.) *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* (2, 2010, Madrid)[cd-rom]. Madrid: T&B editores, 2011, pp. 124-172.

12 Román Gubern: *Raza, un ensueño del general Franco*. Madrid: Ed. 99, 1977.

enemigo principal que había condicionado profundamente mi vida, y deseaba diseccionar su texto para entender sus fantasmas y la lógica que lo sustentaba”.¹³

La colaboración entre cineasta e investigador para abordar un filme centrado en ese asunto no se hizo esperar y se formalizó con la redacción de unos cuestionarios para Alfredo Mayo, Ana Mariscal y José Luis Sáenz de Heredia. Tanto la actriz como el realizador –primo hermano del fundador de Falange, Juan Antonio Primo de Rivera– declinaron la invitación. Gracias a la mediación de Pilar Jaraiz, sobrina socialista de Pilar Franco, la hermana del recientemente fallecido caudillo accedió a ser entrevistada.

Aunque *Raza, el espíritu de Franco* alterna las interviús de la hermana del dictador y el galán cinematográfico con imágenes del largometraje dirigido por Sáenz de Heredia y escrito por el propio Franco, los fragmentos de película que salpican e interrumpen las entrevistas del documental de Herralde no pertenecen en realidad, al negativo de los años cuarenta, sino que se toman prestados de *El espíritu de una raza*, la versión que el aparato franquista reestrenó diez años después con la intención de comedir los excesos ideológicos de la guerra civil para adaptarlos a una Europa donde los fascismos habían sido derrotados y el comunismo se presentaba como el enemigo emergente¹⁴ –y cuyo título modificado explica el juego de palabras que bautiza también la película de Herralde–. Destruída en un insólito ejercicio de autocensura, la versión original no pudo verse en España hasta 1996, gracias al descubrimiento de una copia en los archivos de la UFA.

El documental *Raza, el espíritu de Franco* proporcionó además algunos datos nuevos que no estaban en la investigación previa de Gubern, tales como la declaración del sepulturero del cementerio de La Almudena que asegura que los padres de Franco fueron enterrados en distintas tumbas –lo que ratificaría una supuesta separación matrimonial– o la versión de Alfredo Mayo que corrobora el férreo control sobre el guión

13 Román Gubern: “Tres retratos de Franco”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 42-43 (ejemplar dedicado a: Materiales para una iconografía de Francisco Franco), 2002, p. 145.

14 Este argumento es defendido por Juan Fernández-Mayoralas, quien compara ambas versiones para llegar a la conclusión de que las alteraciones de la segunda constituyen una operación de maquillaje, “cuyo objeto era presentar la guerra civil como una cruzada anticomunista”. Juan Fernández-Mayoralas: “*Raza y Espíritu de una raza*. Del fascismo al comunismo: La evolución de primer franquismo a través del cine”. *Educación y Medios*, 2007, p. 10.

<http://iberiahispaniasefaradandalus.files.wordpress.com/2014/03/raza.pdf>

de *Raza* que el caudillo llevaba a cabo mediante las visitas diarias de un motorista al plató con misivas dirigidas al director provenientes del palacio del Pardo.¹⁵

El 5 de octubre de 1977, sólo un mes antes de que la censura cinematográfica fuese derogada oficialmente en España, la Junta de Calificación y Apreciación de películas dictaminó por unanimidad denegar el Interés Nacional al documental; nada extraño, teniendo en cuenta que entre los vocales de la misma se contaba el mismo José Luis Sáenz de Heredia.

Cuando Franco asumió la paternidad del guión de *Raza* en 1964 entrando en la Sociedad General de Autores Españoles, el filme adquirió el estatus de película oficial del movimiento.¹⁶ Recién estrenada la transición, el sentido de la película de Gonzalo Herralde es claramente el de desmitificar esa condición totémica de la cinta empleando la fórmula del meta-texto cinematográfico –una película que comenta otra– para confrontar los testimonios de los entrevistados y las imágenes del filme nodriza presuponiendo un espectador culto, conocedor de la historia y capacitado para captar el contrapunto y la ironía de las conclusiones establecidas.

Los primeros fragmentos escogidos de *Raza* presentan la infancia incontaminada de la familia Churruga en los albores del siglo XX: una madre abnegada, conciliadora, devota y entregada a las labores del hogar y al cuidado de sus tres hijos (Pedro, José e Isabel) espera pacientemente al marido, marino de profesión. A su llegada, el padre instruye moralmente a su prole narrando las hazañas bélicas de su antepasado, un valiente militar caído en la batalla de Trafalgar, en una clara anticipación de su propia suerte en la guerra de Cuba a la que será destinado inmediatamente.

Este edificante relato se ve interrumpido por las declaraciones de Pilar Franco que, ajena al montaje en el que se insertarán sus palabras, refiere las vivencias de la familia Franco en el Ferrol de su infancia, evidenciando así la inspiración biográfica de la

15 Sin embargo, como indica Jordi Sebastián, Sáenz de Heredia negará esos episodios en posteriores declaraciones: “Es estúpido pensar que efectivamente hay un motorista que va al Pardo y vuelve todos los días para hacer unas indicaciones y un rodaje sin verlo”. Jordi Sebastián: “*Raza*: la historia escrita por Franco”. *Film Historia*, Vol. V, nº 2-3, 1995, p. 170.

<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.Sebastian.pdf>

16 Nancy Berthier define *Raza* como una “película-acontecimiento”, precisamente debido a la identidad de quien escribió el texto literario a partir del cuál se elaboró posteriormente el guión del filme. Nancy Berthier: “*Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, una película-acontecimiento”. En Vicente Sánchez-Biosca (coord.): *España en armas. El cine de la guerra civil española: ciclo de cine*. Valencia: Diputación de Valencia, 2007, p. 53.

historia ficcional, pero trasluciendo a la vez una realidad más sombría: su padre, lejos del retrato del fiel esposo e intrépido militar se descubre como un simple administrativo de la armada que distanciado de su mujer desde que es destinado a Madrid se rodea de amantes fijas y ocasionales y muere tras sufrir diversos ataques de uremia.

Otros pasajes escogidos del filme de Sáenz de Heredia refieren la historia del enfrentamiento entre José Churruga y su hermano Pedro ya adultos al posicionarse en bandos opuestos durante la guerra civil. José es presentado en la película como un héroe patriótico que sobrevive milagrosamente a su propio fusilamiento, mientras que Pedro se construye como un politicastro republicano que en el último momento toma conciencia de su miseria y se inmola por la causa de los nacionales. El montaje en paralelo con los recuerdos que Pilar Franco verbaliza sugiere que estos personajes son trasuntos de Francisco y Ramón Franco respectivamente, a la par que deja entrever distancia entre la sublimada ficción que manipula los acontecimientos y la verdadera historia familiar acontecida: si bien el dictador fue herido en África en una ocasión, lejos queda aquel pasaje de ser algo parecido a la mágica resucitación que propone el filme; igualmente su hermano Ramón coqueteó con el gobierno de Manuel Azaña, pero murió accidentalmente tras estrellarse el avión que pilotaba –episodio que su hermana Pilar atribuye a un sabotaje de la masonería–; en cambio, el primo Ricardo de la Puente con el que Franco compartió vacaciones estivales de niño fue fusilado sin titubeos por oponerse al movimiento.

Las apariciones de Alfredo Mayo, grabadas en los escenarios que entonces albergaron el rodaje de la película, escinden al personaje que encarnó como soñado sosias de Franco del intérprete de carne y hueso dejando al desnudo sus pensamientos con respecto al ideario moral que la película edifica. Se muestra así ignorante y confuso con respecto a la consideración que de los almogávares da la película: una casta de guerreros elegidos que, según el discurso cinematográfico, representaba a la raza española. Igualmente, frente a la vocación militar y los valores que encarna su personaje (José Churruga) en la pantalla, el actor confiesa haberse incorporado al ejército durante la guerra civil por obligación, combatiendo en el bando nacional por una cuestión puramente pragmática y exenta de ideales.

Se evidencia también que el lenguaje y la narración melodramáticos de *Raza* estaban supeditados, antes de nada, a las directrices ideológicas y programáticas del Régimen dictatorial. Un ejemplo: la supuesta sensibilidad familiar hacia el séptimo arte que se encarga de recordar Pilar Franco queda en entredicho cuando el fragmento paralelo de *Raza* escogido por Herralde para contrastarlo es una grotesca escena en la que una cándida pianista del bando nacional sucumbe al trato de un perverso miliciano que le compra su virtud a cambio de un salchichón.

El expresivo montaje se convierte así en el motor que dota de sentido al documental mediante la contraposición a las escogidas declaraciones de Pilar Franco que trufan los fragmentos del filme de Sáenz de Heredia. En síntesis, la metáfora ficcional de la familia enfrentada por la guerra se derrumba ante los datos proporcionados sobre la auténtica familia de los Franco y su actuación en el conflicto, dando a entender así que el título del documental alude a todos sus miembros y no únicamente al dictador.

El alegato final de la entrevistada es una flagrante prueba de la ideología caduca de la superviviente de la saga coincidente con la del filme: “Yo sigo siendo de extrema derecha. Porque creo que es la única salvación del país. Por desgracia, ya no queda más Franco Bahamonde que yo”.

Por otra parte, más allá de las interesantes informaciones sobre la trastienda de la producción de *Raza* que el actor Alfredo Mayo aporta –la certeza de todo el equipo acerca de la autoría del guión, la sofisticada escenografía que permitió audaces movimientos de cámara, o la tibia reacción de Franco tras el primer visionado efectuado en el Pardo–, sus intervenciones son portadoras de argumentos desmitificadores: “Yo creo que Franco pensó que él podía ser un José Churruca”; “Por lo visto, yo cuando me remangaba las mangas de la camisa era como el *striptease* que hizo Rita Hayworth en *Hilda* cuando se quitaba el guante. Y entonces, todos pensaron que los militares tenían que ser como Alfredo Mayo”. En un momento dado, el intérprete se presta incluso a caer al suelo simulando que le han herido frente al Templo de Debot –ubicado donde se rodó el asedio madrileño al Cuartel de la Montaña–, momento que Gonzalo Herralde aprovecha para montar en continuidad el plano de José Churruca siendo herido en la ficción. Después, cuando el actor envejecido se levanta y se sacude el polvo, queda clara la denuncia de la manipulación y el fingimiento de la acción que *Raza* ocultaba.

Bibliografía

BERTHIER, N. (2007) “*Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, una película-acontecimiento”. En SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (coord.) *España en armas. El cine de la guerra civil española: ciclo de cine*. Valencia: Diputación de Valencia, pp. 53-61.

CRUSELLS, M. (2001) “Franco en el cine documental español”. *Historia Contemporánea*, nº 22, pp. 215-231.

– (2011): “Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a *Raza*”. En CAMARERO, G. (ed.) *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* (2, 2010, Madrid)[cd-rom]. Madrid: T&B editores, pp. 124-172

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2007) “Una revisión fílmica de Franco y la Guerra Civil: Contrapropaganda y memoria en *Caudillo*”. *Historia Social*, nº 57, pp. 27-46.

FERNÁNDEZ-MAYORALAS, J. (1997) “*Raza* y *Espíritu de una raza*. Del fascismo al comunismo: La evolución de primer franquismo a través del cine”. *Educación y Medios*, pp. 33-40. <http://iberiahispaniasefaradandalus.files.wordpress.com/2014/03/raza.pdf>

GUBERN, R. (1977) *Raza, un ensueño del general Franco*. Madrid: Ed. 99.

– (2002) “Tres retratos de Franco”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 42-43, (ejemplar dedicado a: Materiales para una iconografía de Francisco Franco), pp. 144-155.

MARTÍN PATINO, B. (2011) “Filmar la Realidades invisibles”. XVIII Congreso Alemán de Hispanistas: realidad-virtualidad-representación (3, 2011, Passau, Alemania) <http://www.metakinema.es/metakineman0s6a1.html> (acceso, 2-6-2014).

PALACIO, M. (ed.) *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PÉREZ MILLÁN J. A. (2002) *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional del cine de Valladolid.

– “*Caudillo*, de Basilio Martín Patino. Franco, desde nuestra frustración”. *Tiempo de historia*, año IV, nº 37 (1 dic. 1977), pp. 126-129.

QUINTANA, A. (2002) “Y el Caudillo quiso hacerse hombre. La retórica épica e iconográfica en Franco, ese hombre”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 42-43, 1 (ejemplar dedicado a: Materiales para una iconografía de Francisco Franco), pp. 174-189.

RODRÍGUEZ TRANCHE, R. (2002) “La imagen de Franco ‘Caudillo’ en la primera propaganda cinematográfica del régimen”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 42-43, (ejemplar dedicado a: Materiales para una iconografía de Francisco Franco), pp. 76-95.

SANZ FERRERUELA, F. (2011) “Francisco Franco: auge y caída de un mito en el cine español”. *O Olho da Historia*, nº 17. <http://oolhodahistoria.org/n16/artigos/fernando.pdf>

SEBASTIÁN, J. (1995) “*Raza: la historia escrita por Franco*”. *Film Historia*, Vol. V, nº 2-3, 170-179. <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.Sebastian.pdf>

TRENZADO, M. (2007) “El cine español de la transición: desmontando a Franco”. En QUIROSA-CHEYROUZE MUÑOZ, R. (coord.) *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 433-448.

UTRERA MACÍAS, R. (2009) “*Raza*, novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco”. *Anales de Literatura española*, nº 21, pp. 213-230.

WEINRICHTER, A. (2008) “La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino”. En GARCÍA JIMÉNEZ, P., MARTÍN MORÁN, A. RIAMBAU, E. ROYOUX, J-Ch., WEINRICHTER, A. y MARTÍN, C. (coord.) *En esto consistían los paraísos. Aproximación a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero. Diputación provincial de Granada.

LA MEMORIA DEL POUM EN LOS DOCUMENTALES SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA REALIZADOS DURANTE LA TRANSICIÓN

JAIME CÉSPEDES
Université d'Artois

Resumen

La cuestión de la recuperación de la memoria del Partido Obrero de Unificación Marxista es esencial en los documentales sobre la Guerra Civil realizados durante los años de la Transición, en particular y por orden cronológico *Las dos memorias* de Jorge Semprún (1973), *La vieja memoria* de Jaime Camino (1977) y *Por qué perdimos la guerra* de Diego Santillán (1978). Estudiaremos en nuestro trabajo las diferencias a este respecto entre estos documentales en los que los llamados Hechos o Sucesos de Barcelona de la primera semana de mayo de 1937 ocupan un lugar preponderante en la lógica del discurso historiográfico documental.

En este trabajo dedicado a la manera en que la memoria del POUM quedó recogida en los documentales sobre la Guerra Civil Española realizados durante la Transición a la democracia, consideramos ésta en sentido amplio, hasta 1986, momento de la entrada de España en la Comunidad Económica Europea y momento, en el plano documental, en que se llevó a cabo el proyecto más extenso sobre la guerra en el género documental, *España en guerra*, serie de 30 episodios dirigida por Pascual Cervera. Consideramos, también en sentido amplio, que el periodo se inicia al menos en 1973, año ya de transición a causa no solamente de la crisis económica sino también de la crisis política que provoca el asesinato del presidente del gobierno, Carrero Blanco, el 20 de diciembre de dicho año, que es el año de producción del primer documental que consideramos en este trabajo, *Las dos memorias* de Jorge Semprún (*Les Deux Mémoires* en su título original francés, ya que se trata de un documental realizado en el exilio en Francia).

En lo que concierne a la realización de documentales, el periodo de la Transición se caracteriza por el deseo de resumir la Guerra Civil y a menudo también la II República en su totalidad. Después de la Transición, en los documentales que tratan de esta guerra la noción de memoria se va imponiendo o superponiendo a la de Historia, es decir, se superpone a la intención de ofrecer una síntesis de hechos históricos la motivación de

reclamar el reconocimiento y la rehabilitación de las víctimas, de reclamar su ‘memoria’, término que aúna aquí los sentidos de ‘rememorar’ y de ‘homenajear’. En este último sentido, se utiliza la locución *in memoriam* para dedicar una obra a la memoria de alguien. ‘Memoria’ se ha convertido en un término que se usa cuando se asume un punto de vista determinado que frecuentemente se asocia con un colectivo. A veces se usa para hacer referencia a un colectivo en sentido amplio, como la memoria de la Iglesia o la memoria republicana, pero también sirve para multiplicar las divisiones dentro de un colectivo (la memoria de la Iglesia franquista, la memoria de los republicanos de derechas, etc.). Si se trata de una persona individual, el término se usa en plural (‘las memorias’ de alguien). No queremos decir con esto que en un documental no siempre se hable desde un punto de vista determinado. El punto de vista que existe en todo documental a veces queda de manifiesto explícitamente en el propio documental (“se asume”) y a veces no. Tampoco queremos decir que cuando se asume abiertamente determinado punto de vista sea necesario utilizar la etiqueta ‘memoria’, sino que ésta aparece frecuentemente en los títulos de obras que pretender tratar una cuestión desde el punto de vista de un colectivo determinado. Por ejemplo, Jaime Camino tituló uno de sus documentales *Los niños de Rusia*, no *La memoria de los niños de Rusia*, título que no habría extrañado en este sentido. Aunque no siempre que nos refiramos a un colectivo usemos el término ‘memoria’, éste parece haber desplazado al de ‘Historia’ en este sentido. El término ‘memoria’ connota además que el tratamiento del tema es más humano que en un documental que recurra al término ‘Historia’. Un título como *La Historia de la Guerra Civil Española* connota un tratamiento más científico y político de la guerra que un documental (o un libro) que se titule *La memoria de la Guerra Civil Española*, que da a entender mayor interés por la cuestión de las víctimas y por la manera en que la guerra perdura en las memorias. Otra cosa es que el contenido de las obras se corresponda con lo que connotan sus títulos, ya que muchas veces, y sobre todo con fines comerciales, se abusa de ciertos términos, tema en el que no entraremos aquí. Señalemos simplemente, por poner un ejemplo, que la serie producida por TVE en 2004 *Memoria de España* debería titularse más bien *Historia de España*, ya que se trata de un resumen en 28 episodios de toda la Historia de España, la mayoría de los cuales no sobrepasa una

hora de duración. Ni su carácter ni su contenido se corresponden con el sentido en que suele usarse el término ‘memoria’.

No hay que confundir tampoco temática y punto de vista: muchos de los episodios de la serie documental de José Luis Guarnier *España, Historia inmediata* (1983-1984) están dedicados a grandes colectivos, como los comunistas, los anarquistas o la Iglesia, pero en cada episodio no se recogen voces solamente de cada uno de esos colectivos. Se trata de temas que son abordados por personas de ideología diferente y de estatuto diferente: fundamentalmente protagonistas, testigos, víctimas e historiadores. Por eso la serie se llamó *España, Historia inmediata* y no, por ejemplo, *España, memoria inmediata*, aunque la noción de ‘memoria’ no estaba todavía mediatizada en los años ochenta.

La idea de dedicar un documental individual a cada una de las diferentes memorias colectivas o ideológicas no se impuso, en general, como objetivo en los documentales realizados durante la Transición. Lo que interesó mayoritariamente en el cine documental realizado durante la Transición fue ofrecer una lógica que hiciera comprensible la guerra en sí, explicar sus causas sociales, políticas y militares. Esto puede parecer contradictorio respecto del hecho de que durante la Transición se produce lo que se dio en llamar el pacto de olvido o de silencio entre los españoles para no reavivar los antiguos odios o que éstos no saltasen al primer plano de la vida política, pero no lo es si pensamos que lo que se intenta explicar en los documentales realizados durante la Transición es por qué se produjo la guerra y cómo se desarrolló, ‘olvidando’, de momento, a las víctimas reales como víctimas con nombres y apellidos. Es cierto que, según el documental de que se trate, el punto de vista dominante puede ser más o menos favorable a unas ideologías que a otras, pero el objetivo principal de los documentales realizados durante la Transición no es la rehabilitación de víctimas o la petición de apertura de fosas o la reclamación de una ley o de unas medidas de compensación a familiares de víctimas reales. Cuando se precisan los nombres de ciertas víctimas particulares de la guerra en los documentales realizados durante la Transición, se trata mayoritariamente de víctimas históricas, de los asesinatos o las muertes que supusieron un giro político o la crisis en un bando, como las muertes de Calvo Sotelo, Sanjurjo, José Antonio, Durruti o Nin. Las demás víctimas son cifras, estimaciones, referencias a tal o cual cantidad de bajas en una batalla, en una

ejecución o en una represión, pero no una reclamación de reconocimiento oficial o jurídico como víctimas.

No entraremos aquí en el debate acerca de si la expresión ‘pacto de silencio’ o ‘pacto de olvido’ es justa o no. Parece claro que es exagerada, como tantas otras cuando se intenta acuñar términos que representen lo que sucede en general en un momento dado. Isabel Estrada recuerda en *El documental cinematográfico y televisivo contemporáneo* (2013) las razones que hay para no utilizar esta expresión, porque no es cierto que no se reivindicara en absoluto la memoria o los derechos de las víctimas durante la Transición ni en los años inmediatamente posteriores. Lo que sucede es que esa reivindicación no tiene apenas reflejo en los medios de comunicación de masas ni en producciones oficiales (“el Partido Socialista en el gobierno no tenía interés en volver al pasado”)¹. Esa memoria reivindicativa invadirá después las producciones que se realizan desde mediados de los años noventa. El reconocimiento será reclamado en varios sentidos, muchas veces yuxtapuestos. Entre ellos podemos subrayar cuatro principalmente: un reconocimiento entendido como creación de lugares de memoria en plazas, calles, parques, con placas o estatuas, etc. (y supresión de símbolos franquistas), un reconocimiento entendido como derecho a buscar a las víctimas no identificadas, el derecho de abrir procesos legales contra personas físicas, y un reconocimiento entendido como retribución económica².

Esto no quiere decir que los documentales sobre la Guerra Civil realizados durante la Transición no incluyan en absoluto entrevistas a personas sin relevancia histórica, que no fueron dirigentes, que simplemente fueron soldados o milicianos, actores o testigos de algún acontecimiento histórico. Es cierto que este tipo de personas (‘gente del pueblo’ o ‘trabajadores’) aparece menos en los documentales realizados durante la Transición que en documentales posteriores, pero cuando aparecen en los realizados durante la Transición lo hacen fundamentalmente para informar, con la intención de dar un punto de vista verídico, autobiográfico, de ‘lo que pasó’, no para reclamar su derecho a ser considerados como víctimas oficialmente. Al menos, no es éste el ángulo desde el que los

1 Isabel Estrada, *El documental cinematográfico y televisivo contemporáneo. Memoria, sujeto y formación de la identidad española*, Woodbridge, Tamesis, 2013, p. 11.

2 Para José Álvarez Junco, uno de los redactores de la Ley de Memoria Histórica de 2007, ésta “es una ley de reparación y reconocimiento, no de *memoria histórica*”, citado en Isabel Estrada, *op. cit.*, p. 19.

directores incluyen sus intervenciones en los documentales. Puede considerarse que estas personas reclaman implícitamente que se reconozca su memoria, pero no lo piden explícitamente, no piden acciones concretas de reconocimiento. Fundamentalmente quieren decir lo que no habían podido durante el régimen franquista. El primer deseo que se satisface es el de la liberación de la expresión reprimida. Después adquirirá fuerza el deseo de ser reconocido en alguno o en varios de los sentidos que hemos señalado.

Es significativo que durante la Transición el documental que parece recurrir en mayor medida a gente del pueblo llano como fuente de información de hechos que sucedieron en la Guerra Civil sea británico: *The Spanish Civil War*, dirigido por John Blake y David Hart en 1983. Este hecho está relacionado con algo que es más típico del modo de difundir informaciones en el mundo anglosajón que en el mundo hispano. El acceso a la información a través de relatos en primera persona, de personas que ‘estuvieron allí’, siempre ha sido algo muy apreciado como marca de realismo en los medios de comunicación anglosajones, algo que ahora es común también en los medios de comunicación hispanos, pero que todavía no lo era en esa época. Dichas estas generalizaciones, siempre hay que andar con cuidado. La serie de Blake y Hart introduce ciertamente muchas voces de gente del pueblo, pero algunas parece que son menos importantes de lo que en realidad eran. Por ejemplo, Teresa Pàmies es literalmente presentada en el episodio 5 como “joven comunista” durante la guerra, lo que no es falso, pero no se dice que era también la mujer de Gregorio López Raimundo (PSUC).

El tema de la memoria del POUM en los documentales realizados durante la Transición nos parece de gran interés en la medida en que las diferencias en la manera en que se ha abordado parecen muy significativas en relación con la ideología y las intenciones de los productores y de los directores. El tema de la represión contra el POUM durante la Guerra Civil ha originado una variedad de interpretaciones particularmente polémicas en la medida en que su represión se produjo en el interior del campo republicano, que es más conveniente desde este punto de vista llamar antifranquista o antifascista, ya que no solamente estaba formado por republicanos. La represión contra el POUM contribuyó poderosamente a la desmoralización general de este campo en el que los antifranquistas lucharon entre sí, contribuyendo en buena medida a la derrota final. De hecho, cuanto más se habla del POUM en un documental,

más se quiere normalmente insistir en la idea de que los antifranquistas podrían haber sofocado el levantamiento ‘rápidamente’ si hubiesen estado unidos desde el principio en lugar de enfrentarse entre sí, perdiendo un tiempo precioso que Franco aprovechó para pedir ayuda a Italia y a Alemania para terminar ganando una guerra que, aun disponiendo pronto de fuerzas muy superiores, duró casi tres años. Es motivo de controversia el tema de saber si los golpistas tenían desde antes del levantamiento la seguridad de que recibirían toda la ayuda necesaria de Alemania e Italia si el levantamiento derivaba en una guerra³. Lo que está claro es que el levantamiento solamente triunfó en un tercio aproximadamente del territorio español. Normalmente las versiones republicanas y comunistas (del PCE) sobre la guerra subrayan que los franquistas contaron con la ayuda alemana e italiana desde el principio, para dar a entender que la derrota de los antifranquistas no dependió de sus propias luchas internas, sino que estaban condenados a la derrota desde el principio, ya que Reino Unido y Francia no ayudaron a la República Española y la ayuda soviética fue insuficiente. El acuerdo de no intervención entre la mayoría de los países europeos no se alcanzó hasta finales agosto de 1936, teniendo lugar la primera reunión de su comité el 9 de septiembre⁴, pero está claro que los países fascistas no tenían intención de respetarlo y que, de hecho, ya estaban enviando ayuda a Franco, pero la cuestión es si lo habrían hecho si el levantamiento hubiese fracasado totalmente, es decir, si no hubiese dado lugar a una guerra civil. Esta cuestión puede parecer de poca importancia, pero cuanto más se trata el tema del POUM, más se muestra que las diferentes facciones del Frente Popular estaban desunidas ya desde el inicio de la guerra y que la represión contra el POUM no hizo sino desmoralizar más a quienes combatían contra Franco, incluidos los brigadistas y los milicianos extranjeros, como reflejó George Orwell en su célebre *Homenaje a Cataluña*.

La represión del POUM, junto con la que sufrieron los anarquistas, supuso el final del poder revolucionario durante la guerra, que nunca fue tan fuerte como para dirigir bajo su impulso todas las operaciones de la guerra, en gran parte porque los anarquistas

3 “Con un tercio de España en poder de los insurgentes, y sin ninguna perspectiva de compromiso, ambos bandos recurrieron inmediatamente a la ayuda extranjera, porque ninguno de ellos tenía el equipo y las armas necesarias para llevar a cabo ni siquiera una guerra civil breve”, Gabriel Jackson (1965), *La República Española y la Guerra Civil*, traducción del inglés de Enrique de Obregón, Barcelona, Crítica, 1999, p. 226.

4 *Ibid.*, p. 280.

no quisieron gobernar cuando se les presentó la ocasión de hacerlo en Cataluña en julio de 1936. Rechazaron el ofrecimiento de Companys de dirigir las fuerzas de la Generalitat, que se vieron enseguida progresivamente sometidas a la presión de los comunistas del PCE por hacerse con el poder y con el control de las operaciones de guerra, presionados a su vez por el comunismo soviético estalinista, del que provenían las armas. Se llegó así a un enfrentamiento armado en las calles de Barcelona que se conoce con las expresiones en mayúsculas de Hechos (o Sucesos o Jornadas) de Mayo (o de Barcelona), expresiones que, bien consideradas, pueden parecer un eufemismo extraño para quien conoce el carácter de esos ‘hechos’. Anarquistas y poumistas siempre prefirieron referirse a la guerra dentro de la guerra como un enfrentamiento entre revolucionarios y contrarrevolucionarios, y no limitarla al mes de mayo de 1937. En este sentido, no solamente en el núcleo del sintagma nominal ‘Hechos de Mayo’ tendríamos un eufemismo, sino que en el complemento tendríamos otro, dado que la represión no solamente tuvo lugar en mayo, salvo si pensamos únicamente en el asalto a la central telefónica de Barcelona y el consiguiente combate que dura cuatro días. Si entendemos que lo que pasó a partir del 3 de mayo fue el inicio de una represión abierta contra anarquistas y poumistas, habríamos de referirnos con más exactitud al momento en que acabó, lo que cabe prolongar hasta el final mismo de la guerra, al menos en lo que respecta al POUM. El líder poumista Wilebaldo Solano, quien representaba a las juventudes del POUM en el comité ejecutivo del partido durante la guerra, afirma en *Las dos memorias* (1973), como dirá también en sus escritos, que el proceso en el que estaba previsto que se le juzgara, el segundo proceso contra dirigentes del POUM, no tuvo lugar a causa de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona.

Además, si, como se hace en general, seguimos usando la expresión ‘Hechos de Mayo’, tendríamos que hablar también de ‘Hechos de Junio’, es decir, de la represión centrada en el intento de aniquilación total del POUM, con la muerte de Andrés Nin el 22 de junio como hecho más recordado, y tendríamos que hablar también de los ‘Hechos del Verano’ de 1937, con el proceso de descolectivización que llevaron a cabo las unidades del ejército al mando de Líster en las zonas de Aragón que habían sido colectivizadas por columnas anarquistas desde el inicio de la guerra. No es raro que en algunos documentales se hable de los ‘Hechos de Mayo’ sin que se hable después de junio ni del

verano, como si todo hubiera pasado bastante rápido, dándose a entender implícitamente que, de alguna manera, la represión era, al menos, necesaria, como si la rapidez con que se produjo demostrara por sí misma esa necesidad. El problema, de nuevo, es que no se trata solamente de mayo. En mayo estalla abiertamente un enfrentamiento que venía desarrollándose paulatinamente, pero a veces se abordan los ‘Hechos de Mayo’ como si surgiesen de la nada, como si fuese un enfrentamiento que surge de repente por el control de las comunicaciones telefónicas en Barcelona, omitiendo que venía produciendo víctimas desde mucho antes. Julián Gorkin afirma en el documental *Por qué perdimos la guerra* de Diego Santillán (1978) que “ya el 17 de diciembre de 1936 la *Pravda* anunció que la represión había empezado en Cataluña con la misma virulencia que se estaba aplicando en la propia Rusia estaliniana”. En los casos en los que se intenta limitar todo a los Hechos de Mayo se menciona a lo sumo la muerte de Nin, pero a veces ni eso. Como el cambio de gobierno se produjo el 17 de mayo (del gobierno de Largo Caballero al presidido por Negrín), se da la impresión en algunas ocasiones de que todo acabó ahí.

Es cierto que en un documental no se puede decir ‘todo’, pero es precisamente por eso por lo que hay que redoblar la atención en la elección de los elementos que un director decide incluir en su documental e, inversamente, en los que decide excluir. Su elección determina su punto de vista, y no solamente la elección de los elementos sino también, y como es lógico, su tratamiento, incluido el tiempo que se dedica a desarrollar cada elemento o tema incluido en el documental. En este sentido, el tema de la represión del POUM nos parece pertinente para poder hacernos una idea sobre cuál es el punto de vista ideológico del realizador, ya que es un tema muy delicado que cuestiona la unidad del Frente Popular y que puede solventarse en dos minutos, haciendo referencia a los enfrentamientos de la primera semana de mayo de 1937, o bien puede explicarse como una gran represión organizada que duró hasta el final de la guerra.

En este sentido, se puede tener la impresión de que el tema de la represión del POUM fue durante una época un tema casi maldito en la izquierda española, y que siguen quedando restos del miedo a recordar Mayo del 37 (expresión que preferimos a Hechos de Mayo por las razones anteriormente mencionadas) por todo lo que significa de desunión en las izquierdas en un momento en el que era fundamental que las fuerzas que habían conformado el Frente Popular permanecieran unidas. Quizá tampoco se hable de

muchos otros temas de la Guerra Civil, pero éste, por su capacidad para evocar las divisiones en el bando antifranquista, parece que se evita de manera a veces incomprensible, y no solamente en la izquierda española. Por ejemplo, en el volumen con obras de Jorge Semprún publicado en 2012 por la editorial Gallimard con el título de *Le Fer rouge de la mémoire* hay un glosario de nombres importantes en la obra de Semprún ordenados, como es normal, alfabéticamente. Si se quiere buscar el término “POUM”, se ve que no aparece en su sitio. Sin embargo, el nombre aparece en el sintagma “sangre del POUM” (que aparece efectivamente en una obra de Semprún), lo que impide que se pueda decir que el término “POUM” esté ausente del glosario, pero el hecho de presentarlo en la sección “s” de “sangre” y no en la “p” de “POUM” impide que quien quiera comprobar si Semprún habla del POUM pueda hacerlo. Es más, esa persona pensaría lógicamente que Semprún no menciona al POUM en sus obras. Sin embargo, términos como “PCE” o “KOMINTERN” aparecen perfectamente clasificados alfabéticamente. Cabe preguntarse qué miedo o temor o simplemente qué razones había todavía en 2012 para no tratar correctamente o equitativamente el nombre del POUM incluso en un simple glosario.

Tras estas observaciones, éste es, por orden cronológico, el corpus de documentales que forman parte de este estudio: *Las dos memorias* (J. Semprún, 1973), *Caudillo* (B. Martín Patino, 1974, estrenada en 1977), *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939* (Cooperativa de cine alternativo⁵, 1976), *La vieja memoria* (J. Camino, 1977), *Por qué perdimos la guerra* (D. Santillán, 1978), *La Guerra Civil Española (The Spanish Civil War)*, J. Blake y D. Hart, 1983, 6 episodios), *España, Historia inmediata* (J. L. Guarner, 1983-1984, 21 episodios) y *España en guerra (1936-1939)* (P. Cervera, 1986, 30 episodios). En el seno de estos documentales se establece en mayor o menor medida una tensión entre el deseo de oponerse a la versión sobre la guerra que tienen los vencedores (lo que suele llamarse la Historia oficial franquista sobre la guerra) y el deseo de oponerse a la versión sobre la guerra del PCE, el partido español más fuerte en el exilio (lo que suele llamarse la Historia oficial del PCE sobre la guerra). El documental de Semprún inauguró desde el exilio este tipo de documentales que, sin ser

⁵ Formaban esta cooperativa catalana de ideología anarquista Rosa Babí, Mercè Conesa, Joan Simó y Bartomeu Vilà. Para reforzar la idea de un trabajo colectivo, no firmaron su documental individualmente.

evidentemente iguales, están en general compuestos por entrevistas, imágenes de archivo y narración off, y pretenden, como hemos dicho, abarcar ‘toda’ la guerra. El documental de Semprún tenía como contramodelo el documental francés *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*) de F. Rossif (1963), cuyo discurso, en el que se minimizaban los enfrentamientos de Mayo del 37, coincidía en general con la visión del PCE sobre la guerra y las causas de la derrota. Los demás enfrentamientos del PCE contra anarquistas y poumistas no se mencionan en el trabajo de Rossif. Como documental contra la memoria franquista, *Morir en Madrid* tuvo como respuesta los documentales franquistas *Por qué morir en Madrid* (E. Manzanos, 1965) y *Morir en España* (M. Ozores, 1965), pero todavía no había tenido una respuesta como documental favorable a la versión del PCE sobre la guerra. El primer documental que se hizo en este sentido fue el de Semprún, quien estuvo, por otro lado, estilísticamente influido por la realización de documentales en los que se cuestiona la Historia oficial reciente de Francia, especialmente *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls, estrenado en 1971. Como Ophüls, Semprún adopta un estilo casi opuesto al de Rossif: utiliza muy poco la narración off y privilegia la sucesión de entrevistas entrecortadas con imágenes de archivo. Algunas entrevistas del documental de Semprún incluyen a historiadores (Ian Gibson y Gabriel Jackson). *Morir en Madrid* no incluía ninguna entrevista y ni siquiera precisaba sus fuentes de información histórica en los títulos de crédito. Visto con la experiencia posterior del tratamiento del tema en otros documentales, *Las dos memorias* destaca por la importancia que Semprún otorga directamente no solamente a los enfrentamientos de su antiguo partido (el PCE) contra los anarquistas sino también contra el POUM. A través de su montaje, Semprún crea una impresión de debate en el que frecuentemente los entrevistados anarquistas (Federica Montseny y José Peirats) introducen el tema para que sea después el representante del PCE (Santiago Carrillo) quien ‘responda’, colocando tras éste las intervenciones de los entrevistados poumistas (Wilebaldo Solano y Juan Andrade), de modo que Carrillo queda atrapado entre intervenciones que son adversas a su punto de vista. Ponemos el verbo ‘responder’ entre comillas porque no se trata de verdaderas respuestas: Carrillo no escucha lo que los demás entrevistados han dicho exactamente, aunque sí sabía quiénes iban a ser también entrevistados y podía suponer qué tipo de opinión iban naturalmente a mantener. Lo mismo sucede con el resto de entrevistados en este documental, situación

por lo demás normal en los documentales que estudiamos en este trabajo. Solano y Andrade reivindican la memoria del POUM y de Nin y denuncian que la represión se prolongó mucho más allá de Mayo del 37, explicando el carácter de los procesos que se abrieron contra el POUM hasta que la victoria franquista provocó el exilio de acusadores y acusados. Hay que entender esa reivindicación básicamente como una reivindicación contra la idea de la guerra que defendía la propaganda comunista del PCE (que seguiría condenando al POUM durante el exilio), no tanto como una reivindicación dirigida contra la Historia oficial franquista.

Por otra parte, en el mismo sentido, el documental de Semprún supuso una evolución pequeña pero importante en el punto de vista del PCE sobre el POUM. No se produjo un cambio radical en su posición, pero en *Las dos memorias* Carrillo afirma por primera vez que el POUM era una corriente más dentro del marxismo, lo que supone un grado de legitimidad que el PCE no le concedió durante la guerra ni durante la mayor parte del franquismo. Este reconocimiento no fue acompañado por una verdadera expresión de arrepentimiento. Carrillo incluso seguía pensando en el documental que el POUM fue el partido que provocó la represión, pero al menos su cambio de actitud quedó de manifiesto y preludió un cambio más radical muy poco después, cuando el PCE pretendía federar tendencias antifranquistas y tuvo que reconocer la legitimidad histórica del POUM. En este sentido, Semprún contribuyó claramente a la recuperación de la memoria del POUM, una recuperación que se estaba produciendo ya antes en numerosos textos, muchos de ellos muy documentados y escritos por miembros del POUM como Wilebaldo Solano, pero el hecho de llevar este tema a un documental contribuyó a una difusión aún mayor y ‘visible’.

Sin embargo, en *Caudillo*, el documental realizado un año después de *Las dos memorias*, Basilio Martín Patino evita totalmente tratar el tema del POUM. A medida que avanza por los hechos principales de la guerra, parece que su narración va a llegar a Mayo del 37 normalmente: el narrador off de su documental habla de la Batalla del Jarama de febrero de 1937, después de la caída de Málaga ese mismo mes, después del decreto de unificación franquista de abril, después del bombardeo de Guernica a finales de ese mes, pero, cuando ‘toca’ referirse a Mayo del 37, la narración ‘salta’ a la caída de Bilbao en junio. Seguidamente se refiere a la de Santander y después hay un gran salto

(en el tiempo) a la despedida de las Brigadas Internacionales en Barcelona el 28 de octubre de 1938. Puede pensarse que desde el principio Martín Patino no quería referirse a aspectos de la guerra del lado antifranquista, y que por ello su documental se titula *Caudillo*, pero lo cierto es que antes se había detenido claramente en el entierro de Durruti, que nada tiene que ver con el desarrollo de la guerra del lado franquista. Tampoco se entra en este documental en la polémica sobre quién mató a Durruti. Solamente se muestra el hondo impacto que causó la muerte del anarquista y la gran ceremonia de su entierro, un motivo que retomaría después Jaime Camino en *La vieja memoria*.

Los documentales producidos por realizadores anarquistas profundizaron en la línea abierta por Semprún. Semprún vio claramente desde el principio que en el espacio que permite un documental lo más lógico era reunir casi como miembros de una misma familia a anarquistas y poumistas, a pesar de las diferencias que también había entre ellos, que en el momento de la represión se dejaron de lado. Precisamente una de las causas de la represión fue el hecho de que la unión entre anarquistas y poumistas podía hacerse realidad, como demostraron las juventudes de ambos unidas en la Juventud Obrera Revolucionaria, formalmente constituida el 20 de febrero de 1937⁶. Andrés Nin en particular, quien empezó siendo anarquista y había ido a Moscú como tal por primera vez, donde trabajó nueve años, hasta 1930, conocía muy bien ambos movimientos y podía convertirse en el líder político del mayor movimiento obrero en España. Los documentales *Entre la esperanza y el fraude (España 1931-1939)* y *Por qué perdimos la guerra* son los que asumen un punto de vista anarquista. El segundo lo hace abiertamente. El primero pone también su atención en el movimiento obrero, aunque la misteriosa firma “Cooperativa de cine alternativo” que aparece en lugar de los títulos de crédito pretenda en cierta medida despersonalizar el documental. A pesar de estar muy documentado en datos y referencias a hechos concretos, expuestos por la narración off que se escucha a lo largo de casi todo el documental sobre imágenes de archivo, con excepción de unas pocas entrevistas, no se ofrece en *Entre la esperanza y el fraude (España 1931-1939)* ninguna fuente histórica o bibliografía. Esto puede haber influido en el hecho de que este

6 Wilebaldo Solano (1999), *Le POUM: Révolution dans la Guerre d'Espagne*, traducción francesa de O. Balaguer y M. Periañez de *El POUM en la Historia*, París, Syllepse, 2002, p. 88.

documental esté a día de hoy sin editar y en buena medida olvidado, a pesar de ser una de las síntesis más logradas sobre la II República y la Guerra Civil que pueden encontrarse en un solo documental de duración convencional (89 minutos dura éste en particular). En este documental solamente se recurre a cinco entrevistados, entre los cuales hay la voluntad de encontrar un equilibrio ideológico: Artur London (antiguo brigadista en España, viceministro de Asuntos Exteriores de Checoslovaquia en 1949 y 1950, antes de ser enjuiciado en el Proceso de Praga de 1952)⁷, Arsenio Gimeno (PSOE-UGT), Federico Melchor (PCE), Joan Ferrer (dirigente de la CNT en Igualada) y Jordi Arquer (POUM). Las intervenciones de estas personas aparecen principalmente en torno al debate sobre la represión contra anarquistas y pumistas llevada a cabo durante la guerra, lo que demuestra que el objetivo del documental no solamente es ofrecer un resumen de la II República y la Guerra Civil sino detenerse a analizar en particular y de manera polifónica los enfrentamientos en el seno del Frente Popular, con voces de protagonistas de esos enfrentamientos. A ello se dedica particularmente el apartado 20 del documental, titulado “Mayo de 1937: la revolución se extingue”, de 12 minutos de duración, uno de los más largos de este documental dividido en 25 apartados sin numerar. En referencia al final de la revolución habría, pues, que entender la palabra “fraude” en el título, lo que manifiesta el dominio del punto de vista anarquista en su discurso narrativo.

El otro documental anarquista, *Por qué perdimos la guerra*, está más cerca en su forma del de Semprún, contando con voces más numerosas y variadas ideológicamente que el de la Cooperativa de cine alternativo, aunque el de Semprún es el que menos usa la narración off de los tres. El documental de Diego Santillán, hijo del verdadero cerebro del documental, su padre, el faísta Diego Abad de Santillán, es más dialógico que *España, entre la esperanza y el fraude (1931-1939)* en este sentido de incluir voces más variadas, pero resulta menos polifónico porque no incluye ninguna voz de una de las partes indiscutiblemente implicadas en el conflicto: entre sus 18 entrevistados no hay ninguno del PCE ni del PSUC, por lo que el documental no ofrece posibilidad de debate o impresión de debate a través del montaje. Sí hay un antiguo miembro del PCE, Valentín González, “el campesino”, conocido comandante durante la guerra que dejó el

⁷ Pocos años antes de dirigir *Las dos memorias*, Semprún había adaptado *La confesión* de London para la película homónima de Costa-Gavras (1970).

comunismo cuando pensó que iba a ser víctima de él, pero por ello mismo en el documental “el campesino” tiene una visión negativa del PCE. Famosa fue la fotografía de su abrazo con el comandante anarquista Cipriano Mera tras la toma de Brihuega el 19 de marzo de 1937, pero el documental insiste precisamente en su carácter propagandístico para intentar borrar signos de enfrentamiento entre comunistas y anarquistas. Dos son los miembros del POUM que intervienen en *Por qué perdimos la guerra*: Víctor Alba y Julián Gorkin, no más numerosos que los que aparecen en *Las dos memorias* o en *España, entre la esperanza y el fraude (1931-1939)*, aunque claramente inferiores a los anarquistas en el documental del Santillán, que entre cenetistas y faístas suman seis. De todos modos, como en el documental de Semprún, los planteamientos de poumistas y anarquistas son coincidentes, dado que su objetivo es oponerse a la visión que el PCE mantenía de la guerra en obras como la que se publicó en tres volúmenes *Guerra y revolución en España, 1936-1939*⁸.

El documental de Jaime Camino *La vieja memoria* es el que se plantea en términos más parecidos a los del documental de Semprún, aunque en sus conclusiones se quede en un terreno a nuestro parecer extrañamente ambiguo. De hecho, la idea de realizarlo provenía de un intento por mejorar lo que se fue considerado como ‘defectos’ de *Las dos memorias*, algunos de ellos debidos a la situación de clandestinidad en que Semprún rodó. Estos defectos, como reconoció en general el propio Semprún en un debate con el público que asistió a la proyección del documental en la Cinemateca de Perpiñán el 18 de enero de 1977⁹, eran principalmente la ausencia de socialistas entre los entrevistados y la ausencia también de militantes obreros no dirigentes de partidos o de sindicatos (‘gente del pueblo’). Entre los invitados al debate estaba Román Gubern, quien colaboraría con Camino en el guion de su documental. Aunque Camino hizo un documental media hora más largo e incluyó cinco entrevistados más que el de Semprún, no incluyó tampoco voces socialistas, seguramente por la misma razón, para que se viesan mejor los enfrentamientos entre anarquistas y comunistas del PCE y del POUM, pero sí incluyó a voces del pueblo, y en este aspecto recurrió sobre todo a militantes del POUM durante la guerra. De los cinco entrevistados que Camino presenta como obreros, como gente del

⁸ *Guerra y revolución en España, 1936-1939*, Dolores Ibárruri (dir.), Moscú, Progreso, 1966-1971, vol. 3.

⁹ El debate fue publicado en el número 21 de la revista editada por la Cinemateca de Perpiñán *Cahiers de la Cinémathèque*, dirigida por Marcel Oms (1977).

pueblo, caracterizándolos por sus oficios en los rótulos de presentación, cuatro son del POUM (el quinto es anarquista). Hablando siempre en una misma escena coral, en torno a la misma mesa, Camino parece querer mostrar a los cuatro poumistas como si hablasen con una sola voz, la del pueblo. Se trata de Ramón García Jurado (escayolista), María Rovira (sin oficio, seguramente ama de casa), Miquel Utges (pastelero) y Francesc Benages (dibujante). A través de sus recuerdos sobre los medios precarios con los que hicieron la guerra, entendemos que para Camino representan también la voz de aquellos que lucharon ‘de verdad’. Por ello, su opinión sobre el PCE y el PSUC debería resultar particularmente interesante. Sin embargo, no hay por parte de estos cuatro poumistas que elige Camino una descalificación total del papel del PCE durante la guerra y no dan cuenta realmente de la gravedad del enfrentamiento físico, real, entre comunistas y anarquistas: “Aunque para mí las dos versiones son aceptables, estoy por decir que puede ser más justa la consigna de los comunistas de primero la guerra y después la revolución, pero no las dos cosas al mismo tiempo”, dice Francesc Benages (minuto 122); “Los comunistas tenían las consignas más justas, pero los procedimientos eran criminales porque con ese afán tan terrible de que el partido lo dominase todo, desmoralizaban a los demás sectores”, dice Miquel Utges (minuto 123). Aunque es Gorkin el poumista que critica el papel del PCE en este documental, llama la atención que la inclusión de Camino de los cuatro poumistas que no eran dirigentes no sirva para reforzar plenamente el punto de vista que se espera en quienes sufrieron la represión. En este sentido, no debe sorprender que las intervenciones de Gorkin en el documental anarquista *Por qué perdimos la guerra* sean más rotundas contra el PCE que en *La vieja memoria*. Camino conocía bien el recorrido del POUM. Durante su juventud fue miembro del Movimiento Socialista de Cataluña, fundado por antiguos miembros del POUM, pero no por ello hay que pensar que se oponga frontalmente al PCE en su documental. Al finalizar el rodaje acabaría incluso dedicando un libro a Dolores Ibárruri: *Íntimas conversaciones con Pasionaria*. Particularmente extraño puede resultar el final de su documental, que se detiene prácticamente en Mayo del 37, tema al que dedica la penúltima de sus doce partes (“Los sucesos de mayo”). Tras esta parte, de quince minutos, el documental termina bruscamente (cronológicamente hablando) con la parte titulada “La derrota”, como si quisiese dar a entender que, en efecto, los enfrentamientos en el seno del Frente Popular

significaban ya la derrota, pero ni se habla de la represión específica contra el POUM de junio de 1937 ni de los posteriores procesos contra los dirigentes del POUM. Camino ‘prepara’ bien el terreno para tratar estos aspectos, pero bruscamente parece negarse a abordarlos, si no fuese porque lo mismo podría decirse de otros hechos que tienen lugar durante la segunda mitad de la guerra. El final de *La vieja memoria* es casi tan brusco en este sentido como el de *Caudillo* de Martín Patino, salvo que en éste no se trataba en absoluto el tema del POUM.

Comentamos en último lugar las tres series dedicadas a la guerra, que son también los tres últimos documentales cronológicamente hablando de nuestro corpus. Su extensión es muy diferente: 6 episodios tiene la serie británica de Blake y Hart, 21 la serie de Guarner y 30 la serie de Cervera. No se debe esperar, por tanto, un grado de atención al caso del POUM semejante en cada una de ellas, pero insistiremos, como para los anteriores documentales, en las diferencias en el tiempo dedicado al POUM en cada una y en el punto de vista que adoptan. Para ser una serie de 6 episodios de una hora cada uno, el tiempo que se dedica a Mayo del 37 en *La Guerra Civil Española* parece escaso, dado que solamente ocupa siete minutos (del 36 al 43) del episodio 5, titulado *Cara y cruz de la revolución* (*Inside the revolution* en el original inglés). No hay que pensar que el segundo episodio de esta serie, titulado *Revolución y contrarrevolución* (*Revolution, counter-revolution and terror*) esté dedicado a los enfrentamientos en el seno del Frente Popular. Este segundo episodio está dedicado al inicio de la guerra en sí, siendo el primero, *Preludio a la tragedia: 1931-1936* (*Prelude to tragedy: 1931-1936*) una síntesis de la II República. Si el tiempo dedicado en el episodio 5 a Mayo del 37 puede parecer demasiado corto en relación con su importancia, habría que destacar dos cosas que pueden compensar esta brevedad: en primer lugar, el hecho de que se retome en este episodio la situación vivida en Cataluña desde el inicio de la guerra, lo que ayuda mucho a entender por qué se producen los enfrentamientos a cara descubierta de Mayo del 37, aunque bien es cierto que el POUM solamente es presentado cuando se aborda Mayo del 37, en el minuto 36; en segundo lugar, que sean voces anarquistas y una poumista, la de Julián Gorkin, quienes se encarguen de explicar la represión contra el POUM (lo cual favorece ya una visión de los hechos afín a uno de los bandos enfrentados). Los anarquistas en estos minutos son Juan Manuel Molina (subsecretario de defensa en

Cataluña), Federica Montseny (ministra de Sanidad del gobierno de Largo Caballero) y Eduardo Pons Prades (joven anarquista entonces). Aparece también el testimonio de una de las operadoras que estaba en su puesto en la Central Telefónica de Barcelona el 3 de mayo de 1937 (Enriqueta García Cervera), ya que este documental no olvida dar la palabra a alguien que ‘estuvo allí’, alguien sin implicación política. Intervienen también dos exbrigadistas: uno estadounidense (Bill Bailey), otro inglés (Frank Deegan), pero para declarar que fueron engañados durante la guerra en cuanto a la política de represión de Stalin. Por tanto, ninguna voz del PCE se expresa sobre este punto, aunque es algo que solamente se limita a la cuestión de Mayo del 37, ya que en el resto del episodio, y en el resto de la serie, sí aparecen comunistas del PCE. Gorkin explica rápidamente el secuestro de Nin, pero el documental no se adentra en los procesos contra el POUM.

En *España, Historia inmediata* el tema del POUM está claramente desfavorecido si pensamos también en la duración total de la serie. Estrictamente hablando, el tema ocupa dos minutos del episodio 3 (minutos 25-27), titulado *La Guerra Civil II*. Esta serie dedica su primer episodio a los conflictos sociales en España antes de la guerra, y los episodios segundo y tercero a la guerra en sí, dedicando los restantes a grupos o colectivos determinados, como la Iglesia o los falangistas, en los que se vuelve al tema de la Guerra Civil en la medida en que afectó a esos colectivos y se supera a menudo el marco estricto de la guerra para entrar en consideraciones de la época franquista e incluso a veces de la Transición. El tema del POUM se ve desfavorecido no solamente porque se le dedican dos minutos en el episodio 3, sino también porque no es objeto de un episodio independiente aparte. En ese sentido, hay desequilibrios evidentes en la serie, aunque siempre es muy interesante ver por dónde va una serie que no se preocupa demasiado por cuestiones de equilibrio. A los socialistas, por ejemplo, se les dedican dos episodios, así como a los anarquistas. A los comunistas solamente se les dedica un episodio, pero en él solamente se trata del PCE, no de otros partidos que se consideraban comunistas, como el POUM, que consideraba que el PCE no era realmente un partido marxista revolucionario, ya que se había convertido para ellos en contrarrevolucionario y, por tanto, en su enemigo. Puede pensarse que en el segundo episodio dedicado a los anarquistas se habla del POUM, dada la confluencia revolucionaria del POUM con los anarquistas durante la guerra, pero no es tal la intención de Guarner aquí tampoco, quien dedica el episodio

enteramente a la CNT. Presentado por el periodista anarquista Eduardo de Guzmán, quien había intervenido ya en *La vieja memoria* y de manera más destacada en *Por qué perdimos la guerra*, este segundo episodio dedicado a los anarquistas empieza con la posguerra directamente, lo que impide volver al tema de la represión del POUM. Por su parte, el primer episodio dedicado a los anarquistas termina a las puertas de la Guerra Civil. Se evita así profundizar en los conflictos tratados en los dos episodios dedicados a la guerra, y se centra el discurso en la evolución del anarquismo durante el franquismo y los años de la Transición política, aunque una breve intervención de Álvarez Junco en el minuto 13 recuerda el papel de la CNT en la guerra.

En esos dos minutos del episodio 3 están incluso ausentes voces del POUM. Quien habla de Mayo del 37 y menciona al POUM es Federica Montseny. Quien da el punto de vista del PSUC-PCE es Gregorio López Raimundo. Ni siquiera se trata realmente el caso de la desaparición de Nin. Solamente la última frase que pronuncia Montseny se refiere a él. Puede pensarse que el equilibrio de fuerzas está conseguido, aunque de manera mínima, al ‘enfrentarse’ simplemente sobre este punto Montseny (quien acusa al PCE de la represión) y López Raimundo (quien no reconoce responsabilidad alguna de su partido), pero la ausencia de entrevistados y de verdadero interés por la represión contra el POUM contrasta con otros aspectos de la Guerra Civil que se ven ampliamente tratados en esta serie, como las figuras de Serrano Súñer y Juan de Borbón, las únicas destacadas individualmente con sendos episodios. En las palabras que López Raimundo pronuncia exactamente para resumir Mayo del 37 en el episodio 3, éste ‘logra’ incluso no nombrar al PCE ni al PSUC:

En Cataluña inicialmente triunfó la tesis de que hay que dar prioridad a la revolución y se establece un poder revolucionario dominado por la CNT, por los anarquistas, y, desde Madrid, pues hay medidas para acabar con esa situación y para que la decisión ya tomada de organizar el ejército regular se aplique también verdaderamente en Cataluña para acabar con las fuerzas de policía, de sindicato o de partido. El gobierno decide tomar la Telefónica que estaba bajo control de la CNT, recuperar el control de las fronteras, que estaban también bajo el control de la CNT, y eso es lo que provoca la ida desde Madrid de fuerzas de seguridad que, de acuerdo con la Generalitat, con el Consell de la Generalitat, organizan la toma militar de la Telefónica.

El dirigente poumista Wilebaldo Solano siempre reprochó este tipo de actitud a López Raimundo:

López Raimundo, dirigente del PSUC, ha afirmado recientemente que las responsabilidades de su partido “no han sido demostradas”. Es realmente sorprendente que puedan decirse tales cosas cuando las investigaciones demuestran que Ernö Gerö (Pedro), quien dirigía el PSUC, se encontraba en Alcalá de Henares con el equipo de torturadores y asesinos, y que su brazo derecho, el militante del PSUC Vittorio Sala, intervino activamente en la represión contra el POUM y en la confección de *Espionaje en España*¹⁰, el libro infame con el que se ha pretendido justificar todo lo que era injustificable.¹¹

Finalmente, la serie *España en guerra* constituye, como decíamos al principio, el intento más ambicioso de profundizar en la guerra en sí. Esta ambición no solamente concierne al número de episodios sino también al número de historiadores que colaboran y firman juntos los 30 episodios de la serie: Fernando Basterreche, Josep Benet, Antonio María Calero, Gabriel Cardona, Fernando García de Cortázar, Alfons Cucó, José Manuel Cuenca, Gregori Mir, Alberto Reig Tapia, Manuel Tuñón de Lara y Ángel Viñas. Todos aparecen en los títulos de crédito como responsables en conjunto del “Texto original y asesoramiento”, aunque en la práctica cada uno tenía bajo su responsabilidad la coordinación de uno o varios de los episodios. Por ello, en cada episodio aparece el historiador responsable tomando la palabra brevemente en algún momento ante la cámara, más como forma de firma que como algo necesario para la lógica del discurso, ya que la narración off se ocupa casi todo el tiempo de éste. Se trataría, pues, de un documental hecho exclusivamente con imágenes de archivo y narración off si no fuese por las breves apariciones de los historiadores. El hecho de que el discurso documental esté basado en la narración off permite una gran homogeneidad en la exposición, como en *España, entre la esperanza y el fraude (1931-1939)*, lo que da la impresión pretendida de mayor solidez que un documental en el que predominan las entrevistas y el espectador tiene que estar más atento a los efectos de dialogía y polifonía que el director ofrece. No por ello no habría que prestar atención a la lógica de una sola voz, pero esta opción

10 Wilebaldo Solano hace referencia al libro de Max Rieger *Espionaje en España*, traducción de Lucienne y Arturo Perucho, Barcelona, Unidad, 1938. Publicado en París en 1938 con el título de *Espionnage en Espagne* en la editorial Denoël.

11 Wilebaldo Solano, *Le POUM: Révolution dans la Guerre d'Espagne*, op. cit., p. 200 (traducción nuestra).

estilística de la serie *España en guerra* y el carácter de historiador de sus guionistas hacen que esta serie sea considerada como más universitaria o académica que las demás que hemos comentado aquí.

El capítulo 17 de la serie, en el que interviene Gabriel Cardona, está exclusivamente dedicado a “Los Hechos de Mayo”. En él se empieza a abordar el tema de los enfrentamientos que llevan a Mayo del 37 en enero de ese año, desde los graves conflictos en torno a las colectivizaciones entre CNT y UGT, lo que permite perfectamente comprender la escalada de violencia. En este sentido, este episodio es el que detalla con más exactitud quién se enfrenta a quién y quién es víctima de quién, aunque, como puede suponerse, no haya espacio para hablar de cada víctima individual. Un pequeño reproche podría hacerse a la formulación del título del episodio, y es que los primeros catorce minutos del mismo están dedicados al proceso que lleva a la unificación franquista de abril de 1937. A partir de ahí, el resto del documental está dedicado a los enfrentamientos en el seno del Frente Popular. A partir del minuto 42 se aborda la represión contra el POUM de junio de 1937, el caso Nin y el primer proceso contra dirigentes del POUM celebrado en octubre de 1938, en el que se reconoce el ideario antifascista de los acusados pero se les considera culpables de haberse opuesto al gobierno de la República. Es importante destacar que en este episodio no se habla de la URSS hasta después de Mayo del 37, presentando los enfrentamientos que llevan a él como una consecuencia de las luchas internas que ya arrastraban CNT y UGT desde el inicio de la guerra.

LA MEMORIA RECOBRADA: Y YO ENTONCES ME LLEVÉ UN TAPÓN O CÓMO SE HIZO EN EL BALCÓN VACÍO

JORGE CHAUMEL

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

El documental *Y yo entonces me llevé un tapón* cuenta la historia del rodaje y producción de *En el balcón vacío* a través de algunos de sus protagonistas y de sus recuerdos. La película tiene gran valor documental al ser la única película sobre el exilio español en México realizada por refugiados españoles. Se trata de la película-manifiesto del grupo Nuevo Cine sobre la nostalgia y la memoria del exilio, desde la experiencia autobiográfica de la escritora María Luisa Elío.

El documental pertenece a un proyecto de rescate de la memoria del exilio alrededor de la película, realizado por la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos. Su intención es la de recuperar los testimonios de la segunda generación de exiliados vinculados a la película

Palabras clave: México, memoria, exilio, segunda generación, Nuevo Cine, María Luisa Elío, Jomí García Ascot.

Y yo entonces me llevé un tapón, el documental sobre la producción de la película *En el balcón vacío*, fue realizado por la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos¹. Sobre los testimonios de los participantes supervivientes se desarrolló un proyecto de rescate de la memoria, cuya presentación fue el *making-of* de la única película realizada por refugiados españoles sobre el exilio español en México.

Durante 1939 aproximadamente 500.000 personas salieron de España. Gracias al apoyo a la República del presidente mexicano Lázaro Cárdenas, las gestiones de su embajador en París, Narciso Bassols y del diplomático Gilberto Bosques, cerca de 25.000

1 Subvencionada por el Ministerio de la Presidencia del Gobierno de España en colaboración con El Ateneo Español en México, El Centro de Estudios de Migraciones y Exilios (*CEME*), Filmoteca Española y Filmoteca UNAM. Proyecto de Investigación “La segunda generación del exilio republicano de 1939 en México a través de la película *En el balcón vacío*” (Ministerio de la Presidencia, Gobierno de España. Subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del Franquismo. Exp. 184/10). Derechos de propiedad intelectual: AEMIC, entrevistada y autores.

fueron acogidos en México². La gran mayoría pertenecían al sector terciario y poseían una gran formación cualificada. Los niños y jóvenes que les acompañaron constituyeron la segunda generación. Compartieron experiencias similares: Infancia truncada por la Guerra Civil, exilio en Francia, dificultades derivadas de la barrera idiomática, lejanía de su hogar, muerte de sus seres queridos y pérdida de identidad nacional. Todo ello fue reflejado en la película como discurso traumático y biográfico de su sinopsis.

Los intelectuales y artistas de esta segunda generación compartían sentimientos nostálgicos y de desarraigo geográfico. Crecieron en contacto a través de las colonias de exiliados. De ellos los convertidos en cineastas y críticos de cine sintieron la necesidad de unirse en un grupo: Nuevo Cine.

Durante la estancia de los exiliados en México tuvieron vetado la intervención en los asuntos y políticas mexicanas. El gobierno mexicano ofreció su asilo a condición de que no se realizara política activa³. En el cine sus profesionales escribieron y produjeron obras cuyos temas poco tenían que ver con supuestos políticos ni sociales. Realizaron melodramas rancheros, musicales populares y adaptaciones literarias o históricas, en muchos casos relacionados con la propia cultura española: *La barraca* (1944) de Roberto Gavaldón, *Pepita Jiménez* (1945) de Emilio Fernández, o *La casa de la Troya* (1947) de Carlos Orellana⁴ son algunos ejemplos.

Pero la llegada de Buñuel a México D.F. marcando su propio estilo a partir de *Los olvidados* (1951) y sus críticas sociales a la actualidad mexicana junto a los cambios estéticos y argumentales del neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* francesa influyeron tanto en aquella segunda generación de refugiados como en otros jóvenes intelectuales mexicanos en el marco del nuevo cine latinoamericano de los sesenta y setenta⁵.

2 En su asentamiento contaron con el apoyo de las organizaciones republicanas S.E.R.E (Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles) y J.A.R.E (Junta de Auxilio a los republicanos Españoles).

3 ALTED VIGIL, A. *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid. Aguilar, 2005. p.316

4 www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema Film-Historia, Vol. X, No.1-2 (2000): 2-6 <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Rafael2.pdf> (23-10-14)

5 El cine latinoamericano a lo largo de los sesenta y parte de los setenta, inspirado en las corrientes revolucionarias que partieron de Cuba en 1959, se transformó estética y temáticamente. Basada en posiciones progresistas sociales y culturales, la cinematografía latina se configuró como resistencia a la hegemonía industrial y comercial de Hollywood.

Con la intención de renovar este cine Mexicano se dieron cita en enero de 1961, en México D.F. cineastas, críticos y responsables de cine-clubes. José de la Colina, Emilio García Riera y José Miguel García Ascot, entre otros jóvenes refugiados, y Salvador Elizondo o Rafael Corkidi entre los mexicanos, intervinieron en la firma de un manifiesto en el que solicitaban oportunidades para esta nueva generación. Su crítica se dirigió contra un cine mexicano contemporáneo que se alejaba de la calidad y el compromiso socio-político de décadas anteriores. Las fórmulas tradicionales se habían agotado, las comedias rancheras y los melodramas se filmaban automáticamente sin provocar interés en el público. Fue una de las crisis más profundas de la historia cinematográfica mexicana, pues la caída en picado de la producción y la burocratización sindical dificultaron la incorporación de nuevas generaciones⁶.

Se propusieron editar una revista cinematográfica: *Nuevo Cine* y filmar su obra manifiesto: *En el balcón vacío* (1961), la cual tuvo su origen en el breve relato autobiográfico de M^a Luisa Elío⁷, esposa de Jomí García Ascot. M^a Luisa acompañó a su marido invitado a rodar unos cortometrajes en la Cuba revolucionaria⁸. Las experiencias vividas allí le recordaron su niñez en la Guerra Civil de España, y no tardó en escribir sobre ello. Aquella notas fueron leídas por su marido quien, junto a su amigo el crítico Emilio García Riera, encontraron el vehículo perfecto para expresar los sentimientos de la segunda generación del exilio y a su vez, presentar una nueva forma de hacer cine.

6 Desde el terreno financiero, las empresas del magnate William O. Jenkins fueron introduciéndose en la producción mexicana creando un gran monopolio a través de sus salas de exhibición. La aparición de una competencia tan agresiva como la de la televisión supuso el golpe final a los años dorados. Fueron años dedicados al *Star System* y a la comercialidad más arrolladora, en la que los principios revolucionarios se perdieron tanto en la política como en las artes. A principios de los sesenta la calidad era baja y el mensaje nulo, la prioridad fue la producción continuada de películas de bajo coste con el objetivo de una rápida recuperación de la inversión.

7 M^a Luisa Elío (Pamplona, 17 de agosto de 1926 –México D.F., 17 julio de 2009), escritora y actriz. Estudió teatro en México. Formó parte como actriz del grupo experimental Poesía en Voz Alta. Trabajó en varias películas y en distintos medios periodísticos. Se relacionó con la intelectualidad mexicana y refugiada. Se casó con Jomí García Ascot, poeta, editor y cineasta exiliado español. Su amistad y colaboración con Gabriel García Márquez hizo que éste les dedicara, *Cien años de soledad*. Volvió a Pamplona en 1970. Sus reflexiones quedaron reflejadas en *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes*.

8 Alfredo Guevara director del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), invitó a Jomí García Ascot a colaborar en el naciente nuevo cine cubano. Allí se estrenó en el cine de ficción realizando entre el 1959 y 1960 dos cortometrajes: *Un día de trabajo* y *Los novios*, que constituyeron, junto un tercer film de Jorge Fraga la película *Cuba'58* (1962). (V. RODRÍGUEZ, J., «José Miguel García Ascot asiste al parto del nuevo cine cubano», *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*, Valencia, 8-9 (2007), pp. 93-125).



La producción y el rodaje se realizaron contando con familia y amigos, todos aficionados. Jomí deseaba que los actores fueran refugiados o hijos de refugiados españoles. Hubo excepciones entre las amistades, como los escritores mexicanos Juan García Ponce⁹ y Salvador Elizondo o colombianos como Álvaro Mutis.¹⁰ La profesionalidad corrió a cargo del propio director Jomí García Ascot y del fotógrafo de publicidad, cámara y director de fotografía José María Torre.

9 García Ponce (Yucatán, 22 de septiembre de 1932 - México D.F, 27 de diciembre de 2003). Escritor, ensayista y crítico literario y de arte [mexicano](#). Director de *Revista Mexicana de Literatura*, miembro de la redacción de *Plural* y *Vuelta*, director de la serie de Poesía y Ensayo de la UNAM y fundador y director de la revista *Diagonales*. En 1961 colaboró en el rodaje de *En el balcón vacío* interpretando al hombre enfermo en silla de ruedas al que una mujer cuida de él en el parque. Entre su obra destaca *El canto de los grillos*, *Cruce de caminos* o *El nombre olvidado*. Premio Xavier Villaurrutia por la novela *Encuentros*, fue a su vez galardonado con el [Premio Anagrama](#) de Ensayo o el Premio de Literatura Latinoamericana.

10 Álvaro Mutis ([Bogotá, 25 de agosto](#) de 1923) [novelista](#) y [poeta colombiano](#). Publicó sus poemas en el periódico *El Espectador*, en 1942. Jefe de redacción en la revista institucional Vida. Publicó su primer libro de poemas en 1947. Emigró a México donde trabajó como ejecutivo de una empresa de publicidad, y como vendedor de publicidad para televisión. Gerente de ventas para la Twentieth Century Fox y Columbia Pictures para América Latina contactó tanto con la elite intelectual mexicana como con la del refugio español con la que colaboró en el rodaje de *En el balcón vacío* donde interpretaría al policía interrogador de la niña protagonista. En 1977 inició la columna semanal *Rincón Reaccionario* en el periódico *Uno más Uno*, continuada en *El Sol* de México y en el diario *Novedades*. Premio Príncipe de Asturias y Premio Cervantes de España. Entre sus obras destacan: *Ilona llega con la lluvia*, *Los trabajos perdidos* o *La mansión de Araucaíma*.

La producción de la película fue de muy bajo presupuesto. Se rodó durante 40 domingos, en los momentos libres de todos. Se reunieron 4.000 dólares como aportaciones personales de todo el equipo, con los que compraron una cámara antigua de 16 mm¹¹, los rollos de película, el revelado...

El resultado final fue una obra experimental con dos partes. La primera describe la historia de una niña, Gabriela, cuyo hogar es destruido como consecuencia de la Guerra Civil y su familia se ve obligada a huir a Valencia y Francia. Su estilo narrativo es más convencional. Gabriela asomada al balcón es testigo de la detención de un republicano, con lo que se anuncia que la guerra ha comenzado. El padre liberal desaparece en los primeros días de la contienda.¹² La huida a Valencia es resuelta con la espera en la estación y los diálogos de las mujeres sobre la supuesta barbarie roja.¹³

En Valencia Gabriela vive el terror de los bombardeos mostrado a través del picado de la niña acurrucada en el fondo del pasillo, aterrorizada mientras la voz en *off* habla del miedo que siente la niña. Las secuencias en Francia también describen capítulos reconocibles para el exilio: el obstáculo del idioma en la secuencia de cómo la niña aprende a decir *pelota* en francés y puede jugar con otras niñas, o el pasodoble que oyen por una ventana en referencia nostálgica a su lugar de origen.

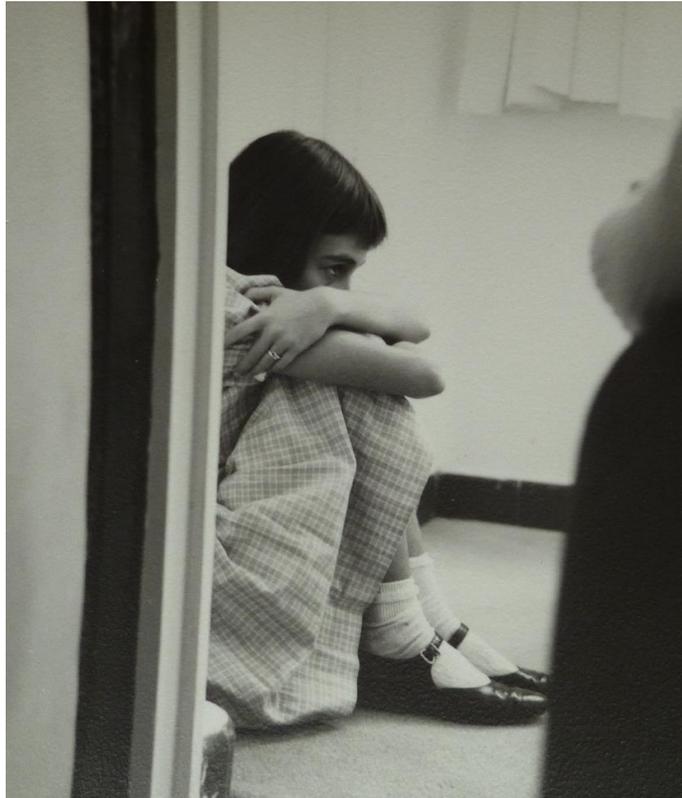
A mitad de la película aparece México D.F. como lugar de refugio. Las imágenes filmadas de la ciudad se suceden mientras la voz de Gabriela en *off* prosigue preguntándose sobre su memoria y su destino. Es la división del film y el inicio de la segunda parte, la de la madurez en el exilio. Su estilo cinematográfico es más experimental y casi documental. Los planos de la Gabriela adulta vagando sin rumbo, en busca metafórica del tiempo que le fue arrebatado, se suceden hasta el regreso a la casa de su niñez, en España. En su antiguo hogar, entre la melancolía y la tristeza, lamenta la

11 Formato introducido por [Eastman Kodak](#) pensada para películas caseras, educativas y reportajes. El propio José de la Colina lo recordaba asombrado: “¡En el balcón vacío fue grabada con una cámara de 16mm!”

12 Este dramático suceso está directamente inspirado en la desaparición de Luis Elío Torres, padre de M^a Luisa Elío, el cual volvió a reencontrarse con sus hijas años después, tan cambiado y traumatizado por sus experiencias durante la guerra, escondido y exiliado, que su hija nunca reconoció al padre que recordaba. Esto explica su reinterpretación literaria y fílmica donde el padre de Gabriela, *alter ego* de María Luisa, es dado por muerto.

13 Mientras esperan, la niña oye las supuestas atrocidades cometidas por los “rojos”, sobre cabezas colgando de árboles, imaginando una realidad alternativa que la lleva a afirmar tiempo después, cuando salen de la zona franquista, que no han llegado a la zona republicana porque no están las cabezas.

ausencia de sus padres, del tiempo perdido y la memoria arrebatada. La estancia está deshabitada y el balcón, por el que se asomaba al principio de la película, está vacío. El estilo más experimental y casi documental, vanguardia del cine independiente y de autor, es explícito en esta segunda parte donde la obsesión traumática de la búsqueda angustiada del tiempo es su tema principal.



Una vez acabada la filmación se proyectó la película en público en la sala Molière del Instituto Francés en México. Sin embargo su objetivo fue siempre el festival de Locarno.¹⁴ Había que financiar el viaje a Europa, por lo que elevaron el precio de las entradas, siendo prácticamente amigos los que acudieron.¹⁵ Consiguieron su aceptación y la película ganó el Premio de la Crítica del festival de Locarno. Además en 1963 García Ascot la presentó en la Rassegna Latinoamericana de Sestri Levante¹⁶, haciéndose con su

14 Festival de cine internacional anual celebrado en la ciudad suiza de Locarno. Fundado en 1946 y celebrado en agosto.

15 ALONSO GARCÍA, Charo. «Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*» en LLUCH-PRATS, Javier (ed.) *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México* AEMIC, Madrid, 2012. p. 23

16 En junio de 1960 se llevó a cabo en Santa Margherita Ligure el I Festival Internacional de Cine latinoamericano como campaña para promover el cine latinoamericano en Italia. En 1962 fue trasladado a Sestri Levante, terminando finalmente en Génova, donde en enero de 1965 fue la última y quinta edición.

máximo galardón: el Jano de Oro. En México sin embargo, los responsables de la industria cinematográfica se opusieron a su distribución comercial. La cerrada industria cinematográfica mexicana, controlada por sindicatos, impedía la promoción de nuevos cineastas. Además el formato en 16 mm, prácticamente *amateur*, y por lo tanto no apto para exhibirse en cines comerciales, impedía dicha distribución. Se exhibió en cineclubes independientes y se hicieron pases en domicilios particulares, convirtiéndose en la película de culto para el exilio Republicano Español¹⁷.

En 1996 se difundieron varias copias en España, se proyectó en el ciclo de cine de las jornadas *Los niños de la Guerra de España y el exilio*, (marzo de 1997), se exhibió en seminarios de doctorado, en talleres de trabajo, y congresos como *La cultura del exilio republicano español de 1939* (noviembre de 1999) o *Congreso del Exilio Cultural* en (Valencia 1999). En México la Filmoteca de la UNAM proyectó el film en coloquios y reuniones con apoyo de la Embajada de España. Para su restauración y traslado a 35 mm hubo que esperar a 2009.¹⁸

María Luisa Capella, viuda del poeta Tomás Segovia¹⁹, sugirió a la Junta Directiva de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos (AEMIC) desarrollar una investigación sobre la segunda generación exiliada en torno a la película, los lugares en los que se rodó y sus protagonistas. Siendo éste el germen del proyecto que nos ocupa, se recopiló información, se localizó a los sobrevivientes relacionados con la película, y se concertó una entrevista con el director de la Filmoteca de la UNAM, donde se había realizado la edición remasterizada de la película. En Pamplona²⁰ se entrevistó a Eduardo Mateo Gambarte, especialista en la historia de María Luisa Elío.

17 GARCIA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México D. F.: Era. 1979.

18 ALTED VIGIL, Alicia. «En el balcón vacío o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórico» En LLUCH-PRATS, Javier (ed.) *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México* AEMIC, Madrid, 2012. p. 29.

19 Tomás Segovia (Valencia, España, 21 de mayo de 1927 - México, 7 de noviembre de 2011) Poeta y escritor, nacido en Valencia, estudió en Francia y Marruecos. Exiliado a México, dio cursos en El Colegio de México y otras universidades. Fundó la publicación *Presencia* (1946), y fue director de la *Revista Mexicana de Literatura* (1958-1963), formó parte de la revista *Plural* y colaboró en *Vuelta*. Entre sus obras destacan *La luz provisional* (1950), *Anagnórisis* (1967), o *Cantata a solas* (1985). En 2001 publicó la colección de relatos *Otro invierno*.

20 Ciudad donde transcurre las primeras secuencias de la película, la niñez de Gabriela antes del exilio, y la de su *alter ego* real María Luisa Elío.

El equipo técnico de la AEMIC llegó a México D. F. en mayo de 2011 y durante dos semanas realizó las grabaciones y entrevistas. El resultado fue el libro digital *En el Balcón vacío, la segunda generación del exilio republicano en México* y el documental *Y entonces me llevé un tapón. Memoria compartida, En el balcón vacío*.

El documental es un trabajo de indagación en la memoria a través de las entrevistas a los protagonistas. La representación de Pamplona, los parques de la ciudad, la prisión fascista, las calles de Valencia o Francia, fueron realmente realizadas en el marco de México D.F.: El Ateneo Español, el Parque de Lira, el Colegio de México, el desierto de los Leones, el edificio Condesa... Para las entrevistas se pudo contar con Tomás Segovia y José de la Colina, Nuria Pereña, la niña actriz, y su madre, Mercedes Gili; Ana y Alicia García Bergua, hijas de Emilio García Riera, Diego G. Elío, hijo de Jomí García y M^a Luisa Elío, y Cecilia Elío, hermana de M^a Luisa.

En primer lugar destacaban sus recuerdos comunes: Consciencia de la película como un álbum de familia, una memoria familiar de un rodaje como reunión cariñosa entre exiliados y amigos mexicanos. “*Un día de esos de amigos y tortilla de patatas*” recordaba Nuri Pereña, la niña actriz protagonista. Cabe destacar como común mención entre los participantes el primer día de rodaje representando la huida por los Pirineos. Todos vestidos con trajes y sombreros de 1939, representando una experiencia que vivieron veinticinco años antes. Todos en silencio y llorosos ante dicha puesta en escena. La imagen era recordada en dos niveles de memoria distintos: la del rodaje y la del exilio.

Nuri Pereña²¹, la actriz niña protagonista, y su madre Mercedes Gili²², compartieron recuerdos esenciales. La niña nunca llegó a enterarse de la sinopsis de la película por condición expresa de su madre, para que no sufriera con el tema de la guerra, ya que su padre había desaparecido durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en la Republica Dominicana, lo que hermanaba su experiencia con la de Gabriela, su personaje en la película, y la de Elío en la vida real, con la desaparición de su padre al

21 Entrevista a Nuria Pereña (N. P.). Fecha: mayo de 2011. Lugar: domicilio de Nuria Pereña en México D.F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M.L.C.) y Dolores Fernández Martínez (D. F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión y anotación de la entrevista: José Ignacio Cruz Orozco.

22 Entrevista a Mercedes Gili (M. G.). Fecha: mayo de 2011. Lugar: domicilio de Mercedes Gili en México D.F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M.L.C.) y Dolores Fernández Martínez (D. F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión y anotación de la entrevista: José Ignacio Cruz Orozco.

comienzo de la Guerra Civil²³. Además nos desvelaron que Nuri tuvo que ser doblada, pues aun siendo hija de exiliados españoles, había nacido en México y tenía un marcado acento mexicano.



Alicia y Ana García Bergua, hijas de Emilio García Riera²⁴, guionista de la película e historiador de cine, hicieron un repaso de la obra de su padre y su participación en el film. Nos contaron además su visión infantil del rodaje: como jugaban con Nuri en el

23 ELÍO BERNAL. M^a Luisa *La vida como nostalgia y exilio*. Universidad de la Rioja. Logroño 2009 p. 41.

24 Emilio García Riera (Ibiza, España, 17 de noviembre de 1931 - Zapopan, Jalisco, México, 11 de octubre de 2002) Exiliado en Francia y la República Dominicana entre 1939 y 1944, llegó a México en 1944. Estudió en la Facultad de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 1957 se convirtió en crítico cinematográfico en el periódico *Novedades*, continuando en *¡Siempre!*, la *Revista de la Universidad de México*, *Diálogos*, y *Nexos*, entre otras publicaciones. Profesor de Sociología del Cine, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Junto a Jomí García Ascot y José de la Colina fundó el grupo Nuevo cine y su revista homónima. Destaca su gran obra *Historia documental del cine mexicano 1929-1976* como principal referente bibliográfico en la historiografía cinematográfica mexicana, a la que habría que añadir otras obras y ensayos sobre cine como: *La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión* (1984), *Historia del cine mexicano* (1986), *México visto por el cine extranjero* (1988), *Arturo Ripstein habla de su cine* (1988) o las biografías de Fernando de Fuentes, Julio Bracho, y Emilio Fernández.

parque Lira o lanzaban piedras contra un preso de las brigadas internacionales, personaje que interpretaba el poeta Tomás Segovia.²⁵

Diego García Elío, hijo de Jomí García Ascot y María Luisa Elío, y Cecilia Elío, hermana de María Luisa nos acercaron a sus recuerdos familiares. Mientras que Cecilia nos habló de la infancia compartida con su hermana y que realmente fueron tres hermanas en vez de las dos reflejadas en el film²⁶, Diego recordaba con veneración a su madre, remarcaba el aspecto documental de la película y sobre todo nos hablaba de los sentimientos de María Luisa en el viaje a Pamplona que hicieron juntos de niño.²⁷ Aquel viaje dio origen a un libro: “Una especie de otro balcón”, como diría él, que reflejaba los sentimientos del verdadero reencuentro con Pamplona y sus orígenes, titulado *Tiempo de llorar*²⁸

José de la Colina²⁹, historiador de cine también, novelista y crítico, interpretó el falangista que junto a los guardias civiles detienen al republicano que huye por los tejados en la secuencia inicial de la película. Nos hizo un estudio más cinematográfico y cinéfilo. Señaló que las escenas bélicas y del exilio eran imágenes reales del documental *Tierra de España, 1937* de Joris Ivens³⁰ y recordó que parte de la financiación de la producción se consiguió a través de una rifa recolectora de las obras de amigos pintores

25 Entrevista a Alicia y Ana García Bergua (Alicia, Ana). Fecha: mayo de 2011. Lugar: cafetería en Coyoacán, México D. F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M.L.C.) y Dolores Fernández Martínez (D.F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión y anotación de la entrevista: Juan Rodríguez.

26 Entrevista a Cecilia Elío (C.E.). Fecha: mayo de 2011. Lugar: domicilio de Cecilia Elío en México D. F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M.L.C.) y Dolores Fernández Martínez (D.F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión de la entrevista: Jorge de Hoyos.

27 Entrevista a Diego García Elío (D.G.E.). Fecha: 22 de mayo de 2011. Lugar: domicilio de Diego García Elío en San Ángel, México D.F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M.L.C.) y Dolores Fernández Martínez (D.F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión de la entrevista: Jorge de Hoyos.

28 ELÍO BERNAL, María Luisa. *Tiempo de llorar*. México. Ediciones del Equilibrista. Cuadernos de apuntes. México. 1999

29 José de la Colina (Santander, España, 29 de marzo de 1934) Transcurrida su infancia en el exilio entre Francia, Bélgica, Santo Domingo y Cuba se asentó definitivamente en México en 1940. A los 21 años publicó *Cuentos para vencer a la muerte*, comenzando una carrera de escritor, editor y crítico. Redactor en *Revista Mexicana de Literatura*, subdirector del suplemento cultural *Sábado*, y director del *Semanario Cultural*, del periódico *Novedades*. Ha colaborado en múltiples publicaciones. Fundador del grupo Nuevo Cine y su revista junto a Jomí García Ascot y Emilio García Riera. Destaca como escritor de narrativa breve con títulos como *La tumba india*, 1984, *Tren de historias* 1998, o *Álbum de Lilith* o los libros de ensayo y crítica cinematográfica.

30 Documental histórico realizado durante la Guerra Civil, en las batallas de Madrid y del Jarama, en defensa de la República y el movimiento popular revolucionario. Realizado por el documentalista holandés formado en la Unión Soviética y especializado en el reportaje de denuncia social, Joris Ivens.

del director. Valoraba además las miradas y la intensidad de la presencia de los intérpretes que llenaban la pantalla, supliendo su falta de experiencia con su memoria adaptada a las exigencias del guion. Pero criticaba la sobreactuación de la propia María Luisa, que el propio Jomí, por su admiración personal, no corrigió, actitud comprensible debido a la coautoría del proyecto por parte de la actriz y la admiración y obsesión personal de su marido hacia ella.³¹



El poeta Tomás Segovia que había interpretado al preso de las brigadas internacionales, gran amigo del grupo Nuevo Cine, nos habló de su experiencia y también de sus relaciones con los otros refugiados: “En el exilio todo el mundo sabía de todo el mundo” repetía. Él, hombre de letras, no terminaba de ver el valor de su colaboración en el proyecto, pero Jomí le convenció. Interpreta un preso que sonrío por una ventana a la niña protagonista, secuencia que no le terminaba de convencer años después: “Yo no soy

31 Entrevista a José de la Colina (J.C.). Fecha: 24 de mayo de 2011. Lugar: Sede del CEME en México D. F. Entrevistadores: María Luisa Capella (M.L.C.) y Jorge Chaumel (J.C.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella y Jorge Chaumel. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Transcripción: Dolores Fernández Martínez. Revisión y anotación de la entrevista: Jorge Chaumel.

actor, yo no puedo estar mirando a un árbol y sonriéndole como si fuera una niña”. No le gustó el resultado de la secuencia y quiso repetirla sin éxito debido a cuestiones económicas ya que el rollo de película era caro. Era la gran queja del poeta convencido de que con más dinero el resultado general hubiera sido mejor. Nos habló además de la niñez en la guerra y el exilio y cómo su intención era la de escribir desde México como nuevo ciudadano mexicano, lejos de la nostalgia y la pérdida de la memoria en la que se desarrollaba la obra de María Luisa.³²

Después de las grabaciones se reunió de nuevo a todos los entrevistados junto a otros colaboradores de la película en el Ateneo Español de México: Justo Somonte, que interpretaba al miliciano de los Pirineos, Conchita Genovés, esposa del director de fotografía y cámara en el rodaje José María Torre, que daba vida a la madre de la niña Gabriela en la película, Consuelo de Oteyza y Mercedes de Oteyza, monja y cuidadora que aparecen en el parque de Lira y los entonces niños: Carlos Contreras, Elena de Oteyza, Consuelo de Oteyza y Ana María Torre acudieron a nuestra llamada. Por sus apellidos se comprende el carácter familiar de la producción.

La reunión se captó con dos cámaras dando lugar a un breve montaje del encuentro complementario del documental. La emoción y la nostalgia se manifestaron con alegría en un reencuentro que para algunos se producía medio siglo después de la última vez que se vieron, prácticamente desde el rodaje. Todas las que fueron niñas repetían que Jomí pensó en ellas en un primer momento para el papel protagonista y la mayoría acudía a ver a Tomás Segovia.

Tras el encuentro visionaron de nuevo *En el balcón vacío*. La nostalgia volvió a sobrecogerles a todos. Hubo quien lloró entre las más mayores y quien entonó el ¡Ay *Carmela!* entre los más jóvenes.

Tras la proyección se realizó un debate con sus impresiones y reacciones, recuerdos de la película y del exilio. Justo Somonte expresó su melancolía tras ver la película en grupo, recordando a los que desaparecieron. Se repitieron ideas que nos habían

32 Entrevista a Tomás Segovia (T.S.). Fecha: mayo de 2011. Lugar: domicilio de Tomás Segovia en México D.F. Entrevistadoras: María Luisa Capella (M.L.C.) y Dolores Fernández Martínez (D.F.). Documentación para la entrevista: María Luisa Capella. Grabación en vídeo y audio: Juan Ramón Maroto. Revisión y anotación de la entrevista: Juan Rodríguez.

comentado en las entrevistas personales y aunque hubo pequeñas diferencias de pareceres en algunos temas, coincidieron en términos generales que se podrían resumir en tres:

La película podría haber sido mejor con mayor financiación y presupuesto, queja sostenida por Conchita Genovés y Tomás Segovia. Su carácter experimental era buscado, pero no su resultado *amateur*. Un material más profesional, más rollo de película que permitiera repeticiones de las tomas o mayor margen temporal en las grabaciones hubieran dado un resultado más óptimo.

En segundo lugar, les seguía sorprendiendo que la cinta sea la única experiencia cinematográfica al respecto hecha por exiliados. El escaso éxito comercial del film, el dolor suscitado por los recuerdos, la dificultad de desarrollar ciertos temas en el cine Mexicano siguen sin explicar del todo esta carencia de títulos al respecto.

Por último, aun siendo una experiencia traumática la de la guerra y el exilio, junto a la pérdida de su identidad nacional, todos recordaban como habían aprendido a ser nuevos mexicanos y mirar hacia atrás con más serenidad desde una memoria recobrada.

A este respecto Ana Bergua decía: “Yo me siento más mexicana, desde el principio”, Nuri Pereña añadía “Ni de aquí ni de allá, o quizás de todos sitios, y eso que ya mi generación somos más mexicanos”, José de la Colina declaraba: “Yo ya no sabía si era español o mexicano. Finalmente eso dejó de preocuparme: “¿De dónde soy yo? ¿Mexicano? ¿Español?”. Lo que sea, pero más que a una patria pertenezco a una cultura, soy “nativo” de la lengua española...” Por último Tomás Segovia llegó a afirmar: “Yo no hubiera dedicado mi vida a darle vueltas a una infancia rota, quizás porque no la sentí rota” o “Yo tengo más nostalgia del México de 1940 que del Madrid de 1936, porque en el 36 yo era un niño y en el 40 yo era un adolescente ansioso de vivir”

Al finalizar el debate les convencimos para que se asomaran al balcón interior del Ateneo Español, para fotografiarles juntos y sonrientes. Todos llenaron el balcón, reencontrados, con los recuerdos recuperados, la memoria recobrada, felices del momento en un balcón lleno 75 años después del *Balcón Vacío*. Toda una significativa imagen como broche de oro del documental.

En el balcón vacío fue un álbum familiar, canto poético dirigido a la nostalgia, a la memoria y a la pérdida de la infancia que acompañó a esta segunda generación del exilio. El documental nos muestra a sus protagonistas en plena madurez recordando,

recuperando esa memoria y reafirmando su identidad actual. Ambas obras componen un díptico audiovisual complementario para la comprensión del exilio republicano en México.



CULTURA PATRIARCAL EN EL CINE DE FICCIÓN DE LA REVOLUCIÓN ANARQUISTA

PABLO PEDRERO
Universitat Rovira i Virgili
Centre d'Investigacions Film Història

Resumen

En un contexto tan convulso como el de la Guerra Civil, el movimiento anarquista llevó a cabo una producción cinematográfica inédita y excepcional en el cine español. Sin embargo, la filmografía ácrata, fruto de una revolución social, no siempre fue revolucionaria en sus contenidos. Este artículo propone una relectura de esa filmografía desde una perspectiva de género y en relación a diversos temas que fueron objeto de debate en el propio seno libertario. Se analizarán las películas poniendo especial énfasis en las de ficción, para realizar una aproximación al conjunto de referencias, actitudes y símbolos comunes en la concepción de las relaciones de género por parte del anarquismo español.

Palabras clave: cine, ficción, género, anarquismo español, patriarcado

“El cinema español ha nacido sin sexo. Si lo dejamos abandonado en brazos de sus padrinos, muy ilustres, pero muy indiferentes también, será cine hembra. Y lo que aquí hace falta es un cine macho, fuerte, vigoroso, que tenga el desgarro y el donaire popular, el alma dramática de nuestro pueblo, y hasta que sea un poco malhablado, porque cortesanías y finezas no cuadran a quien intente engañar su dolor y su hambre con coplas y vino.”

Mateo Santos, *Popular Film* nº 296, 1932

El patriarcado y la dimensión de género en el anarquismo español

En la historiografía sobre el anarquismo español se ha venido dando un cierto consenso respecto al elevado grado de atención que este movimiento social prestó al debate en torno a la subordinación de las mujeres y a sus propuestas de emancipación. No obstante, esta sensibilidad respecto a la cuestión femenina coexistía en las líneas principales del pensamiento ácrata con una cultura patriarcal profundamente arraigada.¹

Los diferentes sectores del anarquismo español discreparon sobre las causas de la situación de las mujeres y sobre las acciones que sería necesario emprender para

¹ NASH, Mary. “Libertarias y anarcofeminismo” en CASANOVA, Julián (coord.). *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España*. Barcelona: Crítica, 2010, p. 140.

superarla. La prensa que identificamos con el movimiento anarquista manifestó posiciones contrapuestas en torno a la cuestión femenina.² En términos cuantitativos su interés al respecto fue en aumento de manera generalizada desde el siglo XIX, culminando en los años de la República y la Guerra Civil.³

Mary Nash diferencia dos corrientes principales en el pensamiento anarquista acerca de las relaciones de género entre el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX. La primera de estas tendencias reafirmaba el reparto tradicional de roles asignado a hombres y mujeres respectivamente. Esta postura consideraba a las mujeres esencialmente como reproductoras que debían contribuir a la sociedad a través de la dedicación a la familia y al hogar; por el contrario, el hombre, cuyo rol se vinculaba al trabajo, desarrollaría el papel de sustentador de la familia. En consecuencia, este sector del anarquismo español, más próximo al discurso patriarcal, rechazaba la incorporación de la mujer al mercado laboral extra-doméstico.⁴

La segunda tendencia, en la que se posicionó la unión anarquista de sindicatos CNT (Confederación Nacional del Trabajo) desde su congreso de 1910, sostenía que la subordinación de las mujeres se producía por su situación de explotación económica, a la cual se añadían su papel reproductivo y la existencia de un doble estándar de moralidad sexual, blindados por instituciones como la Iglesia, la familia tradicional y la legislación estatal. Las voces inscritas en este sector del movimiento ácrata defendían que para lograr su emancipación las mujeres tendrían que incorporarse al trabajo asalariado.⁵ En este sentido, muchos autores y militantes anarquistas eran partidarios asimismo de abolir la autoridad del padre o del marido en la familia, generalizar el control de la natalidad y adoptar una nueva moralidad sexual.⁶

Esta segunda tendencia, oficialista y de carácter más igualitario, era en su mayoría contraria, no obstante, a supeditar los intereses de la clase obrera en general a las demandas de las mujeres y, en consecuencia, muy crítica con las organizaciones femeninas que se crearon en el seno del movimiento anarquista y que tuvieron en

2 ESPIGADO, Gloria. "Las mujeres en el anarquismo español (1869-1939)", *Ayer*, núm. 45 (2002), p. 56.

3 ESPIGADO, Gloria. *Op.cit.*, p. 57.

4 NASH, Mary. *Op.cit.*, p. 140-142.

5 *Idem*, p. 140-142.

6 ACKELSBERG, Martha. *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona: Virus, 1999, p. 65.

Mujeres Libres su máximo exponente. La organización anarcofeminista Mujeres Libres se constituyó en la primavera de 1936 con el objetivo de luchar por los intereses de las mujeres dentro del anarquismo y reivindicar la implantación de prácticas laborales, sindicales y políticas igualitarias. Estas libertarias no se identificaron explícitamente con el feminismo, pero señalaron las contradicciones entre el discurso revolucionario del movimiento ácrata y las prácticas discriminatorias de sus militantes, por lo que la historiografía ha acuñado el término *anarcofeminismo* para definirlos.⁷

En el período revolucionario que se inició en julio de 1936 en paralelo al estallido de la Guerra Civil, Mujeres Libres emprendió una lucha de doble idiosincrasia: antifascista revolucionaria de orientación anarquista, pero manteniendo al mismo tiempo sus aspiraciones de emancipación femenina.⁸ La convulsión de la guerra y la transformación provocada por la revolución social dotaron a las libertarias de un cierto empoderamiento que les permitió conquistar algunos espacios de libertad, pero Mujeres Libres quedó frenada en muchos de sus propósitos a causa de las exigencias de la guerra.⁹ La organización, que llegó a movilizar a más de 20.000 mujeres,¹⁰ no dejó de ser, sin embargo, un sector muy minoritario del anarquismo. El movimiento libertario no permitió la integración del anarcofeminismo de Mujeres Libres, que se topó con la oposición del resto de formaciones anarquistas.¹¹

Los frutos de la producción cinematográfica de la revolución

Con el golpe de Estado de julio de 1936 y el consecuente inicio de la Guerra Civil, las autoridades republicanas se vieron obligadas a armar a las organizaciones obreras. En las principales ciudades del país, como Madrid, Barcelona o Valencia, los militantes obreros se lanzaron a las calles y combatieron a los sublevados allí donde las fuerzas gubernamentales vacilaron. Cuando la sublevación dejó de ser una amenaza en estas ciudades, las organizaciones obreras asumieron el control de muchas empresas y reemprendieron la producción. El estallido de la guerra había provocado, asimismo, que primeramente la producción cinematográfica se paralizara. Muchos empresarios y

7 NASH, Mary. *Op.cit*, p. 140.

8 *Idem*, p. 158.

9 *Ibidem*, p. 160.

10 *Ibidem*, p. 159.

11 ESPIGADO, Gloria. *Op.cit*, p. 55.

profesionales del cine habían abandonado los proyectos que estaban en marcha. De este modo, se produjo un cambio revolucionario en el que los sindicatos obreros quedaron al frente de la gestión de las estructuras cinematográficas.

Los anarquistas condujeron el proceso revolucionario hacia un sistema de socialización en la mayor parte de las poblaciones de Aragón, Cataluña y Levante.¹² En este sistema, los sindicatos asumían la propiedad de los medios de producción y el control de las empresas de cine. En la mayoría de poblaciones, la transformación revolucionaria se dejó notar principalmente en las salas de proyección, puesto que no disponían de otras estructuras en el ámbito del cine. Fue diferente en Madrid y Barcelona, principales sedes de la industria cinematográfica del país, donde los cambios tuvieron efecto sobre los estudios de rodaje, laboratorios, locales de proyección y demás empresas relacionadas con el séptimo arte.¹³

En la Ciudad Condal, la socialización libertaria del cine, dominada por la CNT, se mantuvo entre agosto de 1936 y mayo de 1938, cuando la Generalitat interfirió en la gestión anarquista.¹⁴ La dinámica fue diferente en Madrid, donde se generó una situación de constante conflictividad con el sindicato marxista UGT (Unión General de Trabajadores), que ostentaba una representación sindical mayor.¹⁵ En la capital española la producción cinematográfica terminó dependiendo mayoritariamente del Gobierno republicano, de modo que la socialización, que no se dilató tanto en el tiempo, tuvo una repercusión más limitada. La producción de los anarquistas madrileños, realizada por el Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (SUICEP), la productora Spartacus Films y Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (FRIEP), fue mucho más reducida que la de Barcelona, donde la CNT era la organización sindical con mayor implantación. En 1930 se había creado el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), que encuadraba a 1.500 afiliados, de los cuales 400 pertenecían a la industria cinematográfica barcelonesa.¹⁶ En el marco de esta transformación revolucionaria, la CNT impulsaría también la creación en Barcelona

12 DÍEZ, Emeterio. “El cine bajo la revolución anarquista. Cine libertario”, *Historia 16*, núm. 322 (2003), p. 54.

13 DÍEZ, Emeterio. *Op.cit*, p. 54.

14 *Idem*, p. 56.

15 *Ibidem*, p. 91.

16 *Ibidem*, p. 60.

de SIE Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo), que se convertiría en productora y distribuidora hegemónica en Cataluña. La producción total del movimiento libertario a lo largo de la Guerra Civil entre Madrid y Barcelona supera el centenar de películas.¹⁷

La transformación del rol social y la imagen de la mujer en la guerra

Prácticamente el día después de la sublevación, se comenzaron a filmar en la capital catalana imágenes de la resistencia al golpe militar, que pronto darían lugar a los primeros reportajes propagandísticos. Uno de los más célebres es *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Realizado por Mateo Santos, periodista y crítico cinematográfico anarquista cuyas palabras encabezan el presente texto, refleja el ambiente revolucionario de los días posteriores al inicio de la Guerra Civil. El reportaje muestra el desarrollo de los aspectos más significativos del proceso revolucionario: el levantamiento de los militares, el pueblo respondiendo con las armas, el control obrero de Barcelona y la marcha de los milicianos hacia el frente de Aragón.

En las columnas armadas de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* podemos observar también algunas milicianas. Aunque su presencia es minoritaria, el discurso del reportaje indica el papel decisivo de estas mujeres desde los primeros momentos de la guerra, rompiendo con la tradición al otorgarles un rol equivalente al de los hombres. Sin embargo, la figura de la miliciana no se convertiría en el nuevo modelo de feminidad vinculado a la revolución y a la resistencia antifascista, ya que solamente una pequeña minoría de mujeres tomó las armas y marchó al frente, y lo hizo, además, por un período de tiempo muy breve.¹⁸ Esta imagen femenina trasgresora corresponde, por lo tanto, a la fase inicial de la guerra y está vinculada al entusiasmo de los primeros meses de la revolución. Pronto las consignas predominantes empezaron a dictar, en efecto, que ambos géneros debían contribuir de manera diferente en la resistencia antifascista; los hombres tenían que combatir en el frente, mientras que las

17 MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Tesis doctoral inédita, dirigida por Alejandro Montiel Mues, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2008, p.13.

18 NASH, Mary. *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 1999, p. 96-97.

mujeres habían de contribuir al esfuerzo bélico desde la retaguardia. En septiembre de 1936 se convocó la desmovilización que las encuadraría en las tareas de retaguardia.¹⁹

La Guerra Civil rompió a la fuerza el discurso imperante que adscribía a las mujeres al ámbito doméstico. En este nuevo escenario bélico y revolucionario, las mujeres adquirieron un estatus social más positivo y una activa presencia pública, como elemento imprescindible en la reorganización de la sociedad. Sin embargo, no se cuestionó su situación subalterna secular. La imagen innovadora de la miliciana como modelo de feminidad fue sustituida rápidamente por la de la madre luchadora entregada a la resistencia antifascista a través del trabajo y del ejercicio de sus funciones sociales tradicionales en la retaguardia, que perduró durante todo el período bélico.²⁰ La mayoría participó en el impulso de la guerra trabajando en las fábricas y en el campo, colaborando en las tareas de asistencia, cuidando enfermos o realizando todo tipo de servicios auxiliares, como puede apreciarse en numerosos reportajes de guerra y retaguardia que produjeron los anarquistas. Este rol está presente asimismo en todas las películas de propaganda ácratas que se conservan en la actualidad: *El frente y la retaguardia* (Joaquín Giner, 1937), *Y tú, ¿qué haces?* (Ricardo de Baños, 1937), *La silla vacía* (Valentín R. González, 1937) y *En la brecha* (Ramón Quadreny, 1937).

La adaptación del cine ácrata a los gustos del público

Con las estructuras cinematográficas bajo su control, el movimiento libertario tenía por delante el reto de difundir los principios de su revolución mediante la capacidad propagandística del cine sin que por ello se resintiera la recaudación en taquilla. De las más de cien de películas que realizaron los anarquistas, la gran mayoría serían, si seguimos las categorías establecidas por el propio Sindicato de Espectáculos de Barcelona,²¹ “reportajes de retaguardia y guerra” como el citado *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Sin embargo, la presencia de estos títulos en las salas comerciales era breve y destinada a rellenar la programación, ocupada en su mayoría por producciones extranjeras, principalmente de Hollywood. Las películas

19 MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. *Op.cit*, p. 105.

20 NASH, Mary. *Op.cit*, 1999, p. 104.

21 MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. *Op.cit*, p. 14.

norteamericanas, atractivas para el público pero distantes ideológicamente de los postulados anarquistas, eran las que proporcionaban los ingresos para mantener el sistema de socialización libertario.²²

Así, a la realización de reportajes SIE Films añadió también la producción de “películas de propaganda”, cortometrajes con los que pretendían mantener la carga ideológica de los primeros filmaciones, pero combinando las imágenes documentales con elementos dramatizados o ficcionalizados. El objetivo de esta línea de producción era asimismo consolidar el empleo –una de las condiciones que los anarquistas se impusieron en el proceso revolucionario–, ya que estas películas se rodaban en estudios y requerían una mayor movilización de medios que la de los reportajes de guerra, pues era necesaria la participación de un equipo más numeroso de personas, incluyendo actores, técnicos y guionistas. Por este motivo, fueron escasas si las comparamos con los reportajes. Entre las películas de propaganda que se conservan actualmente encontramos las anteriormente citadas *En la brecha*, que muestra la cotidianidad de un militante anarcosindicalista, *La silla vacía*, sobre un joven que decide alistarse como voluntario para ir al frente de combate, *Y tú, ¿qué haces?*, una denuncia de aquellos que evaden sus responsabilidades de guerra y *El frente y la retaguardia*, sobre la doble lucha anarquista: antifascista y revolucionaria.

Para acompañar a los largometrajes comerciales, se produjeron también algunas “películas de complemento”, medietrajes enteramente de ficción. Hoy en día se conservan dos de estos títulos, ambos realizados en Barcelona: *¡Nosotros somos así!* (Valentín R. González, 1937), un musical moralista protagonizado por niños, y *La última* (Pedro Puche, 1937), un alegato contra el alcoholismo. En este viraje hacia la ficción, destacan especialmente las “películas base”, largometrajes argumentales con los que el movimiento libertario esperaba renovar el cine español en su forma y contenido, todo ello seduciendo a la audiencia y sin dejar de filtrar los elementos ideológicos que habrían de transformar la sociedad. De estas “películas base” han perdurado *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937) y *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937), ambas realizadas en Barcelona, y la madrileña *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1937).

22 DíEZ, Emeterio. *Op.cit*, p. 53.

Nuestro estudio se centra en las películas “de propaganda”, “de complemento” y “base”. Concebidos para ser consumidos por el gran público, estos títulos son los que más se acercan al terreno de la ficción y a las fórmulas del cine comercial de entretenimiento. Por ello, el presente análisis, cuyos resultados se exponen a continuación, ha prestado atención a los mensajes de los films –explícitos o no– dirigidos al público, que nos aportarán claves para penetrar en los imaginarios colectivos y las normas culturales de género del anarquismo español.

Familia y trabajo

El primer largometraje llamado a inaugurar el cine al que aspiraba el movimiento ácrata español fue *Aurora de esperanza*, de Antonio Sau. Este drama social intenta perfilar un retrato del proletariado personificándolo en la figura de un obrero, Juan, padre de familia que pierde su trabajo en una fábrica y, tras numerosas penurias, reacciona organizando un movimiento de protesta. De la situación personal del protagonista se desprenden diversos aspectos de importancia primordial para el ideario anarquista, como la dignidad del proletariado, la condición de los obreros, la politización de las masas, la justicia social y, especialmente, el trabajo, presentado como la piedra angular de la satisfacción personal del hombre. Esta exaltación del trabajo está presente también en *Barrios bajos* y en las películas de propaganda *El frente y la retaguardia* y *En la brecha*. La protesta, la revolución y el ímpetu de los obreros anónimos se presenta con tendencia a la épica en ciertos momentos en la película de Sau, pero en el conjunto del relato predomina la evolución de la situación individual de los protagonistas, la vida familiar y cotidiana, más proclive a la empatía del público.

En la pequeña familia de *Aurora de esperanza*, los roles de sus componentes están claramente definidos. Pronto queda clara la división sexual del trabajo latente en la familia. Juan es el sustentador de la economía familiar y ostenta la principal autoridad, mientras que su compañera, Marta, carga con todo el trabajo no remunerado. Prácticamente cada vez que Marta aparece en escena, lo hace ocupándose de las tareas domésticas o del cuidado de los niños. Las normas familiares implícitas en el relato, dictan que el varón ha de tener disponibilidad hacia el trabajo y vinculación a la esfera de lo público, mientras que la mujer se debe al hogar y está ligada a los espacios privados.

Marta busca un empleo fuera de casa solamente cuando Juan pierde el suyo: la mujer debe permanecer ligada a la casa mientras el hombre pueda mantener a la familia.

Así, Marta empieza a trabajar en una tienda como maniquí de ropa interior, pero en un primer momento no le cuenta a Juan en qué consiste su nuevo empleo. Cuando ella le informa de que ha conseguido un trabajo «en una tienda de costura», él, derrotado y con cierto aire de indignación, comenta: «claro, alguien tiene que mantener la casa, si yo no soy capaz de hacerlo». Apelando a su «dignidad de hombre», acaba añadiendo: «vivir de tu trabajo me duele, me repugna». Juan no tarda en descubrir, por accidente, cuál es realmente el empleo de su mujer. Al ver a Marta en el escaparate, furioso, entra en la tienda para sacarla de allí. La determinación del principal personaje femenino se ve censurada por el protagonista masculino mediante un antológico discurso, fundamentado en argumentos contrarios a la explotación económica, pero también vinculados a unos estrechos valores patriarcales:

¡Canallas! ¿Y para vender esto tenéis que comprar la decencia de una mujer? Bien explotáis la miseria, mercachifles asquerosos. Con qué saña humilláis al hambriento en provecho de vuestro negocio. Y vosotros, clientes, ayudáis a este crimen con vuestro cochino dinero, pero ese pelele se os acabó ya, habréis de buscar otro que no tenga el amparo de un hombre.

Finalmente, la familia emprenderá el único plan que le permite salvar la situación: el padre trabajará a cambio de disponer de un lugar donde dormir, sin salario; Marta y los niños se marcharán al pueblo. El film pone de relieve lo dura que les resulta la despedida. Sin embargo, en ningún momento se resalta que la separación se produce porque optan por dividir la familia antes que aceptar que la madre desempeñe un trabajo indecoroso, que ella misma considera despreciable, pero que está dispuesta a realizar. Juan bloquea la acción de Marta, tomando una decisión que se convierte en un punto de inflexión en el relato. El destino de la familia está determinado por la situación económica general, pero también por el parecer de Juan, impuesto a los demás miembros de la familia haciendo uso de su autoridad.

Los roles que desempeñan los miembros de la familia protagonista evidencian la autoridad jerárquica del hombre sobre su esposa y sus hijos en la estructura familiar. Este esquema, que dista mucho de los principios de algunos sectores libertarios opuestos al sistema patriarcal, refleja la visión de las normas de género y de la condición femenina de

los responsables del film, mostrando cómo se concebía el papel de las mujeres en el imaginario anarquista más allá de los debates intelectuales o periodísticos.

El alegato en contra del trabajo extra-doméstico femenino es explícito en *Aurora de esperanza*, cuyo relato defiende el esquema familiar más tradicional, como ocurre en el mediometraje anarquista titulado *Y tú, ¿qué haces?*. En cambio, otras películas sitúan a las mujeres en espacios públicos, trabajando en la retaguardia o colaborando con el esfuerzo bélico en el frente a través de tareas asistenciales. *En la brecha* y *El frente y la retaguardia* son buenos ejemplos de ello. Estos dos cortometrajes, no obstante, muestran a las mujeres sin capacidad alguna de decisión y encasilladas en determinados trabajos. El relato de los films anarquistas argumentales –a excepción quizás de *Nuestro culpable* y *¡Nosotros somos así!*– reconstruye y defiende un orden social marcado por una división de roles fundamentada en criterios del género y de preeminencia masculina en los ámbitos de la familia y el trabajo.

El mensaje sobre la educación y la capacitación

El anarquismo español otorgó desde sus inicios una gran importancia a la educación, considerada clave para el pensamiento libre y el desarrollo de la persona. El movimiento ácrata se fijó como objetivo fomentar una educación popular alternativa que integrara a ambos sexos.²³ No obstante, Mary Nash señala que uno de los principales motivos «que en un primer momento llevó a crear la organización femenina anarquista Mujeres Libres en abril de 1936 fue la conciencia de que la mayor parte de las mujeres que deseaban acceder a la cultura y la educación se desanimaban a causa de los obstáculos del antagonismo masculino y los prejuicios sexistas».²⁴

Algunos de los títulos que componen el corpus fílmico que aborda este estudio se aproximan, aunque de manera tangencial, a la cuestión de la educación. El último bloque temático del cortometraje de propaganda *El frente y la retaguardia* muestra la cotidianidad de un internado infantil en el contexto bélico para ensalzar los fundamentos de la educación anarquista, que proporciona a los niños formación técnica de oficios diversos, les instruye en buenas costumbres de salud e higiene y les estimula el interés por diversos ámbitos de la cultura. En la misma línea, *En la brecha* se centra en la labor

23 NASH, Mary. *Op.cit*, 1999, p. 55.

24 *Idem*, p. 56-57.

del movimiento libertario para incorporar la formación y la capacitación en el día a día de las clases populares y particularmente de las mujeres. El modélico obrero protagonista de este cortometraje imparte, además, clases de matemáticas a un grupo de trabajadoras.

Otro medimetroaje, *¡Nosotros somos así!*, trata de «demostrar al mundo que no hay error más profundo que una falsa educación». Esa falsa educación es la que ha recibido Alberto, un niño de familia rica que, después de convivir con muchachos de clase social más baja, cambia su manera de pensar. *¡Nosotros somos así!* es un musical protagonizado por niños y construido sobre la estructura de un cuento con moraleja, que traslada al mundo de la infancia algunos temas de suma importancia para ideario anarquista. En una de las escenas de esta “película de complemento” dirigida por Valentín R. González, niños y niñas organizan una asamblea. Inicialmente, el sector masculino se opone a que las mujeres participen. Uno de los muchachos grita «¡la mujer a la cocina!» y el pequeño presidente de la reunión dictamina: «Oídos los pareceres y oídas las opiniones, que se callen las mujeres y que hablen los varones». Finalmente, las niñas se rebelan y exigen su participación argumentando que tienen «igual derecho». Pau Martínez ha señalado que esta representación de las muchachas «adquiere un sentido reivindicativo de marcado acento político en línea con las demandas sociales que proponía la Asociación libertaria *Mujeres Libres*».²⁵ Independientemente de la contundencia que consiguiera alcanzar su alegato igualitario, *¡Nosotros somos así!* pone sobre la mesa el tema de la guerra de sexos, tan debatido en el entorno anarquista de la época, otorgando a las mujeres un rol muy apartado del que asumen en el resto de films analizados en esta investigación.

Barrios bajos, una de las “películas base” más exitosas del cine anarquista, gira en torno a la figura del Valencia, un trabajador portuario que se erige como toda una alegoría de la voluntad de capacitación de los obreros.²⁶ El largometraje de Pedro Puche muestra cómo el Valencia se encuentra con numerosas dificultades a causa de su condición de analfabeto. Se ve incapacitado, por ejemplo, para escribir una carta a su hija o para leer poemas a las mujeres. El personaje del Valencia cumple, por lo tanto, la función de incitar al espectador a aprender a leer y escribir. Sin embargo, el relato filmico no señala que los personajes femeninos deban hacer lo mismo, que puedan formarse profesionalmente para

25 MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. *Op.cit.*, p. 415.

26 CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid: Rialp, 2005, p. 169-170.

convertirse en mujeres independientes. El mensaje de *¡Nosotros somos así!*, más próximo a la retórica revolucionaria, contrasta con el discurso implícito y la representación de los roles femeninos de *Barrios bajos* y el resto de largometrajes de ficción, que es mucho más tradicional.

La mamá obrera y la señorita de dudosa moralidad

Para lograr la identificación del espectador, en el cine argumental se acentúa el tratamiento a nivel individual de los personajes, cuyas características intelectuales y emocionales suelen quedar más definidas que en los personajes del cine documental. El tipo de comportamientos que estos personajes asumen, las acciones que llevan a cabo y especialmente sus sistemas de valores, nos posibilita identificarlos ya no simplemente como individuos sino como elementos codificados: estos códigos son los roles que sostienen el relato fílmico y nos permiten comprender cómo éste genera un punto de vista.

Aurora de esperanza presenta un universo plagado de dicotomías de gran simplicidad. Confronta principalmente la bondad y la honradez del obrero que padece miseria económica con la corrupción y la vileza del burgués, cuya miseria es moral. La imagen de la mujer se construye, asimismo, a través de una dualidad. Por detrás de Marta, el personaje femenino más importante del film es la tanguista anónima con la que Juan comparte una escena. Su corta intervención es suficiente para que queden establecidas dos tipologías opuestas de mujer, dos modelos femeninos en sus rasgos típicos.

El personaje de Marta se aproxima al estereotipo de esposa ejemplar. Aunque no se explicita que Juan y Marta estén casados, ella se amolda a la representación tradicional dominante del género femenino en la cultura española, basada en el discurso de la domesticidad, en el que la mujer desarrollaba el rol del cuidado del hogar y la familia. Pese a que el film renuncia a desplegar la trama amorosa o cualquier tipo de romanticismo, el personaje de Marta queda definido con claridad. Sin ser ingenua, es sumisa, inalterablemente laboriosa y, por encima de todo, una madre modélica. Aparece caracterizada con una vestimenta sencilla, en consonancia con su condición humilde, y siempre vinculada al ámbito doméstico.

En cambio, la tanguista genera en el relato una tímida tensión. Esta cabaretera podría haber representado algún tipo de tentación para Juan, que sorprendentemente accede a ir con ella, especialmente en el momento de debilidad y duda en que se produce el encuentro. Sin embargo, el acercamiento no va más allá. Pese a que no se profundiza en su personaje, podemos concluir que la tanguista, próxima al ámbito nocturno, de juerga y perversión, se mueve en un ambiente que está en las antípodas del entorno de la madre obrera. Marta se define por sus actos y por sus intervenciones en los diálogos. A la tanguista no le da tiempo. Su fugaz aparición se produce en una escena de escaso diálogo –el tiempo que comparte con Juan constituye una de las escenas más *íntimas* del film–, pero su caracterización viene dada por la connotación de la imagen. Acompañante de señoritos ricos, peinada a la moda y vestida sensualmente, podría decirse que incluso flirtea con Juan en los primeros instantes.

Los personajes femeninos de *Barrios bajos* tienen mayor relevancia que los de *Aurora de esperanza*, aunque no por ello dejan de ser, igualmente, secundarios. *Barrios bajos* es un melodrama sentimental muy vinculado al cine de Hollywood y a la narrativa popular de folletín, tan exitosa en el entorno anarquista. Con un planteamiento argumental maniqueísta, cuenta la historia del Valencia, un estibador tan rudo como noble que protege a Ricardo, un joven abogado huido por haber matado al amante de su mujer. El Valencia ampara también a Rosa, una muchacha que está a punto de ser atrapada por el entramado de prostitución del proxeneta Floreal.

El principal personaje femenino de *Barrios bajos* es Rosa. Joven, trabajadora y de espíritu noble, recuerda a Marta, la obrera de *Aurora de esperanza*. El carácter de ambas es similar: bondadosas y siempre dispuestas al sacrificio. Además, la mayoría de apariciones de las dos mujeres está vinculada al trabajo asistencial o de limpieza. La diferencia entre ellas es la condición de esposa y madre de Marta, que Rosa no tiene. A priori, Rosa no estaría sujeta a las ataduras de la familia y el hogar, pero de igual modo es un personaje dependiente de los hombres. Tras Rosa, el segundo personaje femenino en importancia es Mae, la “amante” de Floreal, el antagonista de la historia. Pasional, provocadora y sensual, el rol de Mae es una prolongación, aunque más definida, de la tanguista de *Aurora de esperanza*. De hecho, ambos personajes están interpretados por la misma actriz, Pilar Torres.

En aquellas películas anarquistas de ficción donde los personajes femeninos adquieren una cierta relevancia, la imagen de la mujer se articula a través de una dicotomía entre dos roles de feminidad opuestos, cuyas características se definen mediante su actitud hacia los personajes masculinos. Aunque las mujeres de este cine son sumisas con los hombres en última instancia, a ojos del espectador se revelan dos arquetipos contrarios de feminidad: unas mujeres resultan bondadosas y respetables obreras, mientras que otras son tildadas prácticamente de prostitutas.

En el esquema de relaciones que se dibuja entre los personajes de las películas, resulta difícil concebir a una mujer en una posición desvinculada de la dependencia de un hombre. En *Aurora de esperanza*, Marta acata la voluntad de Juan y la tanguista se presenta como un simple complemento de la juerga de un burgués; Rosa depende de la protección del Valencia y Mae obedece a Floreal bajo cualquier circunstancia en *Barrios bajos*. Este hecho no queda tan definido en *Nuestro culpable*, film en el que las mujeres quedan aún más apartadas del desarrollo del relato, apareciendo principalmente en los números musicales.

Los personajes femeninos de las ficciones ácratas conservadas son secundarios y su presencia se justifica exclusivamente por su relación con los hombres. Las mujeres rara vez interactúan o desarrollan vínculos entre ellas que puedan resultar proclives a la identificación del público. Los personajes masculinos establecen relaciones entre ellos, tienen la capacidad de actuar con independencia y son determinantes en el desarrollo de la acción dramática, mientras que las mujeres resultan presencias pasivas, objeto de las iniciativas de otros.

El tema de la prostitución y el tópico de la mujer redimida

En el contexto de la guerra, el problema de las enfermedades venéreas y la prostitución incrementó notablemente su presencia en el debate público y despertó un gran interés popular. Tradicionalmente, la prostitución se había considerado como una expresión de la inmoralidad sexual de las mujeres, pero la dialéctica de la revolución aportó nuevos enfoques y ganaron fuerza las interpretaciones basadas en criterios de clase: la prensa de signo anarquista divulgó la idea de que la prostitución era una lacra heredada del capitalismo y sostuvo que para eliminarla era necesaria una solución

económica.²⁷ La mayoría de organizaciones femeninas se añadió a esta tendencia.²⁸ En esta misma línea se inscribe el discurso sobre la prostitución presente en *Barrios bajos*, que plantea, en esencia, que si Rosa no hubiera conseguido un empleo se habría visto obligada a prostituirse.

En el film de Pedro Puche, adquiere especial relevancia simbólica la figura del burgués –representado incluso con un sombrero de copa–, que, interesado en comprar los servicios de prostitutas, intenta violar a Rosa. No obstante, tal como denunció la agrupación femenina Mujeres Libres, los clientes de las prostitutas no eran solamente burgueses, sino también obreros.²⁹ Las anarquistas de Mujeres Libres interpretaron la prostitución en términos de clase social, pero progresivamente fue cobrando importancia en sus planteamientos la perspectiva de género. Así, estas libertarias contradijeron la idea predominante en la izquierda de que la prostitución era una institución burguesa y condenaron la opresión que a través de ella los hombres ejercían sobre las mujeres.³⁰

El tema de la “redención” de la mujer fue muy frecuente en los folletines que poblaron la literatura anarquista. En este tipo de relatos abundaban las historias en que una mujer se veía precipitada a una situación de humillación o de pérdida de su honor, de la que era rescatada por un hombre. Este tópico se encuentra también en el cine libertario previo a la revolución. *Carne de fieras*, largometraje de ficción dirigido por el anarquista Armand Guerra, utilizaba como reclamo la presencia de su protagonista femenina, la Venus Rubia (Marlène Grey), que se exhibía desnuda en una jaula de leones. En la película, el protagonista masculino consigue que la Venus deje de exponer su cuerpo ante las miradas ajenas y forma una familia de estructura tradicional, aunque un tanto atípica, con ella y con un niño recogido de la calle. El film, una producción privada cuya sonorización se vio interrumpida por el inicio a la Guerra Civil, tenía un cierto tono provocador y criticaba los lazos de sangre, fundamentales en la institución familiar burguesa, pero no renunciaba a ensalzar numerosos elementos del discurso paternalista tradicional. *Carne de fieras* puede considerarse un intento de romper con algunos de los parámetros establecidos en torno a la iconografía femenina, pero no deja de presentar

27 NASH, Mary. *Op.cit*, 1999, p. 223.

28 *Idem*, p. 225.

29 *Ibidem*, p. 225.

30 *Ibidem*, p. 226.

elementos típicos del cine de la etapa republicana como la cuestión de la redención o rescate de la mujer por parte del hombre.

Rosa, protagonista femenina de *Barrios bajos*, encaja en el arquetipo de mujer que está a punto de perder su honor. Si no lo hace es gracias a la intervención del obrero consciente, que arriesga su vida para protegerla. En el cine de ficción anarquista el obrero varón es presentado como un héroe en el ámbito social. Donde el discurso de las películas tampoco deja lugar a dudas sobre la heroicidad de los hombres es cuando la ejercen para con las mujeres. Los protagonistas rescatan a las mujeres de ser exhibidas, humilladas o prostituidas. El hombre adquiere el rol de guardián del destino de la mujer, que es representada como un ser totalmente indefenso y expuesto a los peligros, incapaz de hacer frente a la explotación por sus propios medios. Ese es el final que *Barrios bajos* concede a un grupo de chicas anónimas, que, sin la protección de ningún valiente obrero, son vendidas y obligadas a ejercer la prostitución.

La filmografía argumental del movimiento libertario a la que podemos tener acceso hoy en día no se acoge, por lo tanto, a la representación cultural de las prostitutas presente en la iconografía oficial de la época. La mayoría de carteles de propaganda mostraban a las prostitutas básicamente como un foco de contagio de enfermedades venéreas, imagen que no aparece en las ficciones fílmicas anarquistas. El cine ácrata argumental denuncia la prostitución como un mecanismo de explotación de la mujer. Ahora bien, estas películas se recrean abiertamente en los ambientes prostibularios y recurren a tópicos vinculados a la cultura patriarcal en el tratamiento del tema de la prostitución.

La mujer como espectáculo

El largometraje *Nuestro culpable*, escrito y dirigido por Fernando Mignoni, es una sátira de las opacas relaciones entre la justicia y el poder económico en la sociedad burguesa. En clave de comedia musical y al estilo de Hollywood, este largometraje anarquista narra las peripecias del Randa, un ladronzuelo que, acusado de haber robado dos millones de dólares, es encarcelado para encubrir el adulterio de un banquero. El personaje femenino más relevante de esta cinta donde la figura de la obrera ejemplar está

ausente es Greta, una ladrona capacitada para los negocios cuya presencia en pantalla es muy limitada y se produce casi siempre ligera de ropa.

En el film de Mignoni, que combina narración y espectáculo a la manera del cine norteamericano, abundan las referencias sexuales. El Randa recibe a un grupo de pretendientes que, atraídas por los dos millones de dólares, intentan convencerle, mediante una canción, de que «su riqueza necesita las delicias del amor». El Randa examina el escote de una de ellas, que la cámara recoge con un primer plano. Los números musicales, plagados de alusiones de carácter sexual, congelan el flujo de la acción y la línea argumental en momentos de contemplación erótica en los que la figura femenina es el elemento clave.³¹

Especialmente elocuente resulta la escena de *Nuestro culpable* en que el Randa se fuga de la cárcel con tres compañeros de celda y éstos pretenden que el protagonista reparta con ellos el botín de los dos millones: el Randa consigue escapar porque los reclusos no pueden resistir los encantos de unas bailarinas y se abalanzan sobre ellas, hecho que provoca el caos en el local. El montaje del baile sensual, que alterna planos de las miradas de los hombres y los cuerpos de las mujeres, recuerda claramente al de la inefable escena del número erótico de la Venus Rubia en *Carne de fieras*. En otra escena de *Barrios bajos*, Mae, con un vestido transparente, cruza lentamente una sala. El proxeneta Floreal la describe: «manos finas y largas, alta de cuello, recia de ancas, vaya jaca». Uno de los secuaces de Floreal la mira de arriba abajo; la cámara hace lo mismo. El cine de ficción anarquista no renunció a transformar a la mujer en espectáculo, reduciéndola incluso a objeto de contemplación erótica de los personajes (y de los espectadores) masculinos.

Violencia y género

La pelea y la violencia física se presentan en las películas argumentales del movimiento libertario como atributos de la masculinidad. La violencia entre hombres es frecuente en este cine, incluso desde la infancia: en el cortometraje *¡Nosotros somos así!* uno de los niños se pelea con otro, que ha insultado a su hermana pequeña.

31 MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988, p. 9-10.

Carne de fieras contenía ya numerosas referencias explícitas a la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres, que también fueron incorporadas por el cine de la revolución. En *Barrios bajos*, Mae es agredida por Floreal numerosas veces. En una escena, el proxeneta la insulta y la amenaza, para después empujarla y lanzarla contra el suelo. Asimismo, el burgués intenta violar a Rosa cuando ella se niega a mantener relaciones sexuales, aunque finalmente la joven consigue escapar. En otra secuencia, el Valencia le estampa la cara a Mae contra una ventana. El cristal se rompe y le deja el rostro sangrando. Mae termina limpiándose la sangre en una fuente pública, ante la mirada de unos niños.

En *La última*, los roles en relación a la violencia están invertidos respecto al resto de películas en las que este elemento se manifiesta. Aquí es la mujer la que reprende y propina golpes al hombre, que se ha emborrachado y ha descuidado la atención de sus hijos. Este cortometraje dirigido por Pedro Puche otorga a la protagonista femenina una posición de fuerza para denunciar el alcoholismo, encarnado en el personaje del marido, claramente condenado por el relato del film.

La violencia contra la mujer adquiere connotaciones negativas cuando son los personajes malvados quienes la ejercen. Así, en las escenas de agresiones contra las mujeres perpetradas en *Barrios bajos* por Floreal y el burgués, el film mantiene un punto de vista censor: el abuso a las mujeres forma parte de la perversidad de estos personajes. Sin embargo, cuando es un personaje positivo como el Valencia quien agrede a una mujer, la postura del relato es más ambigua o la cuestión se enfoca incluso con humor.

El eco social del cine anarquista

Después de haber analizado el contenido del corpus de ficción ácrata conservado respecto a temas que fueron objeto de debate en el seno del movimiento libertario, cabría cuestionar la comunión de los directores –que también solían asumir la competencia de guionista y, por lo tanto, eran los principales responsables creativos de las películas– con los postulados del anarquismo. Los datos biográficos disponibles de los directores de las películas analizadas en algunos casos no permiten determinar detalladamente su nivel de implicación con los ideales ácratas. Muestra de ello son las declaraciones al respecto del

director de *Aurora de esperanza*, Antonio Sau: «no soy anarquista, soy un liberal»³² y el hecho de que Francisco Elías, director de un largometraje no conservado de SIE Films, haya sido identificado como «criptofranquista».³³ Etiquetar políticamente las películas no es la tarea que nos ocupa en este estudio, pero sí que hemos de tener en cuenta que todos los largometrajes analizados se encontraron con obstáculos para ser estrenados a causa de la división de opiniones que generaron en el seno de la CNT en torno a su ambigua orientación ideológica. No obstante, superaron el “control revolucionario” de la industria cinematográfica socializada. El aparato de producción no puso objeciones o pasó por alto las ideas sexistas y patriarcales de dichos largometrajes, que, con mayor o menor éxito en taquilla, llegaron a ser exhibidos en salas comerciales.

Precisar el eco social de las películas que componen nuestro estudio implica grandes dificultades, pues resultaría imposible disponer de una base de datos más o menos completa que permitiera observar, a nivel estatal –o, siendo más exactos, en cada ciudad y pueblo del cambiante territorio republicano en guerra–, el nivel de distribución y exhibición de cada film. No obstante, resulta revelador el hecho de que *Aurora de esperanza* fuera vista en Madrid muchas menos veces que *Nuestro culpable* y *Barrios bajos*.³⁴ Algo similar ocurrió en Barcelona, donde *Aurora de esperanza* tampoco obtuvo buenos resultados de taquilla.³⁵ Durante la guerra, el público tendió a desestimar las películas de tono triste o de argumentos marcados por las desgracias de los personajes. El realismo de *Aurora de esperanza* se opone diametralmente al formato hollywoodiense de los films que ocuparon las carteleras de los cines de la España republicana durante la Guerra Civil. El melodrama sentimental de *Barrios bajos* atrajo mucho más a los espectadores. En Barcelona gozó de buena distribución y obtuvo una gran afluencia de público,³⁶ mientras que en Madrid fue el mayor éxito comercial de toda la producción anarquista y permaneció en cartelera casi tanto como las películas americanas más taquilleras.³⁷

32 CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona/Editorial 7½, 1981, p. 184.

33 GUBERN, Román. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986, p. 16.

34 CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. *Op.cit*, p. 157.

35 MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau. *Op.cit*, p. 355.

36 CAPARRÓS LERA, José María. *Op.cit*, p. 193.

37 CABEZA SAN DEOGRACIAS, José. *Op.cit*, p. 166.

La reacción de la crítica fue diferente a la del público. La prensa especializada dio un recibimiento muy negativo a los largometrajes aquí analizados. Ni siquiera las publicaciones afines perdonaron sus descuidos artísticos y su ambigüedad política. Las películas fueron atacadas desde dentro del propio movimiento libertario por su escasa implicación ideológica, pero no se criticó la imagen de las relaciones de género que en ellas se representan.

La producción cinematográfica argumental del movimiento anarquista, surgida de un breve pero intenso impulso revolucionario quedó, sin embargo, impregnada de una cultura patriarcal secular. Las tipologías de representación de género dominantes en este cine refuerzan unos códigos de conducta determinados, unos roles y unos modelos de masculinidad y feminidad que reproducen y legitiman una visión androcéntrica y patriarcal de las relaciones de género, asignando a los hombres una actitud de preeminencia y autoridad sobre las mujeres que refuerza el imaginario que las sitúa en una posición subordinada y dependiente. El discurso de género implícito en el corpus filmico analizado se distancia considerablemente de la tendencia del anarquismo español que apostó por una regeneración para superar el orden social marcado por la dominación de los hombres sobre las mujeres en las diversas esferas de la cotidianidad.

CONTRA L'OBLIT LLIBERTARI

PAU MARTÍNEZ MUÑOZ
Universitat Pompeu Fabra

Resum

En la següent comunicació proposem el comentari i la presentació d'un documental que està en procés, en el qual s'ha enregistrat el testimoni d'Antònia Fontanillas Borràs, destacada militant anarquista i escriptora, que enguany ha fet 97 anys i viu a Dreux (França) des dels anys cinquanta.

Utilitzant l'entrevista filmada durant els estius de 2012 i 2013 la veu d'Antònia esdevé relat històric i memòria viva de l'esperit llibertari.

*“Hay quienes imaginan el olvido
como un depósito desierto, una
cosecha de la nada y sin embargo
el olvido está lleno de memoria”.*
Mario Benedetti (1920-2009)¹

*“Mai podem recobrar completament allò que hem oblidat.
I potser això sigui bo”.*
Walter Benjamin, assagista i filòsof alemany d'origen jueu (1892-1940)²

Des que el *cinema verité* va incorporar al cine l'entrevista amb so sincrònic, aquesta ha esdevingut epicentre del gènere documental amb una gran diversitat d'expressions formals. Més recentment, la història inclou en la seva hermenèutica les veus testimonials que parlen del passat per configurar els relats històrics contemporanis.

Per què filmar? perquè registrar amb la càmera significa un intent d'atrapar la vida d'una persona, és reunir i contrastar la seva memòria amb el conjunt d'altres fonts documentals. Tal vegada la càmera pot copsar un gest, una mirada o mostrar l'eloqüència d'alguns silencis i allò que ens mostra ens condueix a interpretar els esdeveniments des d'òptiques diverses. El registre de la paraula en primera persona incorpora una dimensió subjectiva que reconstrueix la pròpia realitat on el record de l'experiència viscuda s'entrellaça amb una memòria col·lectiva determinada.

1 Mario Benedetti, *El olvido está lleno de memoria*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 2000.

2 Walter Benjamin, *Infància a Berlin cap al 1900*, Lleonard Muntaner, Palma 2013.

Fa una dècada ens varen trobar amb un testimoni d' excepció, l' Antònia Fontanillas Borràs, que és memòria vívida del segle XX, una biografia que va començar a forjar-se en la tragèdia dels seus avis, Martí Borràs i Francisca Saperas, perseguits pel fet de ser anarquistes a les acaballes del segle XIX. Va tenir continuïtat en l' agitada vida del seu pare, Josep Fontanilles, i ha travessat la Guerra Civil, l' esdeveniment més traumàtic de la nostra història recent. Durant el franquisme, malgrat que l' Antònia va sobreviure fent activitats clandestines, el seu compromís llibertari travat amb l' amor la va portar a l' exili a França on ha viscut durant cinc dècades, a la ciutat de Dreux.

Ens va semblar que era un imperatiu filmar-la perquè forma part d' una generació que està a punt d' extingir-se, de fet, a aquestes alçades, gairebé ja no queden persones vives per recordar tot un segle de successos. L' Antònia va néixer el 1917 i per a ella, la lluita política no s' ha acabat mai. Ha estat activa durant tota la seva vida mentre ha tingut força, manifestant un deure equiparable amb el que han expressat altres partícips en la Guerra Civil i en la lluita contra el franquisme. Avui dia, als seu noranta-set anys encara parla d' insubmissió, i és que com diu Eduardo Galeano *“La memoria viva no nació para ancla. Tiene, más bien, vocación de catapulta”*³, perquè el record i la història han de servir per a construir present i futur sense que el passat esdevingui una llosa o un parany.

L' Antònia conjuga una forta personalitat amb un insòlit compromís d' historiadora i arxivera vocacional. Durant dècades ha conservat documents, cintes magnetofòniques i fotografies amb l' afany d' oferir-los a qui volgués indagar en el passat. Probablement res li ha resultat més satisfactori que obrir les portes de casa seva per deixar remenar en els fitxers. Com ella mateixa manifesta *“la biblioteca Fontanilles ha servit a molts que han volgut escriure i que si he tingut documents o tot allò, i del que jo sabia els he pogut facilitar algo, pues per mi és una satisfacció”* (Dreux 2012)⁴. No debades, part del seu arxiu ha estat dipositat recentment a la Biblioteca Arús de Barcelona i a l' International Institute of Social History d' Amsterdam. Així mateix, el seu zel per documentar el moviment llibertari, l' ha convertit a ella mateixa en una cronista i historiadora d' excepció

3 Eduardo Galeano, “Memorias y desmemorias”, *Le monde diplomatique*, edició española julio-agosto 1997.

4 Totes les cites textuais estan extretes de les entrevistes realitzades a l' Antònia a Dreux durant l' estiu de 2012 i 2013, són transcripcions literals de la seva conversa.

amb la divulgació d'articles, antologies i col·laboracions en nombroses publicacions⁵. També ha cooperat amb el Centre Internacional d'Investigacions sobre l'Anarquisme (CIRA), del qual n'és membre. Fins i tot, la seva pròpia vida està absolutament documentada a través dels nombrosos papers que ha guardat entre notes d'escola, rebuts de lloguers, contractes, actes notariaus, diagnòstics mèdics, fotografies, articles, certificats de naixements i defuncions i un llarg etc. que faria interminable la llista de plec que es remunten als seus ancestres.

Aquest tret que defineix l'Antònia en la seva filia per la cultura i la devoció pels llibres la va convertir en custòdia de la biblioteca que va heretar del seu pare i que ara ha traspassat al seu fill, tal i com sempre ha manifestat: *“a casa meva mai han faltat llibres, encara que siguéssim pobres”*. (...) *“Vaig tenir una espècie de passió per la lectura i vaig llegir molt i trobo que això, no sé, influeix una mica també en el domini del llenguatge, però, tant la meva germana com jo teníem la passió de la lectura”*. Una característica que ha definit la seva vida i serveix per fer palès la importància que ha tingut l'alfabetització de la classe obrera en la lluita social impulsada, no només pels llibertaris, sinó també per les altres organitzacions obreres que sempre han considerat la instrucció com un element imprescindible de progrés i de modernitat.

De la seva infància li ha quedat l'empremta inesborrable de l'avi Martí (1845-1894), sabater d'Igualada que va ser secretari de la Unió de constructors del calçat integrada en l'Associació Internacional de Treballadors. Fou també un dels fundadors dels diaris anarco-comunistes *Justícia Humana* (1886) y *Tierra y Libertad* (1888), vehement defensor d'aquesta tendència. Però es va suïcidar a la presó després de ser condemnat a mort com a conseqüència de les detencions que es van fer arran de l'atemptat contra el Capità General de Catalunya, perpetrat a Barcelona el 24 setembre de 1893 per Paulí Pallàs. La seva sordera i el dolor causat per les tortures li van fer insuportable l'estada a la garjola. En l'última carta que va escriure a la seva esposa i filles, datada el set de maig de 1894, transmetia els seus principis àcrates com un llegat:

5 Entre les principals publicacions a butlletins, diaris i revistes es podrien citar les de *Surco*, *Frente Libertario*, *Ruta*, *Le Combat Syndicaliste*, *Rojo y Negro*, *Espoir*, *Solidaridad Obrera*, *CNT*, *Nueva Senda*, *Action Liberaire*, *Orto*, i un extens etc. Com autora de llibres: *Luce Fabbri. La libertad entre la historia y la utopía* (1998); *Lola Iturbe. vida e ideal de una luchadora anarquista* (2006); *Introducción biográfica en A través de la metralla* (2005); *Vidas cortas pero llenas. 80 aniversario de la FIJJL* (2012), *Lucía Sánchez Saornil* (en premsa).

“Ya nada puedo hacer por la humanidad después de haber hecho cuanto he podido por ella. Así que he cumplido mi cometido en esta tierra de desventuras donde he dado mucho más de lo que he recibido. Otros me sustituirán con ventaja y así me voy tranquilo porque el progreso no se detendrá porque haya un muerto más. Tal vez vosotras, esposa e hijas, veáis tiempos mejores donde la lucha por la vida sea menos encarnizada siendo tal vez un hecho la fraternidad humana. Trabajad para ello tanto como podáis pero por medio del convencimiento como lo he hecho yo. Porque debéis tener entendido que el bien y la libertad, lo bueno y lo bello cuando son impuestos por la fuerza dejan de ser lo que son para convertirse en lo peor del mundo para los que no lo admiten” (Arxiu d’Antònia Fontanillas, juliol 2013, Dreux).

Aquesta lliçó d’integritat moral ha quedat gravada en la memòria d’Antònia, tot i no conèixer-lo mai en vida. Per ella, el Martí va ser una figura de gran envergadura que la va marcar i va estar present a casa a través de l’àvia Francisca, un altre exemple de supervivència i lluita per la dignitat humana.

Des de la mort del Martí, la seva família va patir en carn pròpia la injustícia de la persecució, tortura i assassinat indiscriminat contra els anarquistes. Una tragèdia que es va repetir anys després amb el conegut com a Procés de Montjuïc (1896-1897), el procediment militar contra més de quatre-cents llibertaris que es va dur a terme com a conseqüència de la bomba que va esclatar durant la processó del Corpus Christi al carrer Canvis Nous de Barcelona, el set de juny de 1896. Entre els processats es trobaven els companys de dues filles de l’avi Martí, Juan Bautista Ollé i Lluís Mas Gasio, company de Salut i pare del seu petit fill Enric. El 4 de maig de 1897 Lluís Mas estava entre cinc els afusellats junt a Tomàs Ascheri Fossatti. Ascheri s’havia convertit en el nou company de Francisca Saperas, l’àvia d’Antonia, qui ha conservat una carta escrita des del castell de Montjuïc en la qual el reu narra a la seva mare les tortures que l’infringien i que l’obligaren a declarar la seva culpabilitat malgrat ésser totalment innocent:

“Madre, es que me estaba reservado a mí que cuando leía las novelas en boga como los ‘Misterios de la Inquisición’ no creía nunca que un hombre pudiera resistir los tormentos imaginados por el novelista, me estaba reservado, repito, sufrirlos tan horribles que no cabe la exageración. Baste saber que después de haberme visto obligado a pasear por mi calabozo durante más de ciento sesenta horas, es decir, ocho días con sus noches, sin comer ni beber, ya que la única comida que se me ofrecía era un trozo de pan y un pedazo de bacalao seco al que yo me guardo de tocar mientras tuve conocimiento; y que cuando, este tiempo transcurrido, caía muerto de sueño y de fatiga, no sintiendo ya los golpes de vergajo ni las punzadas que con un cuchillo me inferían mis verdugos para tenerme despierto durante las

cuarenta y ocho horas que pasé delirando; cuando caía insensible, otras torturas comenzaban, torturas sin nombre, el hierro candente y retorcían los testículos hasta el punto que mis mismos verdugos creían que me habían matado. He aquí, querida mamá, por qué declaré y seguí diciendo que era culpable y conmigo los demás. (...) Yo prefiero morir a tener de nuevo este sufrimiento hoy que estoy restablecido. Ya sé que esto es un crimen, pero, ¿qué quiere? He sufrido demasiado y solo me queda un inmenso deseo de morir para librarme de sus manos aun cuando detrás de mí tuviera que arrastrar a la humanidad entera” (Arxiu d’Antònia Fontanillas, juliol 2013, Dreux).

L’àvia d’Antònia així com la seva tia Salut, van ser obligades a casar-se amb els seus companys la matinada de l’execució sota l’amenaça de no tornar a veure al seus fills respectius retinguts per Beneficència. Després van ser desterrades a França i van viure a Marsella durant més d’un any. L’arbitrarietat de tot el procés i l’execució d’innocents va desfermar una campanya internacional de denúncia que va finalitzar quatre anys després amb l’indult dels que restaven a la presó. Francisca Saperas va presidir la Junta Revisionista en Barcelona amb el suport de Federico Urales i Teresa Mañé.

Des de petita l’Antònia va sentir parlar d’aquests fets que no podia entendre però van ser molt rellevants en la memòria familiar ja que havien marcat el destí de les dones de la casa. Amb el temps va reunir les cartes dels seus parents i va comprendre que calia combatre l’oblit intencionat per a restituir una remembrança verídica del que havia passat, tal i com relata en el seu text inèdit *Francisca Saperas* (1995). De la seva àvia Francisca (1851-1933), activa propagandista i col·laboradora de Teresa Claramunt, l’Antònia destaca la seva fortalesa incommensurable per suportar l’enfilall de drames que es van encadenar en la seva trajectòria; l’últim, el suïcidi de Francesc Callís, un altre torturat pel Procés de Montjuïc que estava acollit a casa seva i es va llançar al buit des d’una finestra. Aquesta persecució sistemàtica va empènyer-la a exiliar-se a l’Argentina i més tard a Mèxic, i en tornar a Barcelona va continuar reunint en el seu pis del carrer d’En Robador a tots aquells que li demanaren ajuda.

Quan l’Antònia tenia vuit anys, la família sencera va emigrar a Mèxic on va créixer en contacte amb l’ambient de ‘La casa del obrero mundial’ que el seu pare Josep freqüentava, creant un cercle d’afins llibertaris. L’Antònia va aprendre a llegir i es va convertir en una àvida lectora gràcies a la biblioteca de la Cambra de Comerç que cuidava el seu pare com a conserge, on es va nodrir de tots tipus de llibres. I encara es va

fer més estreta la seva vinculació amb les lletres quan l'activista Rafael Quintero la va iniciar en l'ofici de tipografia que li permetria trobar feina més en davant.

La joventut d'Antònia va coincidir amb la tornada de Mèxic a Barcelona l'any 1934 després de l'expulsió del pare per les seves vinculacions llibertàries. En arribar es va incorporar al món laboral, primer passant de forma fugaç per la rotativa de *L'esquella de la Torratxa*, després a la impremta Rieusset. Llavors, es va adherir a les Joventuts Llibertàries, fonament de les seves activitats culturals i polítiques per a la resta de la seva vida. Mentre va treballar a la impremta es va convertir en la delegada sindical de la seva secció de manipuladores de paper on treballaven cinquanta dones. Antònia tenia disset anys i d'aquesta manera es va vincular amb el Sindicat d'Arts Gràfiques, de la CNT. Ella sempre distingeix que en aquella època no va ser militant del sindicat, sinó de les Joventuts Llibertàries. Aviat es va convertir en la delegada de la Federació Local de Joventuts i va fer els seus primers passos en l'escriptura a l'exposar textos en els murals de les Joventuts Llibertàries (JJLL).

De seguida va esclatar la Guerra Civil, i va intentar enrolar-se com a voluntària en l'expedició que anava a Mallorca però el seu pare li ho va impedir. Antònia recorda aquests dies com un moment molt important, "*un estat de consciència*", diu, d'efervescència per a les dones que sense voler les armes estaven disposades a utilitzar-les. Va romandre a la reraguarda i a mitjans de 1937 es va incorporar a les oficines de *Solidaridad Obrera* en substitució del seu pare que treballava al diari i es va jubilar llavors.

L'esclat de la revolució social a Catalunya s'ha convertit en el gran esdeveniment en el seu relat sobre aquesta època, doncs pels llibertaris la revolució va esdevenir l'acte fundacional de moltes transformacions que varen quedar avortades pel franquisme. Com diria Walter Benjamín, "*Un esdeveniment viscut pot considerar-se acabat o molt tancat en l'esfera de l'experiència viscuda, mentre que l'esdeveniment recordat no té cap limitació, ja que és, en si mateix, la clau de tot el que va ocórrer abans i després d'ell*"⁶. De manera, que en l'actualitat la revolució és tema fonamental de les seves reflexions; així, diu:

6 Citat per Alessandro Portelli en *El repte de les fonts orals*, Mercedes Vilanova 2006: 245, Col·lecció Memòria oral 1, Generalitat de Catalunya, Barcelona.

“Hi ha escrits del Peirats que són molt macos a partir d'això, no? sobre aquesta valorització o balanç de la revolució espanyola que ha portat una transformació, sí, perquè encara s'en parla de la revolució espanyola. És aquest el valor d'una cosa, és l'empremta que deixa de l'evolució històrica de la humanitat i aquesta revolució no serà oblidada, no? I pot inspirar d'altres moviments. Mira! El moviment últim a Espanya, van començar a la plaça i per a tots els mitjans de comunicació va ser un lecci6, a Amèrica, EEUU i per tot, eh? Doncs, aquest valor fonamental de la reacci6 del poble en un moment donat, sense estar organitzaci6 ni res, és magnífic, no? O sigui, que són elements que deixen el seu impacte”.

Antònia ha dedicat moltes hores a estudiar i propagar els aspectes positius de l'obra revolucionària, entre els més destacats, el femení. Les activitats de l'associaci6 Mujeres Libres, creada primer com a revista a l'abril 1936. Aquesta organitzaci6 llibertària va arreplegar unes vint mil associades per tot el territori peninsular i va emprendre múltiples activitats de formaci6 i recolzament de les dones. A través de la publicaci6 van fer públiques les seves reivindicacions i van difondre els valors d'una dona moderna i autònoma; l'associaci6 va representar una vertadera avantguarda per l'emancipaci6 femenina dintre del moviment llibertari. De les seves tres fundadores, Amparo Poch, Mercedes Comaposada i Lucía Sánchez Saornil, l'Antònia ha reseguit tota la trajectòria de Lucía i ha reunit els textos periodístics que va publicar durant el període republicà. Un recull antològic d'aquests i una extensa biografia estan en procés d'edici6 i sortiran properament en l'editorial La Malatesta, de Madrid. Amb el temps i la perspectiva històrica, l'Antònia ha lamentat no haver conegut personalment a aquesta dona per la rellevància del seu activisme entre les anarquistes.

La victòria dels nacionals el 1939 va permetre la incautaci6 de *Solidaridad Obrera* que es va convertir en *Solidaridad Nacional*, en mans de la Falange. Els treballadors del diari van romandre en plantilla del nou diari feixista, entre ells l'Antònia. Així que mentre treballava en l'edici6 oficial, uns anys després, a partir de 1944 va col·laborar en l'edici6 clandestina de *Solidaridad Obrera*. A casa seva es guardaven els tipus i es feia la composici6 del diari fins que l'any següent la policia secreta els va confiscar sense que això tingués conseqüències per a ella. De manera que va mantenir el contacte amb els companys de les Joventuts Llibertàries com Raúl Carballeira, José Nieto, Víctor García y Germinal Gràcia amb els quals va continuar fent activitats en la clandestinitat. Amb Miguel Jiménez, Raúl Carballeira i Ramón González organitzaren el grup d'afinitat “Tres

de Mayo” que els va costar la vida als dos últims, morts per la policia. Els altres companys que no van acabar a la presó van haver d'exiliar-se a Amèrica.

Durant aquest mateixos anys, entre 1946 i 1948 d'intensa activitat prohibida, va col·laborar en el diari clandestí *Ruta*, portaveu de Joventuts Llibertàries i va a fer d'enllaç entre els presoners que estaven a la Model de Barcelona i el seu advocat Ramón Viladàs. Així és com va conèixer a Abel Paz, àlies de Diego Camacho, de qui es va enamorar.

Un any després de quedar en llibertat Diego, el 1953, el va acompanyar a l'exili a França en un periple que els va dur a Brezolles i a Clermont-Ferrand. Cinc anys després es van separar i l'Antònia va decidir establir-se amb el seu petit fill Ariel a Dreux, una ciutat a prop de París on vivia la seva amiga amb qui havia creuat la frontera, la Laieta. Amb l'ajuda d'aquesta i d'altres companys va obrir-se camí i ha treballat durant gairebé vint anys a Comasec, una empresa per a la protecció de mans i braços. Es va fer militant de la CNT i allí ha estat la delegada de personal al Comitè d'empresa fins la seva jubilació. Sobre això, afirma: *“Les he tingudes fortes i he durat a la casa vint anys, és a dir que si callés tampoc, tampoc et treus d'allò. Per això et dic, que el fet de tenir, diguéssim, un naixement de les idees et dona també una força d'argument per no deixar-te trepitjar i trobar arguments per defensar-te, saps? També aquí, a França, jo no he fet mai candidatura, han sigut les altres que han volgut, potser perquè tu ets una persona més seria o que parlaves, jo imagino, parlàvem de l'ideal i parlàvem d'altres coses. Però jo mai he fet candidatures”*.

L'Antònia ha mantingut una activitat continuada amb càrrecs en els comitès cenetistes locals i regionals a l'exili però fonamentalment s'ha decantat per fer una militància de caràcter cultural, col·laborant en diverses publicacions i fent-se càrrec d'alguns butlletins com ja hem comentat. Ha participat en multitud d'actes de propaganda, conferències, documentals, presentació de llibres i congressos amb una actitud oberta i conciliadora entre els corrents divergents, així afirma *“Tothom té dret a expressar el seu punt de vista, el seu concepte de la llibertat o de la relació humana, no?”*

Quan vàrem tenir l'oportunitat de filmar a l'Antònia ens vam plantejar que l'objectiu principal devia ser plasmar el seu llegat que és l'impuls vital, la passió, el fet de viure l'anarquisme com a experiència essencial. Enregistrar la seva memòria per poder-la

reproduir intentant que no intervinguin altres veus narratives més que la seva. Potser es fa inevitable la introducció d'alguns intertítols que ajudi a resseguir la història o contextualitzi mínimament fets rellevants que l'espectador desconeix, però mantenint sempre el fil conductor de la seva veu.

El principal repte en l'edició de l'entrevista és condensar en una filmació que no hauria de sobrepassar els seixanta minuts les sis hores de gravació originals. Sobretot, mantenir-nos fidels al seu esperit, sense trair-lo malgrat la inevitable manipulació que suposa el muntatge.

Es tracta d'un treball que encara està en procés d'elaboració i del qual presentem una seqüència de cinc minuts com a primícia en aquests congrés per tal de debatre sobre la complexitat de la història i la memòria, del testimoni en la construcció del relat visual.

Nota: *quan es va escriure i presentar aquesta comunicació Antònia Borràs Fontanillas vivia al seu piset de Dreux. Vint dies després va morir mentre dormia al seu llit.*

EL PERRO NEGRO. HISTORIAS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (PETER FORGACS, 2005)

JAVIER MORAL

Universidad Politécnica de Valencia/AEHC

Resumen

El perro negro. Historias de la Guerra Civil española, se erige como una de las propuestas estéticas más fascinantes sobre nuestro conflicto bélico. A partir de los metrajés domésticos de un empresario textil catalán y un estudiante madrileño, Peter Forgács construye un film que se levanta sobre ciertas operaciones retóricas afines al discurso artístico: la yuxtaposición y el desplazamiento. Esta forma de trabajar el material filmico, que implica la ruptura consciente del armazón narrativo y la inclusión de poderosas imágenes-emblema, introduce a *El perro negro* en los territorios de lo onírico a la vez que lo dota de una enorme densidad simbólica.

El perro negro. Stories from the Spanish Civil War (El perro negro. Historias de la Guerra Civil española, 2005) se erige como una de las más originales y fascinantes propuestas estéticas sobre nuestro conflicto bélico. A partir de la fértil confrontación entre los conocidos documentos audiovisuales de la fratricida contienda y los metrajés amateurs y familiares de Ernesto Noriega¹, un estudiante madrileño aficionado al cine, y de los Salvans, importante familia del tejido industrial textil catalán, Peter Forgács construye un poderoso discurso fílmico que fue objeto de no pocas controversias antes incluso de su presentación pública². Pero al margen de un debate que parece empezar y acabar en lo *dicho* en el film, conviene no perder de vista el *decir* del film, porque es ahí precisamente donde Peter Forgács ejerce su magisterio. En *El perro negro* el gesto poético se superpone al gesto político. O mejor dicho, es gracias al gesto poético que mejor se exhibe el gesto político. Y es que el film se levanta sobre ciertas operaciones retóricas afines a la práctica artística que coinciden, nada casualmente, con el trabajo del sueño tal y como lo analizó Sigmund Freud. Mediante la condensación y el

1 Para una mayor disquisición a propósito del cine amateur, familiar, doméstico, etc., consúltese Cuevas, Efrén (2010). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.

2 El sindicato CNT, que detentaba los derechos de algunas de sus imágenes, dificultó su distribución por discrepancias con el resultado del trabajo. Según Arcadi Espada, habrían prohibido su proyección en la pequeña pantalla, y el film fue estrenado en la Filmoteca de Catalunya y varias salas alternativas. Según datos del ministerio, *El perro negro* se estrenó el 26 de abril de 2007 y tuvo un total de 91 espectadores. Arcadi Espada, "Véase", Diario El país, edición del lunes, 23 de enero de 2006.

desplazamiento o, lo que es lo mismo, mediante procedimientos metafóricos y metonímicos, *El perro negro* se inviste de una enorme densidad simbólica que lo deriva hacia los territorios de lo onírico y el extrañamiento.

Archivo y Memoria

Comprender en su justa medida la operación puesta en pie por Forgacs, implica no perder de vista su filiación artística o, lo que es lo mismo, su exterioridad respecto al hecho cinematográfico. El hábitat natural de Forgacs es el de las prácticas discursivas del arte contemporáneo. De hecho, gran parte de su trabajo ha sido editado tanto en formato documental como en aquellos otros formatos denominados “expandidos” (entre los que se encuentran la performance y la instalación), que suelen encontrar su espacio de exhibición en los museos y las salas de arte. *The Danube Exodus (Éxodo por el Danubio, 1998)*, por ejemplo, fue presentado como una instalación en la que el espectador podía seleccionar el flujo de imágenes y ponerlos a interactuar con distintos fragmentos de música.

Esta heterogeneidad formal contrasta con la homogeneidad de sus intereses temáticos. Gran parte de la obra de Peter Forgacs ha girado en torno al concepto de Centroeuropa (*Mitteleuropa*) y, más concretamente, alrededor de los procesos históricos que configuraron las décadas centrales del s. XX, aquellas que sentaron las bases del horror nazi y la Segunda Guerra Mundial. En *The Bartos Family (La Familia Bartos, 1988)*, da forma a la vida cotidiana de los miembros de la familia a partir del metraje realizado por el mayor de los tres hermanos de una rica familia burguesa de Budapest antes de ser enviados a los campos de concentración. En *The Diary of Mr. N. (El diario del señor N., 1990)* compendia los retazos vitales de las películas que un ingeniero de una fábrica de armamento filmó entre 1938 y 1945. *Éxodo por el Danubio*, en forma de díptico, recoge por un lado el trayecto de dos barcos que trasportaron 900 judíos eslovacos de Bratislava a través del Danubio, y por otro, el mismo camino de vuelta con los alemanes evacuados de Estonia, Lituania y Letonia después de la ocupación de las tropas soviéticas. Ambos viajes fueron filmados por Nándor Andrásovits, cámara amateur además de propietario y capitán del Queen Elizabeth, la embarcación que recorrió el Danubio en los dos sentidos.

Llama la atención de que la poderosa revisión de la España de preguerra de *El perro negro* provenga de un sujeto tan alejado de nuestra realidad histórica. Sin embargo, la aparente paradoja se diluye rápidamente. Centrando su atención en el conflicto español, Forgacs no hace más que ampliar el foco de atención a los acontecimientos que terminaron sumiendo al viejo continente en la barbarie totalitaria. O en otros términos, comprendiendo los avatares que rodearon a la primera guerra antifascista de la Europa del s. XX, el artista puede comprender mejor su propia historia.

Es en esa reiterada intención por descubrir las heridas dejadas por la barbarie en el cuerpo social europeo, que Peter Forgacs se sitúa de lleno en esa corriente de intelectuales y artistas que ha situado la revisión del pasado en el centro de sus intereses estéticos. Se trata de un signo inequívoco de nuestra contemporaneidad que ha sido expuesto con enorme claridad por Andreas Huyssen. Desde la década de los 80 – precisamente cuando el artista comenzó a trabajar de manera exclusiva el material de archivo-, las sociedades occidentales han experimentado un giro histórico que las ha distanciado del proyecto emancipador moderno. Si éste se constituyó como proyecto volcado ciegamente hacia el futuro, hacia la novedad absoluta, y se desligó de cualquier lastre del pasado, el proyecto posmoderno ha vuelto su vista hacia lo pretérito. Doble posicionamiento cargado de un marcado componente ético y político. “Si en occidente la conciencia del tiempo de la (alta) modernidad buscaba asegurar el futuro, podría argumentarse que la conciencia del tiempo de fines del siglo XX implica la tarea no menos riesgosa de asumir la responsabilidad por el pasado”³.

Pero esta vuelta hacia el pasado inmediato se asentó además en una importante alteración acontecida en el terreno sociohistórico de mitad del siglo XX. En pocas palabras, la memoria se situó en el centro de los procesos de comprensión histórica frente a otros modos de interpretación. Un desplazamiento hacia el yo como fuente de conocimiento que se convirtió en el flanco débil de los ataques de la historiografía tradicional; el relato subjetivo está atravesado por la ficción, construido a través de unos recuerdos que pueden haberse visto alterados por causas diversas; ya sean intencionales, traumáticas o de cualquier otra naturaleza. No puede garantizarse la sinceridad de los relatos personales, ni tan siquiera en última instancia, la objetividad de dichos relatos.

³ Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 22.

En cualquier caso, las consecuencias de fondo en los efectos derivados de la revisión de lo pretérito se hacen evidentes. Si la historia se pretende interpretación de un pasado percibido como algo cerrado, condición implícita del historiador que se emplaza en un punto de vista exterior a su objeto de estudio, la memoria lo concibe por el contrario como algo abierto, capa de tiempo ligada vivencialmente a nuestro presente y, por tanto, siempre dispuesto a ejercer su magisterio sobre nosotros.

Pero las diferencias de fondo lo son también de forma. Si la historia se reconoce por lo completo, por la construcción de un relato autosuficiente y consistente consigo mismo, capaz de explicar la totalidad del periodo abordado, la memoria lo hace por el fragmento y la laguna; el relato memorístico se ve incapaz de manifestar toda la verdad. Además, si aquella necesita una distancia “visual” respecto a los acontecimientos que estudia (un periodo, una geografía, una nación), esta última presenta una querencia mayor por la escala humana, por la visión próxima al sujeto. Se comprende así mejor que el interés por la memoria tienda a acercarse al pasado a partir de aquellos documentos emplazados en los márgenes de ese gran relato histórico, restos que apenas han dejado huella en su superficie y que, sin embargo, forman parte del mismo.

Se trata de una elaboración y transformación del material histórico desechado que acontece a partir de un ímprobo esfuerzo de revisión documental. Ahora bien, no se trata tanto de localizar y encajar los fragmentos dispersos del pasado en un relato histórico clausurado, como construir otro relato que reconozca sus limitaciones. Reconocimiento que no olvida sin embargo su capacidad pedagógica. El archivo se convierte así en el principal aliado de la memoria en la comprensión del pasado. También para Forgacs. Desde que creara en 1983 Los fondos de fotografía y películas privadas, el *Private Photo & Film Archives Foundation* (PPFA), el artista ha venido reuniendo miles de fragmentos de vidas anónimas, retazos de pequeñas historias de vida que vieron truncada su existencia con el huracán de los acontecimientos históricos, fragmentos de una historia oculta, descartada, que se convierten en un material extremadamente dúctil en las manos del realizador.

Esa es la tarea que desarrolla Peter Forgacs en su quehacer artístico, asumir la responsabilidad del pasado bajo el signo preeminente de la reconstrucción social del recuerdo. Pero para ser más exactos, conviene precisar que en su trabajo no excluye lo

histórico como fuente de conocimiento. Antes bien, más que enfrentarse a la historiografía tradicional desde la memoria, lo que hace es confrontar los dos modos interpretativos. Y es precisamente su interacción, o mejor dicho, su organización y puesta en relación dentro del discurso audiovisual, lo que permite a Forgacs desviar el relato de los territorios comunes de la narrativa convencional de tipo expositivo, relato unificador que impone una visión jerarquizada de la historia.

Así pues, lejos de erigirse en la quintaesencia del artista *foundfootage*, Forgacs utiliza conscientemente documentos y archivos conocidos por la historiografía a los que compara –a veces oponiéndolos y a veces equiparándolos- con aquellos otros documentos de la vida cotidiana. Lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo informal y lo oficial y, en definitiva, la historia y la Historia, se enfrentan de modo dialéctico para construir una verdad que no es enunciada por la película, sino que emerge precisamente de su enunciación.

Esta confrontación resulta más explícita desde luego en *El perro negro* que en anteriores trabajos. Si en *The Maelstrom* (1997) o en *Éxodo por el Danubio*, lo pretérito se inscribe básicamente en torno a una voz demiúrgica que impone su ley narrativa, en *El perro negro* conviven las imágenes domésticas y amateurs con las imágenes públicas en igualdad de condiciones. Pero lo hacen desempeñando una funcionalidad narrativa distinta, casi podría decirse contraria, en la discursividad del film. Por un lado, los documentos históricos anclan el sentido de lo real, operan como “índice” de una realidad que existió, como la prueba que atestigua un efecto de verdad, principio y fin de su condición de documento⁴. Así, por la pantalla vemos desfilar todo tipo de fragmentos del NODO, imágenes del rey Alfonso XIII jugando al polo, del presidente de la República Manuel Azaña junto a Companys, la conocida alocución de Primo de Rivera en inglés proclamando los principios del fascismo español, así como diversas imágenes del Noticiero de cineclub (dirigido por Ernesto Giménez Caballero en 1930), entre las que destaca, por su calculada ambigüedad narrativa, el homenaje del pensador a Buñuel y Dalí; las imágenes de un perro escarbando en la basura de un descampado de Madrid,

4 En concreto, los archivos proceden de Filmoteca Española, Filmoteca de Cataluña, Archivo nacional de Cataluña, Filmoteca de Valencia, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca rusa Krasnogorsk, British Film Institute, Films Images UK, AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico Film).

pero que la voz *over* señala como la imagen de un perro que se come un fragmento del cráneo de una niña.

Esta objetividad del documento histórico choca frontalmente con la radical subjetividad del documento personal. Lo concreto de la imagen histórica se opone con la abstracción que imprimen los fragmentos de la vida privada de los Salvans y Ernesto Noriega. Las sensuales imágenes de las jóvenes filmadas por el aprendiz de cineasta -que nadan alegres y despreocupadas en los alrededores de Madrid-, o los pequeños sketches del cineasta amateur Joan Salvans como esa pequeña película de truco que es un sentido homenaje a Méliès, poco tienen que ver con los acontecimientos que está relatando la omnipresente voz *over*. Se trata de acciones e imágenes que se desentienden de su función aglutinante, de su condición de eslabones de una cadena significativa. Y es que en sentido estricto no pueden ser consideradas escenas que “liguen” la narración, fragmentos que afirmen la secuencialidad propia del relato histórico según un antes y un después. Antes bien, las alegres escenas domésticas de Joan y su enamorada, o las fugaces imágenes de su hija, operan un cortocircuito de esa objetividad del documento histórico, inscriben lo aleatorio y fugaz, un momento cualquiera sin demasiada carga dramática como para que sirva de interés a la narración. Es en ese sentido que la inscripción de lo doméstico y lo familiar opera hacia una cierta ficcionalización del archivo como ha sugerido Philippe Mesnard⁵. Frente a lo documental de la Historia, la ficción de las historias. Y frente al tiempo histórico el tiempo cotidiano, que lejos de converger en una forma temporal coherente y compacta, friccionan entre sí como ha puesto de relieve Ernst Van Alphen⁶ (en *El perro negro*, “la historia personal no es representada como parte de una historia colectiva, como sinécdoque del tiempo histórico; está en una tensión radical con él”). Y aún más. A dicha fricción hay que añadir la inscripción de un espectador en presente que atesora unos conocimientos sobre dicho tiempo. El relato inscribe, como el propio Forgacs ha expuesto, un suspense en el más estricto sentido hitchcockiano: el espectador, en virtud de su saber histórico, conoce lo

5 Mesnard, Philippe. La fictionnalisation de l'archive À propos d' El Perro negro de Péter Forgács. En http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=MATE_089_0006. Rescatado el 30 de octubre de 2014.

6 Van Alphen, Ernst (2009) “Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad”. En *estudiosvisuales*, nº 9. Disponible en http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen_EV6.pdf. Rescatado el 30 de octubre de 2014.

que va a acontecerle a los felices protagonistas. No hay por tanto sorpresa, final inesperado, sino gestión de ese saber para conseguir generar una empatía.

Acontece así una fértil tensión entre diversos niveles narrativos que van de lo privado a lo público (de la micro-historia a la macro-historia), y que aleja a *El perro negro* de la senda del doble ordenamiento lógico y cronológico que rige el relato clásico. En lugar de constituirse según las convenciones de un relato unidireccional, las pequeñas rupturas que acontecen en la superficie narrativa tienden más bien a desgajar el relato, a constituirlo como un todo descompuesto o, mejor dicho, relato compuesto de fragmentos, collage de instantes fugaces que se entremezclan con los graves acontecimientos del discurso histórico. Es así como el film alcanza esa suerte de condición de mosaico, superposición de pequeñas teselas que en su composición se constituyen como un todo.

Del trabajo del sueño: condensación y desplazamiento

Pero se trata de un conjunto que, desprovisto de una ligazón fuerte, amenazado regularmente por imágenes de poderosa fuerza icónica que perturban el flujo del relato, se desliza progresivamente hacia los territorios del extrañamiento y la percepción onírica. Las fantasmales y desvaídas imágenes de la vida íntima de los personajes, dispersas en el relato como apariciones espectrales del pasado, acentúan sin duda esa atmósfera como ha señalado el propio cineasta: “las partes y piezas de las viejas películas caseras son más bien como partes del trabajo del sueño [dreamwork]. Para mí, recontextualizar esa construcción supone más bien una suerte de reestructuración del trabajo del sueño y no una ilustración con/de sus vidas. Mi objetivo consiste más bien en abrir las bóvedas secretas de un archivo personal, privado, de la historia de la memoria de esas vidas”⁷.

La banda sonora también ahonda en esa apertura de las bóvedas secretas de la memoria. Más allá de algunas melodías de corte folclórico que contextualizan las acciones que se desarrollan en la pantalla (una de los más evidentes consiste en los acordes de sevillanas que inundan la escena de la feria), así como de algunos sonidos de ambientación que anclan la diégesis en el plano sonoro (el viento que azota los árboles, los sonidos de una bulliciosa Barcelona, el ruido de los cascos de los toros al correr, etc.),

7 Forgacs, Peter (2002) “At the Center of Mitteleuropa, A Conversation with Peter Forgács”, entrevista realizada por Sven Spieker. En <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/354-at-the-center-...1>. Rescatado el 30 de octubre de 2014.

la hipnótica y a veces desconcertante banda sonora del compositor Tibor Szemzo, sabe sacar gran rendimiento textual a la banda sonora.

Por no hablar de la inclusión del poema de Federico García Lorca (*Ojos*), la coloración de partes de la imagen, o la recurrente alteración del flujo normal de las imágenes. Las ralentizaciones -e incluso la inmovilización del encuadre- resultan constantes. Mediante esta operación, el film acentúa tanto la distancia que media entre la imagen fotográfica y la imagen cinematográfica (“el haber estado allí” de la primera frente al “estar siendo allí” de la segunda, o la durabilidad erigida en distancia insalvable entre las dos imágenes), como de retomar la noción benjaminiana del “inconsciente óptico”; gracias a las posibilidades tecnológicas del registro cinematográfico, podemos valorar aquellos aspectos y detalles que en una visión normal pasarían inadvertidos. Como la mirada a cámara del combatiente que ayuda a caminar a un herido, mirada de cansancio, de agotamiento, de dolor infinito. O como la congelación de la imagen cuando un “señorito” se acerca a acariciar a una niña y esta esconde su rostro entre sus manos temiendo el golpe (la voz *over* ha anclado la interpretación segundos antes: “cuando veíamos a los terratenientes, pensábamos que veíamos al propio diablo”).

Pero es sobre todo en dos grandes operaciones derivadas del montaje donde lo onírico encuentra su justa forma fílmica. Se trata de dos operaciones que coinciden nada casualmente con el trabajo del sueño tal y como lo describió Sigmund Freud -la *condensación* y el *desplazamiento*-, y que más tarde fueron puestos en relación por Roman Jakobson con la *metáfora* y la *metonimia*, los dos procedimientos retóricos considerados como los polos fundamentales de todo lenguaje. Si la primera se caracteriza por el establecimiento de relaciones de similitud de varios términos en virtud de un mecanismo de asociación o comparación (se sitúa por tanto en el eje de las relaciones paradigmáticas), la segunda establece un vínculo de contigüidad entre dos elementos (pertenece por tanto al ámbito de lo sintagmático, afecta a la puesta en relación secuencial).

Respecto al nivel de condensación metafórica, el film de Forgacs pone en juego diversas operaciones. En primer lugar, en virtud de una elaborada organización de la banda sonora que reformula de manera sumamente eficaz lo que está teniendo lugar en la imagen. Así, los acordes de violonchelo entrelazados con la música electrónica, o la sabia

conjugación de los compases musicales y los ruidos en la banda sonora –una de los más impactantes tiene lugar con la fijación del ruido del golpe en la cabeza en la simulación del ajusticiamiento, único elemento sonoro que participa de la diegésis de la escena–, ahondan en los aspectos más emotivos de los acontecimientos, arrojando precisamente aquellos momentos más dramáticos en los que la muerte acecha a los personajes.

Pero es sobre todo en la imagen donde lo visual abisma definitivamente a la narración en las profundidades de lo onírico. En *El perro negro* existe una notable saturación metafórica que tiene lugar, antes que nada, en unas poderosas imágenes que anudan a su alrededor diversos significados. Las fuerzas de la naturaleza que hacen presencia en diversas ocasiones (las olas que estallan contra las rocas o el frondoso follaje de unos árboles fuertemente azotados por el viento), son connotadas con el valor de lo histórico, metaforizan de manera apenas velada la fragilidad de los destinos individuales frente a un viento de la historia que los sacude sin la menor perturbación. O la inclusión de imágenes en negativo o sobrepuestas “para significar la ceguera de aquellos que paradójicamente han filmado para ver”⁸. O las escenas de caza de los conejos, en la que es imposible no acordarse de la mítica escena de *La regla del juego* de Jean Renoir y sus connotaciones sociales.

Pero si existe en *El perro negro* una *figura* de condensación en la dirección señalada por el psicoanálisis, esa es sin duda la de “lo animal”. Desde el comienzo mismo del relato, en realidad antes incluso de empezar con la inclusión del perro negro en la pantalla, son numerosos los animales que transitan la narración. La araña en el pie de un miembro de la familia Salvans, las ovejas esquiladas mientras se muestra la pobreza de España, El caballo desbocado que atraviesa el encuadre, el cerdo en primer plano justo después del primer plano de Millán Astray, el burro en negativo que asciende los escalones, los grillos e insectos enjaulados que vende una mujer tras la alocución de Primo de Rivera, el hurón agarrando el conejo mientras se escucha la “voz” de Largo Caballero, o los ya citados conejos acribillados a balazos, constituyen todo un repertorio biológico/animal que termina por revelar, por así decirlo, su sentido latente. Se trata de una significación ideológicamente discutible que se convierte tal vez en el punto más débil de *El perro negro*. A saber, la animalización de la tragedia o, lo que es lo mismo, la

8 Mesnard, Philippe, op. cit.

interpretación de la Guerra Civil española como una contienda fratricida anclada en lo irracional y lo pulsional. Los motivos históricos, las flagrantes injusticias que habían convertido a España en un país subdesarrollado y extremadamente injusto quedarían así en un segundo plano, elementos coyunturales de un enfrentamiento atávico, ineludible por ese “espíritu español” al que hace alusión la voz *over*, y que habría arrastrado a nuestro país a la barbarie.

Idéntica intensidad adquieren las operaciones metonímicas que se despliegan en la narración. Es en la puesta en relación sintagmática de lo privado y lo público gracias al montaje en paralelo, donde opera un desplazamiento que posibilita, en buena lógica psicoanalítica, el intercambio de roles entre lo primario y lo secundario, entre lo esencial y lo accesorio. Ese es el alma de la microhistoria que fecunda *El perro negro*. La yuxtaposición entre las escenas domésticas con aquellas otras que dominan la Historia, sitúa a aquellas en el nivel de lo primario y viceversa. Los documentos históricos, los grandes protagonistas de los acontecimientos se sitúan en un segundo término, se convierten casi en el fondo narrativo sobre el que destacan las anónimas vidas de Joan Salvans y Mercé, Ernesto Noriega y las modelos que filma, pero también de todos los sujetos anónimos que desfilan en la pantalla. Dicho de otro modo, es mediante el procedimiento de la contigüidad y la combinación de lo público y lo privado, que las escenas domésticas se cargan de una enorme densidad simbólica que adquieren los rasgos de esa Historia que parece no tener mucho que ver con ellos. Lo Histórico se vierte sobre lo histórico y redefine a este último, movimiento que sitúa lo privado, lo personal, en el epicentro mismo de la Historia.

Existe sin duda una escena que ilustra de manera ejemplar dicho desplazamiento. Se trata precisamente de aquella que abre *El perro negro*, la secuencia de arranque. Apoyada en una música de melancólicos acentos, aparecen en pantalla un grupo de hombres, enfrentados en dos filas, que bailan alegremente. Por corte, la siguiente escena muestra aparentemente a los mismos hombres simulando una ejecución. La repetición de la escena momentos más tarde, así como la dolorosa rima que establece con la escena del encuentro de campistas que simulan una pelea y terminan tirando un cuerpo por la colina, condensa la trágica irrupción de la Historia en las historias de los personajes. Si el relato se encargará de mostrar en extenso los enfrentamientos y resultados de la contienda,

dicho desplazamiento es sancionado en el mismo momento en que se incluye el título de la película sobre la imagen: “historias de la Guerra Civil española”. Los inocentes juegos de unos jóvenes en la flor de la vida se transforman así en macabra representación teatral de las atrocidades cometida por los dos bandos durante la contienda y la anónima vida de los personajes y sus felices retazos de vida se convierten en la dolorosa metonimia del desgarró histórico.

Alcanza pleno sentido así la fértil tensión que vertebra *El perro negro*. Si Peter Forgacs insiste durante todo el metraje en mostrar esa no coincidencia entre lo personal y lo social, entre lo público y lo privado, es para enfatizar que se trata de una tensión sin otro nexo de unión posible que la tragedia. La sonrisa se convierte en mueca funesta por el intercambio de roles que acontece entre uno y otro, y la alegría de las escenas de catálisis se transmuta en el desamparo de una contienda fratricida que arrasó España. La tragedia de la Historia se entrecruza con la felicidad de la memoria. O, más bien, La Historia ahoga a la historia, dramático cruzamiento que un día definió la vida de demasiados españoles.

BIBLIOGRAFÍA

Cuevas, Efrén (2010). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.

Jakobson, Roman (1967) “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”. En *Fundamentos del lenguaje*, R.Jakobson y M. Halle. Madrid: Ciencia Nueva.

Freud, Sigmund (1979) *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu.

Huyssen, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Espada, Arcadi (2006) “Véase”. Diario El país, 23 de enero.

Forgacs, Peter (2002) “At the Center of Mitteleuropa, A Conversation with Peter Forgács”, entrevista realizada por Sven Spieker. En <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/354-at-the-center-...1>. Rescatado el 30 de octubre de 2014.

Mesnard, Philippe. *La fictionnalisation de l'archive À propos d' El Perro negro de Péter Forgács*. En http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=MATE_089_0006. Rescatado el 30 de octubre de 2014.

Van Alphen, Ernst (2009) "Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad". En *estudiosvisuales*, nº 9. Disponible en http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/aphen_EV6.pdf. Rescatado el 30 de octubre de 2014.

¡HEIL HITLER! EL USO DEL CINE NAZI COMO ARMA DE PROPAGANDA DURANTE LA GUERRA CIVIL: SESIONES CINEMATOGRAFICAS Y ACTOS PATRIÓTICOS REALIZADOS EN ZONA SUBLEVADA

JOSÉ MARÍA CLAVER
Universidad de Sevilla

Resumen

El presente estudio analiza inicialmente el material alemán difundido en las pantallas sublevadas durante la guerra civil –destacando los filmes marcadamente nazis que fueron distribuidos por las compañías españolas- para centrarse a continuación en las sesiones cinematográficas de carácter propagandístico realizadas en todo el territorio controlado por los insurgentes en las que el cine alemán desempeñó papel protagonista. A la luz los datos recopilados aparecen destacados una serie de documentales y algunas ocasionales películas de ficción que serán utilizadas por los sublevados en los homenajes a Alemania que se llevarán a efecto en cuantiosas ciudades desde finales de 1936 hasta los primeros meses de 1938. De todos estos filmes brillan con luz propia varios documentales, principalmente *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, exhibido en numerosas ocasiones, así como unas pocas películas de ficción, *El flecha Quex*, *S.A. Man Brand*, *Traidores* o *Lucha contra la muerte roja*, algunas de ellas estrenadas comercialmente. El trabajo describe algunas de estas sesiones patrióticas celebradas en varias capitales sublevadas; a la luz de su contenido, analiza la oportunidad de exhibición de estos filmes y su conexión con la guerra española; así como el impacto que tuvieron entre la crítica y el público. Se destinada un apartado especial a analizar la lectura que de *El triunfo de la voluntad* hicieron tanto los oradores, que intervinieron en la presentación de la película, como la crítica periodística, en el contexto de estas funciones cinematográficas. Objetivo último del estudio es destacar la enorme notoriedad y el poder de seducción que el cine nazi alcanzó en zona nacional, y cómo acabaría siendo difusor de creencias, valores y actitudes que serían aprovechados por los sublevados como justificación de su rebelión contra la República.

Durante la II República, antes del estallido de la Guerra Civil, el cine nazi no había llegado todavía a las pantallas. Es cierto que, a partir de la llegada de Hitler al poder en 1933, comenzó a distribuirse material propagandístico a través de la Embajada Alemana en Madrid; si bien, a la luz de los datos actuales, su difusión no alcanzó a ser comercial, quedando relegada a la colonia alemana residente en España y algunos simpatizantes¹. El carácter cerrado y minoritario, casi clandestino, de muchas proyecciones de este material

1 Julio Montero y María Antonia Paz, *La larga sombra de Hitler. El cine nazi en España (1933-1945)*, Cátedra, Madrid, pp. 102-118.

enviado, los problemas de difusión comercial de algunos de estos filmes nazis, sería el caso de *SA-Mann Brand*, sumado a la naturaleza fundamentalmente cultural de muchos de estos documentales recibidos a partir de mayo de 1935, trazan un panorama de penetración del cine ideológicamente nazi muy limitado durante la democracia republicana, una circunstancia que cambiará rotundamente cuando estalle la Guerra Civil, cuando este cine nazi sumergido alcance notoriedad en la zona sublevada, se comercialice en las salas de cine de todas las capitales de provincia, alcance el beneplácito de la crítica, el apoyo del público y sea frecuentemente utilizado con fines propagandísticos.

1. LA IMPORTANTE INFLUENCIA DEL NAZISMO EN LA ESPAÑA NACIONAL DURANTE LA GUERRA CIVIL

Ciertamente, llama la atención la importante presencia que las cinematografías nazi y fascista tuvieron en la zona sublevada durante los tres años que duró la contienda. Un hecho, indudablemente, que no resulta inocuo, ni menos inocente, pues revela, de manera inequívoca, el significativo impacto, la manifiesta simpatía que las cinematografías totalitarias despertaron en las conciencias de muchos españoles entregados a la causa de Franco y de la rebelión. A diferencia de lo ocurrido en la zona republicana con el cine soviético², aquí la presencia fílmica nazi y fascista no va a ser meramente testimonial, ni estará ceñida a la ocasional celebración de actos de propaganda, sino que va a resultar claramente determinante para la reconstrucción de la historia del cine de la Guerra Civil en la zona nacional. De tal manera que podemos afirmar que en este período vamos a asistir a un elocuente desembarco de películas alemanas en territorio insurgente. Indudablemente, si nos atenemos a todas las películas proyectadas, incluidas las reposiciones, la importancia del cine alemán se diluye entre esa ingente cantidad de filmes norteamericanos que estaban en fase de distribución en el período previo al inicio de la guerra. Distinta es la perspectiva si nos asomamos, por el contrario, al cine exclusivamente de estreno. Sevilla, sin duda la capital cinematográfica más importante de la zona franquista, asiste a esta sorprendente invasión cinematográfica. De los 388 estrenos contabilizados en la capital andaluza, un 51,5% son películas norteamericanas y un 25,5% alemanas, cifras realmente espectaculares con respecto al cine proyectado en

² José Cabeza San Deogracias, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)*, Rialp, Madrid, 2005.

época republicana. Se da la circunstancia, además, que el mayor número de películas estrenadas, producidas entre 1936 y 1938, son de nacionalidad alemana, alcanzando un 44%; le siguen los Estados Unidos, con un 39%³. Desde esta perspectiva el cine alemán se convierte en la primera cinematografía en importancia por su aportación y novedad en la zona sublevada. Lo dicho para Sevilla se repite para otras capitales nacionales de importancia, como es el caso de Zaragoza⁴.

Los datos relativos a la distribución confirman la tendencia expuesta para la exhibición. Frente a la importante inhibición de las distribuidoras americanas instaladas en España, ciertamente poco activas en zona insurgente durante la guerra –pues tan sólo la RKO, la Twenty Century Fox, la MGM o la Universal llegarían a distribuir material significativo-, se constata la decisiva aportación de material alemán a través de marcas como la Alianza Cinematográfica Española, que detenta la exclusiva del material de la UFA y que distribuirá tres lotes de películas a lo largo de los tres años de guerra; la Hispania Tobis, con dos lotes; la nueva marca de la Hispano Italo Alemán Films, con un lote; y ya más residualmente la Producción Cinematográfica Española, así como Ufilms.

Es preciso, por tanto, desterrar la falsa idea de que el cine nazi más propagandístico fue secundario y accidental en la España sublevada. Bien es cierto que del cotejo de ese ingente material, enviado desde Alemania y distribuido por las marcas anteriormente citadas, se desprende la presencia innegable de numerosas operetas, comedias, melodramas, películas policíacas e incluso filmes de aventura, como *El Tigre de Esnapur* y *La Tumba india*. Como también lo es que si analizamos con detenimiento el material alemán estrenado durante la guerra, nos encontramos con títulos que ya son clásicos en los estudios cinematográficos sobre el cine del nazismo. Destacan así, en la categoría de filmes de ficción, los estrenos de *El flecha Quex* (1933), *SA-Mann Brand* (1933), *Traidores* (1936), *Patriotas* (1937), *El soberano* (1937), *Bajo palabra de honor* (1938), *La última ofensiva del Marne* (1937), *Alas milagrosas* (1935), *El emperador de California* (1936), *Los húsares de la muerte* (1937), *Coraceros de Prusia* (1935), *El acorazado Sebastopol* (1937), *Lucha contra la muerte roja* (1935), *Alegría por el trabajo*

3 José María Claver Esteban, *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil*, Fundación Blas Infante, Sevilla, 2000, vol. I, pp.289-290.

4 Allí, la contribución porcentual del cine alemán va a resultar incluso más elevada, alcanzando los estrenos alemanes un 28,5%. José María Claver Esteban, *El cine en Aragón durante la Guerra Civil*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1997, pp. 52-53.

(1938), *Por la Patria* (1935), *Camaradas del mar* (1938), *Rosas negras* (1935) y un largo etcétera, sin contar otros filmes que, aunque inicialmente concebidos como divertimentos o simples melodramas, llevan insufladas actitudes y prejuicios racistas, como pueda ser el caso de *La Habanera* (1937) de Detlef Sierck. Como podrá confirmar quien esté familiarizado con el cine nazi, encontramos estrenados en la España nacional todos los filmes más importantes de propaganda producidos en este período por la cinematografía bajo Hitler.

Lo apuntado para el cine de ficción alemán se repite con increíble precisión al tratar el tema del documental germánico exhibido en la España de Franco durante la guerra. Títulos emblemáticos de la nómina nazi están más que presentes y serán utilizados, lo veremos, en actos de agitación con clara intencionalidad propagandística y como fórmula de expresión de las bondades del totalitarismo. Este será el caso de las producciones de Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (1934-35), *Día de la libertad: Nuestras Fuerzas Armadas* (1935), y *Olimpiada* (1938), además de otros documentales cargados de ideología nazi de los que se hablará más adelante. La contribución propagandística alemana a los insurgentes se completa con la generalizada difusión del noticiario de la UFA, así como la producción y exhibición durante la contienda de algunos filmes alemanes sobre la guerra española, el más destacado de los cuales será la coproducción *España Heroica* (1938).

2. ACTOS DE PROPAGANDA CINEMATOGRAFICOS REALIZADOS EN LA ZONA SUBLEVADA

2.1. Conmemoraciones, homenajes a Alemania y funciones patrióticas

Tras el estallido de la guerra, la celebración de festivales patrióticos cinematográficos va a ser frecuente en todo el territorio de la zona sublevada, teniendo como protagonistas a las películas alemanas e italianas. Los primeros actos de los que tenemos noticia arrancan en septiembre de 1936 con proyecciones de documentales del Instituto Luce⁵, manteniéndose a lo largo de 1937, para decrecer su entusiasmo

⁵ En septiembre, en Palma de Mallorca, y en octubre, en Sevilla y en Cádiz, se proyectan ya *Maniobras del ejercito italiano*, un documental sobre la guerra de Abisina (probablemente *Camino de héroes*) y *Camicia nera*. Sobre la lista de estos actos patrióticos cinematográficos y los filmes italianos proyectados, ver cuadro de Actos Propagandísticos en José María Claver Esteban, *La Pantalla Nacional. El cine de la Italia fascista en la Guerra Civil*, Quiasmo, Madrid, 2010, pp. 421-424.

claramente en 1938. El cine nazi tardará un poco más en hacer acto de presencia, iniciando su andadura tras el reconocimiento diplomático alemán a la España de Franco el 18 de noviembre de 1936. Desde comienzos de diciembre de ese año en capitales como Sevilla, Jerez, Santa Cruz de Tenerife, Salamanca y Cádiz se proyectan los documentales *El triunfo de la voluntad* y *El enemigo mundial número 1*.

Buena parte de estas sesiones que se celebrarán en zona insurgente mantienen un mismo tipo de formato. Cuentan con una entidad organizadora, frecuentemente Falange Española, y con una institución oficial alemana y/o italiana que es la encargada de suministrar las películas; el motivo de la reunión es conmemorar un acontecimiento de importancia, normalmente se realiza un homenaje a Alemania o a Italia, o a ambas conjuntamente; la recaudación del programa va destinada a beneficio de alguna entidad; se celebran, ahora ya sí, a diferencia del período republicano, en locales de cine comerciales, los más suntuosos e importantes de la localidad, engalanados con banderas de los países amigos y decorados para la ocasión; cuentan con la asistencia de autoridades locales, en muchos casos embajadores o cónsules de las naciones amigas, y con un público escogido y entregado que agota las localidades; y, finalmente, desarrollan un largo programa en el que se exhiben películas alemanas y/o italianas, se entonan himnos de las naciones amigas, el “Cara al sol”, etc., se pronuncian charlas, discursos circunstanciales o incluso alocuciones explicativas de las películas, y se lanzan vítores a Franco, a Hitler y a Mussolini por una audiencia enfervorizada, que acaba la función puesta en pie y realizando el saludo fascista.

Ejemplo paradigmático es la sesión celebrada en Salamanca en el Coliseum el 30 de enero de 1937, con motivo de la Conmemoración del cuarto aniversario del acceso de Hitler al poder, en la que se proyecta la película alemana *Luchando por la Patria y la Justicia social*.

“En el escenario aparecía extendida la bandera alemana con la cruz gamada y el águila imperial, ostentando a ambos lados la enseña nacional española. Delante una pequeña tribuna, magníficamente dibujada con una gran águila y la enseña fascista [...] El teatro estuvo completamente lleno de distinguidas familias salmantinas. En los palcos tomaron asiento: la excelentísima señora doña Carmen Polo, esposa del Generalísimo; jefe del gabinete de S.E., Señor Sangroniz; embajador alemán señor general Faupel; embajador italiano, señor Conde di Santa Patrizia; representaciones de las milicias nacionales; Jefatura del aire y Jefes militares; señor gobernador civil; señor alcalde de Salamanca, Comisaría de Vigilancia. Repartidas por la sala se

encontraban también numerosas representaciones, así como muchas personas de nuestra buena sociedad”⁶.

Si en el caso citado de Salamanca el objetivo del acto es conmemorar el aniversario de la llegada de Hitler al poder, muy frecuentemente las sesiones cinematográficas van a tener como finalidad la realización de un homenaje a Alemania. Este será el caso de numerosísimas localidades donde, desde diciembre de 1936, se celebran sesiones para festejar a la nación amiga que ha reconocido al nuevo Gobierno nacional. La larga lista de poblaciones implicadas en estos festejos, de los que hemos podido reunir noticias, nos permite constatar la masiva y planificada celebración de estos actos patrióticos en todo el territorio de la España sublevada⁷.

2.2. La organización de estos actos de agitación y propaganda

Asiduamente vamos a ver a Falange Española implicada en la organización de estos actos propagandísticos. Una parte de estas funciones tienen carácter humanitario, se realizan frecuentemente a beneficio de Falange o de alguna entidad o sección territorial del propio partido⁸. En ocasiones, la prensa periódica nos proporciona también información de qué secciones de Falange son las responsables de la coordinación de los eventos. Así, algunos de estos actos son promovidos y organizados por el “Auxilio Social”, como, por ejemplo, las sesiones que las Delegaciones provinciales de esta entidad, tanto de Granada como de Córdoba, celebraron a beneficio de los comedores de “Auxilio de Invierno” los días 21 de junio y 5 de julio de 1937, en las que se proyectan los filmes nazis *El flecha Quex* y *El Congreso nacional socialista de Núremberg*⁹.

Pero muchos otros actos van a tener propiamente un carácter más propagandístico, patriótico y aleccionador. En numerosas ocasiones, la celebración de uno de estos festivales en una capital de provincia servirá de punto de arranque para la repetición de

⁶ *Gaceta Regional*, 31/01/1937.

⁷ Poblaciones donde se celebran estos actos y sobre las que hemos podido reunir datos son: Sevilla, Jerez, Cádiz, Huelva, Granada, Motril, Córdoba, Málaga, Santa Cruz de Tenerife, La Laguna, La Coruña, Vigo, Pontevedra, Santiago, Lugo, Orense, Betanzos, Puentevedume, Monforte, Mondoñedo, Foz, Villalba, Bouzas, Cangas, Redondela, Villagarcía, Salamanca, Valladolid, Toledo, Talavera, Burgos, San Sebastián, Vitoria, Pamplona, Tafalla, Zaragoza, Calatayud, Tarazona, Épila y Soria.

⁸ Falange Femenina de Málaga, los cadetes de FET de las JONS de Málaga, el Colegio de Huérfanos Ferroviarios de Málaga, la sección de Flechas de Valladolid o la de Burgos, los comedores de Auxilio de Invierno de Granada, Motril, Córdoba, Soria y Vitoria, o, en general, las obras sociales de Falange fueron algunas de estas organizaciones patrocinadas.

⁹ *Ideal*, 20/06/1937 y 22/06/1937 y *Guión y Azul*, 06/07/1937

estos mismo actos en localidades de la provincia. Aquí la sección de Prensa y Propaganda de Falange será la encargada de la difusión de estos filmes alemanes, tanto de ficción como documentales, que estrenará y exhibirá por numerosas poblaciones del territorio sublevado. La organización de estas funciones adquiere peso específico a partir de mayo de 1937 en que las Jefaturas Provinciales y Locales de Prensa y Propaganda se muestran especialmente activas. Por ejemplo, durante ese mes, en la comunidad gallega, tienen lugar numerosos festivales de homenaje conjunto a Alemania y a Italia, proyectándose los documentales alemanes *La cruzada del pan* y *El triunfo de la libertad*¹⁰. Tras su presentación en Orense, se organiza ese mismo acto en numerosas localidades gallegas, siguiendo un recorrido en ocasiones diario¹¹. También en Zaragoza, el 10 de septiembre de 1937, se lleva a cabo un importante festival en homenaje a Alemania, organizado por Prensa y Propaganda provincial de FET de las JONS, proyectándose los documentales alemanes *Embellecimiento del trabajo*, *Camaradería*, *Preparación de los Juegos Olímpicos* y *Eco de la Patria*¹². Un mes más tarde, se realizan homenajes similares a Alemania en Calatayud, Tarazona, Épila y otros pueblos de la provincia zaragozana¹³. Prensa y Propaganda de Falange también aparece implicada en la celebración de algunas sesiones anticomunistas, como la realizada en Toledo el 7 de diciembre de 1937 en la que se proyecta *SA-Mann Brand*, función que se repite también varios días después en Talavera¹⁴.

Más ocasionalmente, determinadas autoridades de la España sublevada aparecen como responsables de la organización de estas sesiones cinematográficas. Así, el Gobernador civil de Málaga organiza en agosto de 1937 la proyección de *El triunfo de la voluntad*, en función a beneficio de los cadetes de FET de las JONS.

10 Ambos documentales alemanes se proyectaron conjuntamente con los italianos *L'Adunata 5, mayo XIV*, *Horas de guerra bajo el cielo africano* y *Amba-Aradam*.

11 En Orense se lleva a cabo la sesión el 11 de mayo de 1937; en Bouzas, el 16; en Cangas, el 17; en Redondela, el 18; en Villagarcía, el 19; en Vigo, el 20; en Pontevedra, el 21; en La Coruña, el 23 de junio; en Monforte, el 28 (*El Pueblo Gallego*, 11, 16, 18 y 19/05/1937; 22/06/1937; 01/07/1937).

12 *El Noticiero*, 11/09/1937.

13 Las noticia procede de *Azul*, 09/10/1937 e *Imperio*, Toledo, 10/10/1937. Aunque las fuentes no citan ninguna película, muy posiblemente los filmes exhibidos fueran los proyectados en Zaragoza el mes anterior.

14 *SA-Mann Brand* se proyecta en Toledo el 7 de diciembre de 1937 y en Talavera el día 12 (*Imperio*, Toledo, 07/12/1937 y 17/12/1937).

La mayoría de estas proyecciones se realizaron fuera del cauce comercial, por lo que buena parte de las películas no fueron proporcionadas por las distribuidoras oficiales. Como ya había ocurrido desde 1934, fue la Embajada Alemana la que suministró algunos de estos filmes para su difusión en estos actos de propaganda. Este fue el caso de *Maniobras militares en Núremberg*, documental que se exhibiría en Córdoba, en un acto de homenaje a Alemania¹⁵; también en Málaga, es el cónsul de la localidad el que cede los documentales *El triunfo de la voluntad* y *El enemigo número 1* para la celebración de una función a beneficio de los cadetes de FET de las JONS¹⁶. En otras localidades, como Zaragoza, los documentales que exhiben en el citado homenaje a Alemania, celebrado en septiembre de 1937, van a ser cedidos por el Partido Nacional Socialista¹⁷. Junto a la Embajada Alemana o el NSDAP, aparecen reflejados otros cauces de suministro alemán mucho más variopintos: así, por ejemplo, el comandante del acorazado “Schleisen”, estacionado en Tenerife, sería el encargado de ceder tres películas de propaganda nazis para su exhibición en Santa Cruz de Tenerife, en una función a beneficio de las obras sociales de FET de las JONS: el reportaje de la UFA, *La visita de Mussolini a Alemania* (1937), *Heiss Flagge* (1935) y *Morgenrot* (1932)¹⁸.

Cedidas las películas a los organizadores, la función, en muchas ocasiones benéfica, contaba con la inestimable colaboración del empresario del local, habitualmente ferviente defensor de la causa, quien cedía gratuitamente el salón cinematográfico para su explotación en esa jornada.

2.3. Homenajes a Alemania con motivo de estrenos comerciales señalados

También con motivo del estreno de algún importante film propagandístico nazi y el inicio de la distribución comercial de algún lote de películas germanas se realizarían este tipo de funciones de homenaje a Alemania. Este fue el caso del comienzo de la exhibición del primer grupo de películas novedosas alemanas que llegaba a España tras la inicial escasez de material cinematográfico, primer lote de la UFA distribuido por la Alianza Cinematográfica Española, bajo el significativo título de “Simpatía por España”. El lote

15 La sesión tuvo lugar el día 5 de julio de 1937 en el Parque Recreativo de Córdoba (*Guión y Azul*, 06/07/1937).

16 El día 18 de agosto de 1937 se proyecta ambos documentales en el Málaga Cinema (*Sur*, 18/08/1937).

17 *El Noticiero*, 11/09/1937.

18 Sesión celebrada en Santa Cruz de Tenerife el 27 de octubre de 1937 (*La prensa*, 27/10/1937).

contaba con algunas operetas, comedias musicales, dramas y melodramas; pero también con algún film propagandístico nazi, como *Los húsares de la muerte*, *Traidores* o *Rosas negras*. De todos ellos se eligió la película más significativamente nazi, *Traidores*, de Karl Ritter, para realizar sendos importantes festivales en Zaragoza y en Sevilla¹⁹. Veamos uno de los comentarios que recoge la prensa local en la capital aragonesa:

La temporada cinematográfica, que parecía este año condenada por razones de fuerza mayor, a un repaso de las buenas películas de 1936, conquistó la expectación de los grandes estrenos con esta serie de películas “Ufa”, concedidas en exclusiva para el territorio liberado.

El primer estreno fue ayer, en el cine Goya, espléndido de animación y de entusiasmo. La sala magnífica, completamente llena; el escenario, orlado con las banderas de Alemania, Italia y España. Colofón vibrante de himnos y vítores después del estreno. Y aplausos también para la película, que fue seguida con el mayor interés y, en algunos pasajes, hasta con emoción²⁰.

El caso del film de Karl Ritter, *Traidores*, no fue el único. También en Córdoba, el estreno comercial en el Rivas del nuevo film de Hispania Tobis *Lucha contra la muerte roja*, el 29 de enero de 1938, perteneciente al primer lote de filmes que distribuía la marca, servirá de excusa para la realización de un homenaje a Alemania²¹.

2.4. Películas alemanas proyectadas en los actos propagandísticos

El material alemán seleccionado para estas sesiones permite hacernos una idea de cuál fue el objetivo ideológico y propagandístico perseguido con estas funciones cinematográficas. Todas las películas recopiladas revisten un fuerte contenido nazi, cuyas características posibilitan agruparlas en función de su intencionalidad ideológica.

En un primer grupo abundan los filmes significativamente anticomunistas y antisoviéticos: documental contra el comunismo mundial es, por ejemplo, *El enemigo público número 1* (1936); entre los filmes de ficción contra la Unión Soviética destaca *Lucha contra la muerte roja* (1935), de Peter Hagen; pero, sobre todo, van a aparecer en esta selección las películas históricas que retratan la lucha del nazismo contra el comunismo en Alemania, antes de la llegada de Hitler al poder. De los títulos clásicos que

19 En Zaragoza, el estreno tiene lugar el día 18 de marzo de 1937 (*Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19/03/1937, p. 2). En Sevilla su estreno tuvo que retrasarse al día 1 de mayo, por el éxito que el film había obtenido en Zaragoza, donde se estaba prorrogando su exhibición (*El Correo de Andalucía*, 01/05/1937).

20 *Heraldo de Aragón*, 19/03/1937, p. 2.

21 *El defensor de Córdoba* 28/01/1938.

componen la trilogía inicial de la primera cinematografía nazi dedicada a sus mártires, se estrenarían en sesiones patrióticas, en homenaje a Alemania, *El flecha Quex* (1933) y *SA-Mann Brand* (1933). Junto a ellas, cabe destacar el film, también de ficción, *Por los derechos del hombre* (*Um das Menschenrecht: ein Filmwerk aus der Freikorpszeit/Sturmfrage 1919*, 1934) y el documental *La lucha y el triunfo*. Finalmente, nos encontramos con películas que alertan contra el enemigo interior y la amenaza que supone la quinta columna. Es el caso del film de espionaje antibritánico *Traidores* (*Verräter*), del director nazi Karl Ritter.

El segundo grupo de filmes exhibidos son todos documentales y tienen como objetivo la exaltación del nazismo y la glorificación de su líder, Adolfo Hitler. Encontramos en él películas destinadas a demostrar la fuerza armamentística de Alemania, en las que se describen maniobras, ejercicios tácticos y demostraciones del potencial bélico alemán, como ocurre en *Zafarrancho de combate*, documental que muestra unas maniobras de la escuadra marítima alemana²²- o *Maniobras militares en Núremberg*, título que, a tenor de las reseñas periodísticas, parece corresponder al film de Leni Riefenstahl *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* (1935), que describe los ejercicios militares celebrados con motivo del Congreso del Partido celebrado en Núremberg ese año²³.

Otro grupo de documentales, muy importante, celebra los acontecimientos y eventos propagandísticos del NSDAP. Aquí se incluyen los filmes que conmemoran los congresos del Partido celebrados en Núremberg. El más conocido de todos ellos es el film de Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens* (1934-35); junto a

²² *Zafarrancho de combate* formó parte, como complemento, del primer lote de películas distribuido por Hispania Tobis, proyectándose junto a otros filmes; fue utilizado, junto a *Lucha contra la muerte roja*, en el homenaje que el Teatro Duque de Rivas de Córdoba se realizó el 29 de enero de 1939 a la nación alemana. Nos ha quedado una descripción de dicho film, coincidiendo con su proyección en la pantalla del Salón Miramar de San Sebastián, en *El Diario Vasco*, 23/10/1937.

²³ “De ellas la titulada *Maniobras Militares en Núremberg*, tomada durante el Congreso de Núremberg en presencia del Canciller Hitler, constituyen una formidable demostración de la potencialidad guerrera del Ejército Germano. Desfile de grandes masas de Infantería y fuerzas de Caballería, tanques, carros de asalto y cañones de todas clases y calibres, sirven de prólogo de las maniobras, tan perfectamente impresionadas que producen en el espectador la sensación completa de que asiste a una acción militar de gran envergadura, pues el constante crepitar de las ametralladoras, cuyo funcionamiento se percibe con todo detalle, los ataques en grandes masas de tanques que disparan sus cañones en arrolladores avances, los ininterrumpidos disparos de las baterías antiaéreas contra las numerosas escuadrillas de aviones que cruzan y evolucionan en el espacio nos hacen creer, durante todo el tiempo que dura la proyección, que nos encontramos en pleno campo de batalla” *Guión*, 01/07/1937.

éste aparecen frecuentemente otros títulos como *El congreso de la libertad*, *El triunfo de la libertad* y el citado *El Congreso Nacional Socialista de Núremberg*. En muchas ocasiones vemos fluctuar en las carteleras varios de estos nombres, especialmente *El congreso de la libertad* y *El triunfo de la libertad*, por lo que debieron tratarse del mismo documental dedicado a exaltar la celebración del Congreso del partido de 1935, llamado por la prensa el Congreso de la Libertad²⁴. Se da también la circunstancia de que las descripciones de este documental coinciden plenamente con las citadas *Maniobras militares de Núremberg*, por lo que, muy probablemente, estemos ante diferentes títulos del film *Tag der Freiheit*, o ante un film producido por el NSDAP para tal ocasión²⁵.

Otros documentales, como *Embelllecimiento del Trabajo* (posiblemente, *Schönheit der Arbeit*, 1934), ejemplifican la eliminación de la lucha de clases en Alemania y la acción de las diferentes organizaciones del Trabajo²⁶. *La cruzada del pan*, documental frecuentemente proyectado en numerosas localidades sublevadas, forma parte de otro conjunto de filmes que ensalzan la reconstrucción y el renacimiento de Alemania tras la llegada del nazismo en todos los órdenes de la economía: la agricultura, la industria, las infraestructuras, etc.²⁷. El contenido de la película, tal y como fue recogido por la prensa, incide en la solución del problema de paro, a la par que recuerda la propaganda de los

24 *Imperio*, Zamora, 05/05/1938 recoge el nombre de Congreso de la Libertad al celebrado en Núremberg en 1935.

25 Nos ha quedado una descripción de *El triunfo de la libertad* en *El Pueblo Gallego*, 10/05/1937: “La segunda película anonada y sobrecoge. Porque si grandioso es la gran concentración de Núremberg en 1935, si formidable es la disciplina de los batallones, si entusiasmo el ambiente, las marchas, la organización, la precisión de movimientos, el número imponente que forman ante la tribuna desde donde el Führer pronuncia su trascendental discurso, al final unas demostraciones bélicas son el desiderátum. En ellas toman parte numerosas unidades, cañones rapidísimos, tanques de todos los tipos y características, máquinas automáticas perfectísimas, material novísimo todo él, y atendido por un personal único en el mundo. Hay verdaderos alardes de acrobacia, de rapidez, de seguridad, de técnica, de perfección, que alcanzan proporciones gigantescas en el alarde insuperable de fuerzas aéreas”. *El Congreso de la libertad* aparece comentado en *El Noticiero*, 14/04/1937: “Nos presenta en unos bellos contraluces y fotogramas un impresionante desfile del Ejército, Marina y Aviación alemanas, un discurso lleno de contenido interesante del Führer y un supuesto táctico admirablemente realizado”.

26 “Bello documental que de manera gráfica, y con una técnica perfecta, nos demuestra lo que puede conseguirse del obrero si se embellece los lugares de trabajo y se llega a la unión completa entre el personal y los jefes, logrando de este modo que el trabajo no sea, o lo parezca, una esclavitud, sino algo necesario para la vida que se hace alegremente”. Documental proyectado en Zaragoza con motivo del homenaje celebrado en la ciudad a Alemania, junto a *Camadería*, *Eco de la Patria* y *Preparación de los Juegos Olímpicos*. *El Noticiero*, 11/09/1937.

27 La primera noticia de su proyección nos aparece en Soria, relacionada con un Homenaje a Alemania que se celebra el 17 de marzo de 1937, tras lo cual reaparece insistentemente en numerosas poblaciones gallegas que celebran un homenaje conjunto a Italia y Alemania a lo largo de ese año, Orense, Bouzas, Cangas, Redondela, Villagarcía, Vigo, Pontevedra, La Coruña, Monforte, y también en Málaga.

filmes italianos fascistas en esa capacidad de fertilidad casi mesiánica del nazismo que hace germinar la tierra inculta y estéril²⁸.

Cintas que ensalzan la labor ejercida por el nazismo en la atención, preparación y aleccionamiento de la juventud alemana es, por ejemplo, el documental *Camaradería*²⁹. Películas que celebran acontecimientos culturales y deportivos y que ensalzan la organización nazi son *Preparación de los Juegos Olímpicos*, así como el famoso film de Riefenstahl, *Olimpiada* (1938). Junto a ellos encontramos reportajes sobre los eventos y actualidades más sobresalientes relacionados con el nazismo, como algunos números de *Eco de la Patria*, o reportajes que dan cobertura de hechos excepcionales de la política exterior nazi, especialmente los viajes efectuados por los dos mandatarios a los respectivos países, Hitler y Mussolini, de la que quedó constancia gráfica en sendos documentales de la UFA.

Finalmente, cabe destacar cómo muchos de estos documentales glorifican la figura de Adolfo Hitler y exaltan el principio del líder; especialmente refule con luz propia en este aspecto *El triunfo de la voluntad*.

2.5. Oportunidad de la exhibición de estos filmes en el contexto de la Guerra Civil

A la luz de los títulos exhibidos, parece desprenderse un mismo esquema que articula buena parte de la propaganda nazi en España utilizada en estas funciones cinematográficas. Se trata de una reiterada oposición en la que se enfrentan dos sistemas antagónicos en conflicto, nazismo y comunismo, que serán desarrollados a través de una serie de categorías opuestas: Civilización vs. Barbarie; Renacimiento y Construcción vs. Decadencia y Destrucción; Voluntad y Fe vs. Instintos y Ateísmo; Rebelión vs. Opresión; Principio del Líder vs. Democracia y/o Comunismo. Todos los filmes exhibidos, en consecuencia, glorificaban el régimen nazi subrayando su poder civilizador, su capacidad

28 “La primera enfoca la fertilidad alemana, pero proyecta la atención hacia el campo, donde existen millones de hectáreas sin cultivar y hasta donde llegan de vez en cuando desbordamientos del Oder y del Rhin. Alemania entera ayudará –afirma con hechos. Y doscientos mil camaradas del Servicio del Trabajo devuelven la vida a los campos inundados, roturan el terreno sin cultivar, “arribatan tierra al mar” para transformarla en poblados modernos. Y allí donde el millón de parados pudiera parecer una pesadilla, se abre exuberante una perspectiva: en el campo está el sol, en el campo está el trabajo. Todo en torno al campo, que es de donde en definitiva viene el pan. De ahí el título y el desarrollo del film.” *El Pueblo Gallego*, 10/05/1937.

29 “Película en la que vemos cómo junto a la práctica de los deportes en plena naturaleza, la juventud hitleriana cuida del cariño entre compañeros y del amor a la Patria y a su Führer”. *El Noticiero*, Zaragoza, 11/09/1937.

de renacimiento y de construcción, fomentando la rebeldía frente al comunismo, anulando la lucha de clases, destacando la potencialidad bélica del Tercer Reich, fortaleciendo el principios del líder y exaltando el triunfo de la voluntad y de la fe. El nazismo no sólo es garantía de renacimiento, de trabajo, de prosperidad económica, sino que se convierte en un dique, en una barrera para la defensa de la civilización europea contra la barbarie asiática, representada por el comunismo soviético.

Resultaba, en consecuencia, adecuada y apropiada la difusión y exhibición de estos filmes propagandísticos en la medida en que no sólo servían para familiarizar al espectador con el nazismo, con sus creencias y valores, en muchos de cuyos aspectos participaba el falangismo, sino también para difundir actitudes, como se pondrá de manifiesto en los comportamientos de los espectadores en muchas de estas sesiones. De otra parte, al establecer un sencillo, pero eficaz esquema propagandístico, ayudaba a perfilar un enemigo común, simplificando en la imagen del comunismo este adversario histórico al que había que derrotar. Pero, sobre todo, los filmes exhibidos se proyectaban con la clara intencionalidad de establecer un paralelismo entre la historia de Alemania y los sucesos que se habían vivido en España desde el advenimiento de la II República y especialmente el estallido de la Guerra Civil. Porque también en España se estaba librando una lucha contra el comunismo internacional, y al igual que en Alemania Hitler había servido de dique de contención contra el enemigo, la supuesta justificada sublevación militar, dentro de esta cruzada mundial contra el comunismo que habían emprendido algunas naciones señeras, había significado un movimiento de salvación para la civilización española, presa de las garras del comunismo republicano, y cuya segura derrota, gracias a la voluntad, al tesón y a la fe de personalidades carismáticas, como José Antonio y Franco, iba a traer como consecuencia un nuevo renacimiento español, la reinstauración del Imperio, y la victoria final de la civilización cristiana sobre la barbarie y el ateísmo comunista.

Tales son las directrices maestras de esta propaganda que aparece reflejada en la los documentales y filmes de ficción visionados por los espectadores de la España sublevada. Estos contenidos se hayan presentes en los comentarios periodísticos que dan cobertura a estas sesiones patrióticas y propagandísticas, análisis que demuestran a las claras cómo la crítica sublevada integró e hizo suyo este discurso nazi al visionar las películas. Que esta

propaganda estaba fuertemente dirigida lo prueba el hecho de que frecuentemente en estas funciones cinematográficas abundaban discursos, arengas y disertaciones dadas por los oradores que servían para guiar al espectador y dirigirlo hacia una correcta interpretación de los filmes que iban a ser proyectados. De hecho, en numerosas ocasiones, aparecen testimonios en los periódicos de la presencia de personalidades que explican la película.

A continuación vamos a mostrar como fue ésta la principal función ideológica perseguida con la proyección de algunos de estos filmes señeros en el contexto de la Guerra Civil, cuyos contenidos acabarían construyendo un relato que justificaba y reforzaba la necesaria rebelión de los sublevados contra la República.

2.6. *El triunfo de la voluntad* en el contexto de la Guerra Civil

El Triunfo de la Voluntad se estrenó en la España sublevada a los pocos meses del estallido de la contienda civil, siendo el primer documental nazi que llegó a estas pantallas. Desde diciembre de 1936 lo veremos aparecer como protagonista de una serie de actos de propaganda en los que Falange Española estará implicada. No se estrenó con vocación comercial. A diferencia de otros filmes, como *Traidores*, *El soberano*, *SA-Mann Brand* o *El flecha Quex*, su proyección estuvo siempre enmarcada en el formato de un festival de agitación de carácter patriótico, sin que su permanencia en cartel rebasara la duración de un día. Fue el documental nazi más exhibido durante la Guerra Civil; de Sevilla a La Coruña, de Pamplona a Cádiz lo veremos aparecer normalmente ligado al estreno de otro documental, *El enemigo mundial número 1* (*Weltfeind Nummer eins*, 1936)³⁰, y la lectura que se haga del film de Leni Riefenstahl en España estará en función no sólo del formato de su estreno y del contexto de la guerra, sino también de la película citada que le acompañaba. A diferencia de *El triunfo de la voluntad* cuyas imágenes nos

30 Se ha podido constatar su estreno, dentro de estas funciones de agitación y propaganda, en Jerez, (día 4, *Ayer*, 03/12/1936); Sevilla (día 5, *ABC*, 05/12/1936); Santa Cruz de Tenerife, (día 6, *La prensa*, 06/12/1936); Salamanca (*Imperio*, Zamora, 14/12/1936); Cádiz (día 26, *Diario de Cádiz*, 27/12/1936); Granada (día 7, *Ideal*, 06/01/1937); Córdoba (día 15, *Guión*, 15/01/1937); La Laguna (día 28, *La prensa*, 28/01/1937); Vigo (día 30, *El Pueblo Gallego*, 31/01/1937); Pontevedra (día 3, *El Pueblo Gallego*, 03/02/1937); Marín (día 8, *Hoja Oficial del Lunes*, 08/02/1937); La Coruña (día 18, *El Pueblo Gallego*, 19/02/1937); Betanzos (día 25/02, *El Pueblo Gallego*, 02/03/1937); Mondoñedo (día 27, *El Pueblo Gallego*, 27/02/1937); Lugo (día 29, *El Pueblo Gallego*, 27/02/1937); Pamplona, (día 31/03, *¡Arriba España!*, 01/04/1937); Orense (día 11, *El Pueblo Gallego*, 11/05/1937); Vigo (día 20, *El Pueblo Gallego*, 18/05/1937); Málaga, (día 18, *Sur*, 18/08/1937), (día 1, *Sur*, 01/09/1937), (día 8, *Sur*, 09/09/1937).

resultan familiares y cuyo análisis ha sido objeto de numerosos estudios³¹, *El enemigo mundial número 1* no es un film conocido. He aquí una de las descripciones de este cortometraje documental, de duración de unos quince minutos, que nos ha legado la prensa nacionalista:

Es una corta película en la que se reseña las actividades soviéticas para prender en todos los países a su alcance la discordia y la tea revolucionaria. Pasan por la pantalla escenas de la revolución en España, con desfiles de milicianos, los bombardeos del Alcázar de Toledo y el sacrilegio cometido con el monumento del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles. También se presentan momentos de las revoluciones de Cuba, convulsiones marxistas en Estados Unidos, en Francia y en Manchuria, en China.³²

Ambos documentales fueron exhibidos en numerosas ocasiones precedidos de una explicación que solía revestir similares contenidos, lo que redundaba en el hecho de una evidente intencionalidad propagandística e ideológica. Objetivo básico era establecer una clara oposición entre la labor de destrucción del bolchevismo, explícita a través de las imágenes de *El enemigo mundial número 1*, y la creadora y grandiosa del nazismo, encarnada en la figura de Adolfo Hitler, como podía apreciarse en toda su magnificencia en el film de Leni Riefenstahl. Así lo vio Jesús Suevos, Jefe provincial de Falange y director de *El Pueblo Gallego*, cuando presentó ambas películas en Vigo:

En este homenaje a Alemania –dice el camarada Suevos- vais a ver unas películas de extraordinario interés. Describe a grandes rasgos estos filmes para demostrar el contraste de la labor destructora del comunismo y la creadora y grandiosa del nacional-socialismo.³³

También el periodista Eugenio Montes pronunciaría un interesante discurso antes de la proyección de los filmes en Salamanca, bajo el título “Símbolos del Imperio”. La primera parte de la arenga hacía historia de la situación de Alemania antes y después de la

31 La bibliografía sobre *El triunfo de la voluntad* es abundantísima. Como muestra, Richard Meran Barsam, *Filmguide to Triumph of the Will*, Bloomington, Indiana University Press, 1975; David B. Hinton, *The Films of Leni Riefenstahl*, Metuchen, N.J., The Scarecrow Press, Inc., 1978; Martin Loiperdinger, *Der Parteitagfilm “Triumph des Willens” von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung, Leske + Budrich*, Opladen, 1987; Rolf Giesen, *Nazi Propaganda Films. A History and Filmography*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, 2003, pp. 18-34. En España, J.M. Caparrós Lera, Magí Crusells y Ricardo Mamblona, *100 documentales para explicar historia. De Flaherty a Michael Moore*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, pp. 51-52.

32 *Ideal*, 08/01/1937.

33 *El Pueblo Gallego*, 04/02/1937.

Gran Guerra, del resurgir que había supuesto Hitler para Alemania y cómo la nación amiga se ha convertido en la muralla por donde Europa se defendía de las invasiones asiáticas:

Pasa después a ocuparse del resurgir de Alemania, con la presencia del hombre: Adolfo Hitler. Él ha hecho que hoy sea Alemania no Europa central, sino la muralla por donde Europa se defiende de las invasiones asiáticas.

Rusia no es un Estado: es la horda galopante, un pueblo sumiso con espíritu de estepa.

Todo en Rusia es un signo negativo. Ve las cosas desde la perspectiva de la rana y el sapo. Alemania, como España en tiempos de Isabel la Católica, las ve desde la perspectiva del águila. Alemania entonces, como hoy España, es la salvaguardia de los pueblos que han tenido historia y quieren continuar teniéndola (Gran ovación)³⁴

El triunfo de la voluntad se convertía, a la luz de estas interpretaciones, no sólo en la exaltación de Hitler y del partido, en la manifestación del orden, la disciplina y el poder ciego en el líder, en la encarnación del nazismo en la historia, a través de la coreográfica puesta en escena de Leni Riefenstahl, sino principalmente en el triunfo de la voluntad de Hitler y del nazismo en su lucha histórica contra el comunismo, esa misma lucha que también se estaba librando en España.

Pero quizá sea la alocución de Manuel González Gisbert, jefe provincial del SEU, impartida en Córdoba el 15 de enero de 1937, la que ejemplificara más a las claras cómo la lectura de ambos documentales se hacía conjuntamente, situando las dos películas en el contexto dramático de la realidad española:

Cuadros de honor y de odio van a desfilar antes nuestros ojos; vamos a ver lo que pueden los egoísmos y los rencores cuando no hay una voluntad que se oponga a su avance, y por lo que vamos a ver, podremos fácilmente colegir lo que hubiera sido de España y del mundo, si una voluntad poderosa no se hubiera puesto al servicio de la verdad.

Pocas semanas bastaron al bolchevique ruso para deshacer un Imperio que se cimentaba en muchos siglos de Historia; y de los escombros de aquel Imperio caído, de las cenizas de aquella hoguera roja [...] surgió retadora la voz de la Unión Soviética que amenazaba de muerte a la civilización occidental, y que prometía hacer del mundo entero un trono para la hoz y el martillo [...] ¿Quién se acuerda ya de Lenin, de Stalin, de Dimitrof, cuando suenan los nombres de Mussolini, de Hitler, de Franco, de José Antonio? [...] La idea fascista se había opuesto a la comunista, y en la lucha fue aquélla la que triunfó. La Humanidad había de elegir entre Moscú y Roma, y fue ésta la que con la luz serena del cristianismo dirigió a las gentes.

34 El acto tuvo lugar en Salamanca en diciembre de 1936, con motivo del homenaje que se hizo a Alemania en la persona de su embajador, el general Faupel. *Imperio*, Zamora, 14/12/1936.

En el texto de González Gisbert encontramos perfectamente articulado no sólo la lectura que se está haciendo puntualmente de *El triunfo de la voluntad*, en el contexto de la realidad española, sino la construcción de un relato que servirá a la propia España nacional de discurso propagandístico para justificar el golpe militar contra la República y la propia Guerra Civil, una narración que adquiere casi los rasgos de un mito: el triunfo inicial del comunismo; la barbarie desencadenada por esta impía doctrina a nivel internacional; la lucha entablada contra él por el nazismo; el triunfo de la voluntad de un líder, Hitler, con el consiguiente renacimiento de Alemania. Junto a este relato, como si se tratara de una plantilla narrativa de carácter mítico, se superponía, cual la celebración de ese mismo rito revivido, lo acaecido en España: el triunfo del comunismo republicano en España, con su ola de barbarie que amenazaba la civilización cristiana; la oposición del falangismo en su lucha heroica contra la anti patria, con su martirologio particular; y finalmente la rebelión contra la opresión, gracias a la voluntad de hombres que se iba a oponer al avance del comunismo, José Antonio y Franco.

La voluntad de Hitler ha cambiado a su pueblo que hoy camina a la cabeza del mundo...

Fijaos bien en las escenas que ante vosotros se han de desarrollar, aplaudid la obra de Hitler, y pensad que España hubiera sido un feudo [de Moscú], si no se hubiera opuesto a ello José Antonio Primo de Rivera, cuyos camisas azules, ebrios de voluntad de Imperio, y sin otro orgullo que el de España y el de la Falange, combaten contra el marxismo y dan sus vidas por Dios y por la Patria. ¡Arriba España!³⁵

También los comentarios periodísticos reforzaron una y otra vez las mismas ideas:

Todo lo que de prometedor tiene el magno desfile que en la película ya comentada *El triunfo de la voluntad* podemos admirar, tienen de desalentador e indignante los gritos histéricos que profieren los milicianos rojos, cuyos crímenes y atrocidades recoge este magno documental, alarde técnico de la UFA. Contemplando esta película, hemos sentido un profundo dolor, dolor por las pobres gentes que aún arrastran tras de sí al hambre y a la miseria, los falsos profetas del comunismo. Pero también nos hemos entusiasmado, porque hemos visto la necesidad que hay de activar nuestras campañas y nuestros trabajos para libertar a esas pobres gentes.³⁶

35 “La función organizada por Falange Española”, *Azul*, 16/01/1937 p. 9.

36 *Azul*, 16/01/1937 p. 3.

A la luz de estas fuentes, el comunismo se presenta, en consecuencia, como una peligro mundial, manifestando su barbarie, su criminalidad, su ateísmo, su espíritu disgregador, antipatriótico, categorías ya antes mencionadas; pero, sobre todo, a tenor de las imágenes incluidas pertenecientes a la propia Guerra Civil, como una amenaza que afecta en la actualidad también a España, a esa verdadera España. En el comunismo se haya también simplificado, como una metonimia de extraordinario rendimiento, la pluralidad de esa España republicana, a la que se identifica con crímenes, atrocidades, sacrilegios y destrucciones. Es la expresión del marxismo, al que todos deben aprender a odiar, contra el que es indispensable unirse en esta cruzada que contra él organizan todos los países.

Convienen de vez en cuando estas exhibiciones para que todos aprendan a odiar al marxismo que destruye y se convengan de que es indispensable unirse a esta cruzada que contra él organizan todos los países.³⁷

Bajo este punto de vista, la guerra española no era tal Guerra Civil, sino sólo un capítulo de esa cruzada internacional contra el comunismo emprendida por todos los países, entre los que ya se había destacado Alemania desde 1933. La sublevación contra la República estaba así más que justificada.

2.7. La sublevación contra la República a través de la lectura de otros filmes nazis

Otras películas que vamos a ver proyectadas en estas sesiones fueron utilizadas también para justificar la sublevación militar contra la República. Así, un film anticomunista como *Lucha contra la muerte roja*, cuyo argumento planteaba la opresión sufrida por una comunidad alemana en territorio ruso, tras el triunfo de la revolución soviética, podía servir no sólo para construir y reforzar la imagen brutal, bárbara y animalizada del comunismo, sino también para justificar la rebelión contra su autoridad, en nombre de los sagrados principios de la patria, la justicia y la civilización:

La faz turbia y soez; lasciva y cruel; descreída y criminal del comunismo... su táctica despótica, sanguinaria y cruel; su materialismo odioso; su sistema antirreligioso, iconoclasta y sacrilego; sus métodos destructores y abyectos... Tanta infamia, tan abyecta y criminal conducta, levantó al pueblo sano y sencillo contra la manada de lobos carniceros. Y por sí solo hizo justicia³⁸.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ “Estreno de la magnífica producción *Lucha contra la muerte roja*”, *Azul*, 30/01/1938.

La sublevación contra este comunismo, que por bárbaro sanguinario, destructivo, cruel, ateo, regido por los instintos, había perdido toda autoridad moral, estaba, pues, más que justificada, constituyendo incluso una “santa” rebelión. Así lo vio, por ejemplo, el crítico de *Azul*, al valorar el film *El flecha Quex*, película que glorificaba las luchas entre nazis y marxistas, antes de la toma del poder de Hitler en 1933:

Una teoría de heroísmo y de tensa voluntad, de santa rebeldía y de amor, recorre toda la película, de la que es obvio decir que está resuelta con la maestría genial del cinema alemán, liberado hace ya mucho tiempo de torpes influencias judías³⁹.

El film, por otra parte, se convertía en una escuela de aprendizaje para la juventud nacional, al promover valores patrióticos y generar actitudes anticomunistas:

Por la tarde en el Parque Recreativo, se celebró una función con el mismo programa, para que los flechas cordobeses pudieran conocer el admirable ejemplo del pequeño Quex.⁴⁰

El ejemplo de este joven mártir hitleriano, que era capaz de dar su vida por los principios nazis, rememoraba entre los sublevados los enfrentamientos entre los falangistas y los republicanos acaecidos antes de la Guerra Civil, sacralizando así la rebelión encabezada por José Antonio y justificando el inicio del Movimiento Nacional. Idéntica función ideológica cumpliría *SA-Mann Brand*, film proyectado en el cine Imperio de Toledo con motivo de la celebración de un acto anticomunista. La película, dialogada en alemán, fue explicada previamente:

Antes de comenzar, hizo una introducción el camarada Felipe Ximénez de Sandoval, que al mismo tiempo de explicar la película, fue destacando el paralelismo entre los gloriosos Movimientos Nacional Socialista y Nacional Sindicalista en aquellas escenas en que las luchas en las calles alemanas parecían retratar a las que en todas las ciudades de España sostuvieron contra los comunistas los “camisas azules”⁴¹.

Los filmes anticomunistas, en consecuencia, al plantear situaciones similares a las vividas en España, servían para justificar el golpe militar contra el Gobierno legal republicano, proporcionando estrategias discursivas y argumentos como coartada de esa

39 *Sur*, 04/06/1937, p. 3.

40 *Azul*, 06/07/1937.

41 *Imperio*, Toledo, 07/12/1937. También en Talavera, con motivo de la proyección de la misma película, “el Delegado Provincial de Prensa y Propaganda leyó unas cuartillas explicando la significación del acto y de la película”. *Imperio*, Toledo, 17/12/1937.

santa rebelión de la que hablaba el crítico de *Sur*. Tras la inminente victoria del régimen fascista español en la guerra contra la República, la crítica sublevada veía el inicio del renacimiento y resurgimiento español, al igual que había ocurrido en Alemania, tras la llegada del nazismo:

“La lucha y el triunfo” es un exacto y curioso documental de los primeros tiempos del “nazismo”, de sus progresos a través de las distintas épocas y de su triunfo definitivo con el potente resurgimiento de Alemania [...] Para los espectadores españoles tiene una singular importancia, porque nos muestra en primer término el paralelo que existe entre las luchas de los hitlerianos, hasta implantar su régimen, y las que han sostenido aquí, en los últimos años, los que veían la verdad de los avances del comunismo en España. Y también porque en la segunda parte nos anticipa lo que será el porvenir cuando se haya establecido el sistema por el que luchamos hoy.⁴²

2.8. La Fascinación del nazismo entre el público

Los datos reunidos a partir de la prensa subrayan la triunfante acogida que tuvieron todos estos filmes entre la crítica y entre el público que asistió a las sesiones. Tanto en Málaga como en Córdoba, *El flecha Quex* y *El Congreso de Núremberg* fueron aplaudidos delirantemente⁴³. Especialmente apasionada era la acogida del Führer cuando salía en la pantalla. En Zaragoza, al proyectarse *El Congreso de la libertad*, “al aparecer Hitler en la pantalla la ovación que estalló fue atronadora, repitiéndose, al terminar el film, los vivas y las ovaciones a Alemania, Italia y España”⁴⁴. En Córdoba, durante la proyección de *Zafarrancho de combate*, “el público aplaudió al fñhrer Hitler, que apareció varias veces en la pantalla”⁴⁵. La misma tónica se sigue en Sevilla, con motivo del estreno de *Viaje de Mussolini a Alemania*:

Cuantas veces aparecieron en primeros planos las figuras del Duce y del Führer, el público, que llenó por completo la sala del teatro Llorens, aplaudió con entusiasmo a los eminentes hombres de Estado.⁴⁶

El mismo delirio despertó la proyección conjunta de *El triunfo de la voluntad* y *El enemigo mundial número 1*. Pondremos dos ejemplos relativos a Granada y Salamanca:

42 *Heraldo de Aragón*, 16/12/1937, p. 2.

43 “*El flecha Quex* y *El Congreso de Núremberg*, aplaudidos delirantemente”, *Sur*, 04/06/1937, 3; las “dos magníficas producciones [...] fueron largamente aplaudidas por el público, que llenaba por completo el local” *Azul*, 06/07/1937.

44 *El Noticiero*, 14/04/1937.

45 *Azul*, 30/01/1938.

46 *ABC*, Sevilla, 20/11/1937, p. 21.

El público dio vivas muestras de entusiasmo y simpatía por el pueblo alemán, con aplausos y vítores durante la proyección de los filmes. La banda municipal interpretó los himnos de Falange Española, Alemania, Italia y Portugal, que fueron escuchados por todo el mundo en pie, firmes y con el saludo fascista.⁴⁷

Los aplausos, sobre todo al Führer, fueron ensordecedores, así como a los desfiles con los que termina la cinta, que demuestra la potencia de Alemania desde que fueron cantados por el público, aplaudiéndose entusiásticamente al terminar.⁴⁸

También, la proyección de *SA-Mann Brand* levantó encomiásticos elogios:

El Jefe Provincial ha manifestado lo siguiente: -Ningún español debe dejar de verla. Para lo falangistas esta película es un breviario de emociones inolvidables. ¡Heil Hitler! ¡Arriba España!⁴⁹

Una muestra más de la fascinación que ejerció el nazismo en muchos de los espectadores de la España sublevada.

47 *Ideal*, 08/01/1937, p. 4.

48 *Imperio*, Zamora, 14/12/1936.

49 *El Pueblo Gallego*, 01-08/1937.

EL EXILIO ESPAÑOL EN LA UNIÓN SOVIÉTICA A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL Y EL REPORTAJE

LUIZA IORDACHE
ICPS-Universitat Autònoma de Barcelona
CASILDA GÜELL
Universitat Internacional de Catalunya

Resumen

A través de un análisis de la producción documental realizada desde 2001 y en diálogo con la literatura especializada, la presente comunicación pretende recuperar voces e historias del pasado para reflexionar en el presente sobre el significado de este exilio. Aunque los grandes protagonistas son los llamados «niños de Rusia», esta comunicación incorpora también las experiencias vitales de pilotos, marinos, maestros y exiliados políticos, cuyas trayectorias forman parte de la memoria del exilio español en la URSS

Palabras clave: exilio español de 1939, Unión Soviética, documental, reportaje.

El exiliado, el que en penosas condiciones se ve obligado a abandonar su país, el que es acogido en otro lugar debe hacer perdonar su presencia a fuerza de la humildad y servidumbre. Come el amargo pan del transterrado, lleva una azarosa vida llena de nostalgias y recuerdos, siempre con los impulsos frustrados de regresar a su patria. Durante años, largos años, vivieron en las tierras de Europa, África o América. Muchos murieron soñando una nueva España, en la que todos pudieran volver a vivir en paz. Con ellos, con los exiliados, tiene la España actual, la de la Constitución de 1978, una deuda impagable¹.

Introducción

En julio de 1936 se inició la Guerra Civil española, tras la sublevación de un grupo de militares contra el régimen republicano legítimamente instaurado. El estallido y el desarrollo de la contienda bélica provocaron desplazamientos de la población civil a zonas alejadas del frente de la guerra. La ofensiva en el Frente del Norte y los bombardeos aéreos de la Legión Cóndor fueron determinantes para la organización de evacuaciones infantiles en las costas mediterráneas o al extranjero. Con el fin de protegerlos de los peligros y horrores de la guerra, las autoridades republicanas procedieron a la evacuación de cerca de 30.000 niños a países como Gran Bretaña, Francia, Suiza, Dinamarca, Bélgica, México y la Unión Soviética. Este último país se

¹ *Exilio* (2002) de Pedro Carvajal y Julio Martín Casas.

convirtió en el receptor de 2.895 de aquellos niños, evacuados entre 1937 y 1938 en compañía de unos 130 maestros y auxiliares.

El avance de la guerra y su desenlace también provocaron la huida de su país de miles y miles de personas que configuraron el exilio republicano, dispersado principalmente por países europeos y latinoamericanos. Dentro del escenario europeo, la URSS acogió a un número reducido de personas, un grupo selecto de unos 870 exiliados políticos y unos 87 niños que llegaron en compañía de sus padres. No obstante, la política de acogida del Gobierno soviético también benefició a otros españoles, que junto a los niños y el personal educador fueron sorprendidos por el final del conflicto en territorio soviético. Se trata de unos 190 alumnos-pilotos, que recibieron formación aeronáutica en la 20ª Academia Militar de Kirovabad entre septiembre de 1938 y abril de 1939, y unos 150 tripulantes de nueve buques españoles anclados en puertos soviéticos desde mediados y finales de 1937.

La presente comunicación pretende reflexionar sobre las historias contadas por los protagonistas de aquel exilio, a través de sus testimonios orales recogidos en documentales, reportajes televisivos y radiofónicos producidos desde el principio de este siglo. La temática a abordar, en diálogo con la literatura especializada, es variada y condicionada por los mismos testimonios y el enfoque del documental o reportaje. Así, el análisis del significado de aquel exilio y su transmisión a un público más amplio se realiza en función de temas como la evacuación o la partida hacia la URSS, la llegada y el recibimiento, la vida en la Casas de los Niños, el inicio de la «Gran Guerra Patria» y la participación republicana en la lucha contra el fascismo, la repatriación, el retorno más tardío o el exilio de por vida. Aunque los grandes protagonistas son los llamados «niños de la guerra», la comunicación recoge también las experiencias vitales de pilotos, marinos, maestros y exiliados políticos, cuyas trayectorias forman parte de la memoria del exilio español en la URSS.

La memoria del exilio español en la URSS

La recuperación de la memoria del exilio español en la URSS es una asignatura relativamente reciente, de apenas algunas décadas. A esta labor contribuyeron los propios protagonistas que han querido dar a conocer y compartir las vivencias de su exilio mediante relatos biográficos escritos, ilustrados a veces por material gráfico procedente

de sus archivos personales. Así, «niños de la guerra»², pilotos³, marinos⁴, y exiliados políticos⁵ divulgaron en narraciones autobiográficas aspectos de su exilio y la vida en la URSS al regresar a España, desde otro exilio o de forma más tardía, en la democracia.

La implicación de los protagonistas, especialmente de los llamados «niños de Rusia», en la recuperación, conservación y transmisión de su memoria a través de los testimonios orales y la documentación que aportaron queda patente en las monografías dedicadas al estudio de su exilio en la URSS. Las primeras obras sobre el tema hunden

2 PÉREZ, Tatiana. *Memorias de Lara*. Madrid: Ed. Magisterio Español, 1977; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José. *Mi infancia en Moscú*. Ediciones del Museo Universal: Madrid, 1988; LATORRE PIQUER, Milagros. «De niña española a mujer en la URSS» en BRAVO, Blanca *et alii*, *Nuevas raíces. Testimonios de mujeres españolas en el exilio*. México D.F.: Mortiz, 1993; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José. *Memorias de un niño de Moscú: Cuando salí de Albaña*. Planeta: Barcelona, 1999; LLANOS MÁZ, Virgilio de los. *¿Te acuerdas tovarisch...? (Del archivo de un “niño de guerra”)*. Valencia: Institució Alfons el Magànim, 2002; ÁLVAREZ MUÑOZ, Isabel Argentina. *Memorias de una niña de la guerra*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 2003; RÍO SALCEDA, Bernardo Clemente del. *20.000 días en la U.R.S.S.: recuerdos, descubrimientos y reflexiones de un niño de guerra*. Madrid: Fundación Largo Caballero, 2004; VIANA FONCEA, Gerardo. *¡De Carranza a Siberia y más allá...! Memorias de un niño vasco de la Guerra Civil española*. Karrantza: Ayuntamiento de Karrantza, 2007; ARCE PORRES, Manuel. *Memorias de Rusia: vivencias de un «niño de la guerra»*. Madrid: Multipress, 2009; BELZA VENTURA, Ángel. *Memorias de un niño de Rusia 1937-1957*. Ebooksbierzo&Paradiso Gutenberg, 2013. Recientemente han visto la luz las memorias del «niño de la guerra» Pedro Cepeda Sánchez, revisadas por su hija. CEPEDA ÉTKINA, Ana. *Harina de otro costal. Memorias de un niño de la guerra atrapado en el paraíso estalinista*. Madrid: Queimada Ediciones, 2014.

3 RICO, José Antonio. *En los dominios de Kremlin. 18 años y medio en Rusia*. México D.F.: Ed. Atlántico, 1950; MONCLÚS GUALLAR, Vicente. *18 años en la URSS*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1959; BLASCO COBO, Juan. *Un piloto español en la URSS*. Madrid: Editorial Antorcha, 1960; MEROÑO, Francisco. *Aviadores españoles en la gran guerra patria*. Moscú: Editorial Progreso, 1986; VELASCO PÉREZ, Miguel. *Invitado de honor*. Madrid: Opera Prima, 1995; ARIAS ARIAS, Antonio. *Arde el cielo. Memorias de un piloto de caza participante en la guerra de España (1936-1939) y en la Gran Guerra Patria en la URSS (1941-1945)*. Silla: Ediciones Adela Delgado Romero, 1995; FIERRO MENÚ, Andrés. *¡Taran! Avatares de un piloto de caza de la república en dos guerras (1936-39 y 1941-45)*. Madrid: Edición del autor, 2000; PARAROLS, Francesc. *Un català a l'Exèrcit Roig*. Girona: Llibres dels quatre cantons, 2002; PARAROLS, Francesc. *El final del silenci*. Girona: Llibres dels quatre cantons, 2005; ALTEMIR ALTEMIR, Sebastián. *Vivencias de un maño en la URSS staliniana*. <<http://www.adar.es/memorias.pdf>> [Última consulta: 11 de agosto de 2014].

4 IGLESIAS, Miguel. *Memorias de guerra (1936-1942)*. Ferrol: Edicións Embora, 2006. Cabe señalar que la memorialística de este grupo es escasa y en tiempos recientes se ha publicado otro libro, gracias a la iniciativa familiar. Se trata de las memorias del marino Ramón Sánchez-Gómez Ferragut, revisadas por su hija. SÁNCHEZ-FERRAGUT, Pitusa. *También se vive muriendo*. Círculo Rojo: Sevilla, 2011.

5 CASTRO DELGADO, Enrique. *Mi fe se perdió en Moscú*. Barcelona: Luis de Caralt, 1964; MORENO HERNÁNDEZ, Ramón. *Rusia al desnudo, revelaciones del comisario comunista español Rafael Pelayo de Hungría, comandante del ejército ruso*. Madrid: Ediciones de la Actualidad Mundial, 1956; GROS, José. *Relatos de un guerrillero comunista: abriendo camino*. Barcelona: ATE, 1977; MENDEZONA, Ramón. *La Pirenaica: historia de una emisora clandestina*. Madrid: Edición del autor, 1981; GALÁN, Luís. *Después de todo. Recuerdos de un periodista de la Pirenaica*. Barcelona: Anthropos, 1988; PARGA, Carmen. *Antes que sea tarde*. Madrid: Compañía Literaria, 1996; FALCÓN, Irene. *Asalto a los cielos: mi vida junto a Pasionaria*. Madrid: Temas de Hoy, 1996; TAGÜEÑA LACORTE, Manuel. *Testimonio de dos guerras*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2005; SOLER GILBERT, Alejandra. *La vida es un río caudaloso con peligrosos rápidos*. Valencia: Edición de la autora, 2005; SANDOVAL, José. *Una larga caminata: memorias de un viejo comunista*. Sevilla: Muñoz Molina Editores, 2006.

raíces en el escenario de los ochenta, con el capítulo que Dorothy Legarreta dedica a los niños vascos evacuados a la URSS, que también fueron objeto de estudio en el artículo de Gregorio Arrien⁶. En aquella década, apareció la primera obra dedicada exclusivamente a los niños evacuados a la URSS, basada en testimonios orales y evidencia documental procedente del archivo personal de Enrique Zafra, antiguo educador en una de las Casas de Niños, y del entonces Archivo General de la Guerra Civil⁷.

Las características de aquel exilio, diferentes de las de otros países de acogida, su duración, las dificultades sufridas por el grupo durante la Segunda Guerra Mundial y en tiempos más recientes tras la caída del muro de Berlín y la desmembración de la URSS, atrajeron cada vez más la atención de los especialistas e investigadores. Así, a finales de los noventa y principios de este siglo, se ha consolidado una corriente historiográfica centrada en los «niños de la guerra», analizando desde enfoques distintos su exilio, desde la evacuación hasta el retorno más tardío⁸.

La reconstrucción de las experiencias vitales de los niños desde el ámbito académico fue determinante para el avance del conocimiento sobre el exilio español en la URSS, impulsando nuevas investigaciones sobre facetas todavía desconocidas o complementando las existentes. En este sentido resultan relevantes una serie de obras que abarcan el conjunto de la emigración española en la URSS⁹, la recopilación bibliográfica

6 LEGARRETA, Dorothy. *The Gernika generation. Basque refugee children of the Spanish Civil War*. Reno: University of Nevada Press, 1984; ARRIEN, Gregorio. «En el cincuentenario de las evacuaciones. Los niños vascos enviados a la Unión Soviética», *Ernao*, núm. 14 (1987), p. 259-271.

7 ZAFRA, Enrique, CREGO, Rosalía, HEREDIA, Carmen. *Los niños españoles evacuados a la URSS (1937)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.

8 ALTED, Alicia, NICOLÁS, Encarna, GONZÁLEZ, Roger. *Los niños de la guerra de España en la Unión Soviética. De la evacuación al retorno (1937-1999)*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 1999; DEVILLARD, Marie José et al. *Los niños españoles en la URSS, 1937-1997: narración y memoria*. Barcelona: Ariel, 2001; ALTED VIGIL, Alicia. «El exilio español en la Unión Soviética», *Ayer*, núm.47 (2002), p. 129-154; NICOLÁS MARÍN, Encarna. «La integración de los niños y jóvenes en la emigración de la Guerra Civil: el caso de la Unión Soviética». *Anales de Historia Contemporánea*, núm.19 (2003), p. 59-73; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen. «El retorno a España de los «Niños de la Guerra civil»». *Anales de Historia Contemporánea*, núm.19 (2003), p.75-100; CASTILLO, Susana. *Mis años en la escuela soviética*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2009; SIERRA, Verónica. *Palabras huérfanas. Los niños y la guerra civil*. Madrid: Taurus, 2009; COLOMINA, Inmaculada. *Dos patrias, tres mil destinos. Vida y exilio de los niños de la guerra de España refugiados en la Unión Soviética*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 2010; GARRIDO CABALLERO, Magdalena. «Fracturas de guerra: los niños de la Guerra Civil española en el Reino Unido y la Unión Soviética», *Bulletin of Spanish Studies*, núm. 7-8 (2012), p.241-254.

9 ELPÁTIEVSKY, A.V. *La emigración española en la URSS. Historiografía y fuentes, intento de interpretación*. Madrid: Exterior XXI, 2008.

de evacuados y exiliados¹⁰, las relaciones entre España y la URSS a través de las Asociaciones de Amistad¹¹, los médicos exiliados y la formación de los jóvenes españoles en Institutos de Medicina soviéticos¹², la «Pirenaica»¹³, la represión estalinista y el Gulag¹⁴ o la trayectoria vital del traductor Vicente Pertegaz¹⁵. Otra tendencia historiográfica patente en obras de mayor envergadura o monografías específicas es la que recupera la memoria de aquellos españoles que lucharon contra el fascismo en la Segunda Guerra Mundial desde los frentes soviéticos¹⁶.

Más allá de la producción bibliográfica, los historiadores aportaron otro granito de arena en la difusión para un público más amplio de la historia del exilio republicano de 1939 y del éxodo infantil a través de intervenciones en documentales y en los medios de comunicación. También lo hicieron en calidad de promotores, participantes, comisarios o directores históricos de exposiciones. Entre estas iniciativas destacamos una de las primeras exposiciones titulada *Exilio*, impulsada por la Fundación Pablo Iglesias y enmarcada dentro de la actividad de conmemoración de los recorridos del exilio español¹⁷. La historia del éxodo infantil fue también objeto de una exposición que recorrió una decena de ciudades españolas entre finales de 2003 y mediados de 2005 bajo

10 ENCINAS MORAL, Ángel Luis: *Fuentes históricas para el estudio de la emigración española a la U.R.S.S. (1936-2007)*, Madrid, Exterior XXI, 2008.

11 GARRIDO CABALLERO, Magdalena. *Compañeros de viaje. Historia y memoria de las Asociaciones de Amistad hispano-soviéticas*. Murcia: Editum, 2009.

12 MARCO IGUAL, Miguel. *Los médicos republicanos españoles en la Unión Soviética*. Barcelona: Flor del Viento, 2010.

13 ZARAGOZA FERNÁNDEZ, Luis. *Radio Pirenaica. La voz de la esperanza antifranquista*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2008.

14 IORDACHE, Luiza. *Republicanos españoles en el Gulag (1939-1956)*. Barcelona: ICPS, 2009; CALVO JUNG, Carmen. *Los últimos aviadores de la República. La cuarta expedición de Kirovabad*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010; SERRANO, Secundino. *Españoles en el Gulag. Republicanos bajo el estalinismo*. Barcelona: Península, 2011; IORDACHE, Luiza. *En el Gulag. Españoles republicanos en los campos de concentración de Stalin*. Barcelona: RBA, 2014.

15 CASTILLO FERRER, Carolina. *El exilio literario español de 1939 en la Unión Soviética: el traductor Vicente Pertegaz*. Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2013.

16 CIMORRA, Eusebio, MENDIETA, Isidro R., ZAFRA, Enrique. *El sol sale de noche*. Moscú: Editorial Progreso, 1970; PONS PRADES, Eduardo. *Republicanos españoles en la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Planeta, 1975; SERNA MARTÍNEZ, Roque. *Heroísmo español en Rusia 1941-1945*. Madrid: Ed. Roque Serna, 1981; ARASA, Daniel. *Los españoles de Stalin*. Barcelona: Belacqva, 2005; SERRANO, Secundino. *La última gesta. Los republicanos que vencieron a Hitler (1939-1945)*. Madrid: Aguilar, 2005.

17 La exposición fue albergada por el Palacio de Cristal, entre 17 de septiembre y 1 de diciembre de 2002.

el título *El exilio de los niños*, realizada por la Fundación Pablo Iglesias y la Fundación Francisco Largo Caballero¹⁸.

Aun así, solo en tiempos más recientes, los «niños de Rusia» fueron los únicos protagonistas de algunas exposiciones, transmitiendo su experiencia vital a la sociedad a través de paneles temáticos. Tal es el caso de la exposición *Entre España y Rusia: recuperando la historia de los niños de la guerra*, inaugurada en octubre de 2012 y acompañada de un ciclo de conferencias que se celebran en distintos lugares que acogen la muestra¹⁹. Otra muestra expositiva, iniciada el pasado mayo en el Centro Ruso de Madrid es *Los niños de la guerra cuenta su vida, cuentan tu historia*, que narra con material inédito sus vivencias en el país de acogida para que penetren en nuestra historia común²⁰. Si «los niños de Rusia» se beneficiaron de este homenaje entre las distintas capas de la sociedad española, no se da el mismo caso con los colectivos de exiliados políticos, maestros, marinos y pilotos. Estos últimos fueron presentes en algunos de los 25 paneles de la exposición *Aviadores de la República*, que recogió su formación en la 20ª Academia Militar de Kirovabad, así como su participación en la «Gran Guerra Patria»²¹.

A principios de este siglo, la producción literaria e historiográfica se vio acompañada por otro ejercicio de recuperación y divulgación de la “memoria histórica”, el documental. En el caso que nos incumbe, una vez más el enfoque recayó sobre los «niños de Rusia», que se convirtieron en protagonistas de la gran y pequeña pantalla, en el cine de ficción, el documental y el reportaje televisivo. En paralelo, el interés sobre la odisea de los evacuados y exiliados españoles en la URSS se trasladó a la radio, medio que les dedicó sendos reportajes radiofónicos. Tal como señala Antonio Gómez López-Quiñones,

18 Se trata de una exposición prolongada en el tiempo gracias a su accesibilidad en internet: *El exilio español de la Guerra Civil: los niños de la guerra*. <<http://www.ugt.es/flic/exposiciones/ninosguerra/ninos00.htm>> [Última consulta: 14 de agosto de 2014].

19 Esta exposición todavía en itinerancia es fruto del proyecto con el mismo título, subvencionado por el Ministerio de la Presidencia, bajo la dirección científica de Verónica Sierra, Pilar Domínguez y Antonio Castillo, y organizada por la Universidad de Alcalá y la Fundación Pablo Iglesias, entre otras entidades.

20 La exposición es producto de la colaboración entre la Asociación Archivo Guerra y Exilio, el Centro Español de Moscú, la Fundación Nostalgia y el Arxiu Nacional de Cataluña.

21 Esta iniciativa fue posible gracias a la Fundación Aena y a la Asociación de Aviadores de la República. Se presentó en Madrid y Barcelona, en 2011. El catálogo de la exposición está disponible en pdf en <www.aena.es> [Última consulta: 10 de agosto de 2014].

Este énfasis en los recuerdos personales de ciudadanos anónimos hasta ahora ignorados, viene avalada e impulsada, además, por una lógica inquietud generacional que percibe cómo los testigos presenciales de la Guerra Civil comienzan a desaparecer. Conforme las generaciones que asistieron al enfrentamiento fratricida se desvanecen al dictado implacable del calendario, un dilema asalta con urgencia al *establishment* intelectual español: las dos primeras décadas del siglo XXI constituyen realmente la última oportunidad para ofrecer un espacio público y de cierta repercusión a los exiliados, perseguidos, encarcelados y silenciados tras la derrota de 1939. Una labor no hecha hasta ahora cuyos efectos catárticos y terapéuticos dependerán fundamentalmente de cómo sea llevada a cabo²².

Los «niños de Rusia» en la gran pantalla

El documental *Los niños de Rusia* (2001) de Jaime Camino²³ abre el telón de esta tendencia reciente de recuperación de la memoria de los 3.000 niños acogidos por la Unión Soviética durante la Guerra Civil. Este fin queda patente en el inicio del documental, cuando una leyenda de letras blancas sobre un fondo negro emerge ante el espectador: “Durante la Guerra Civil Española (1936-1939), 3.000 niños fueron evacuados temporalmente desde España a la Unión Soviética, huyendo de las penalidades de la contienda”.

La historia del éxodo infantil a la URSS se inicia el 21 de marzo de 1937, en el puerto de Valencia, donde 72 niños madrileños, valencianos y andaluces embarcaron en el *Cabo de Palos* que les llevó a Leningrado. Meses después, el 13 de junio de 1937, 4.500 niños mayoritariamente vascos zarparon de Santurce en el *Habana*. De ellos, 1.495 niños embarcaron en el buque *Sontay*, que atrató en Leningrado. Un tercer viaje tuvo lugar el 24 de septiembre de 1937, cuando 1.100 niños, principalmente asturianos, santanderinos y vascos, abandonaron el puerto de El Musel (Gijón) en el barco francés *Deringuerina*. En Saint Nazaire fueron transbordados a los buques soviéticos *Félix Djerzinski* y *Kooperatsia*, que desembarcaron también en Leningrado. Y una cuarta

22 GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio. «Identidad y memoria colectiva en *Los Niños de Rusia*», *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. I, núm. 1 (2003), p.133.

23 Se trata de uno de los documentales más analizados en la historiografía española. Véase CAPARRÓS LERA, J.M. *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*. Madrid: Rialp, 2004, p. 120-123; BRÉMARD, Bénédicte. «Jaime Camino, *Los niños de Rusia* (2001): siguiendo el camino de la memoria» en FEENSTRA, Pietsie, HERMANS, Hub (dir.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi, 2008, p. 65-76; ACILLONA LÓPEZ, Mercedes. «Las miradas infantiles del cine del exilio» en RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (ed.). *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, p. 151-159.

expedición de unos 300 niños, procedentes de Aragón y de la costa mediterránea, que partieron desde Barcelona en noviembre de 1938 con dirección a El Havre. Allí les esperaban los buques *María Uliánova* y *Félix Djerzinski*, que emprendieron rumbo a Leningrado.

Como remite el título del libro de Inmaculada Colomina *Dos patrias, tres mil destinos*, la memoria de aquellos «niños de la guerra» está constituida por tres mil experiencias vitales, algunas compartidas, otras conocidas y otras lejanas. El film de Camino recoge los testimonios orales de 18 de ellos, vascos y asturianos, que dejaron su patria en la expedición de junio de 1937, con edades comprendidas entre ocho y catorce años. Aunque el documental no puede ser el exponente de los tres mil destinos, es una emocionante mirada al pasado desde el presente. Es una contribución a la divulgación de la memoria compartida, narrada y recordada con las voces de los niños ya mayores y con imágenes de archivo en blanco y negro que refuerzan los testimonios y los episodios vividos.

Con *Los niños de Rusia* nos adentramos en un marco histórico, donde se muestran los efectos de una guerra sobre la infancia inocente, de las evacuaciones, de la cálida acogida en la URSS, de la vida cotidiana en las Casas de Niños, de una nueva guerra aún más cruenta y de la diversificación de sus trayectorias una vez se hicieron adultos. Todos ellos guardan un especial tributo de agradecimiento al país que les acogió, les educó y les cuidó, incluso en los tiempos más revueltos. El testimonio de una «niña de la guerra» es elocuente al respecto: “Mi vida era una miseria. No sé que hubiera sido de mí, por eso yo siempre digo que para mí haber ido a la Unión Soviética fue una bendición. Fue mi salvación”.

Tal vez los episodios más profundos y estremecedores dentro de aquel largo caminar son la separación de niños de sus madres y el deseo de volver al hogar, para recibir el cariño de la madre y de la tierra natal. La tragedia de una despedida considerada excepcional y temporal se convierte en una prolongada en el tiempo e incluso en algunos casos para toda la vida. En uno de los testimonios se señala “lo que es para un niño de ocho años perder a una madre”, mientras que en otro se apunta que “yo me acordaba mucho de mis padres”, especialmente cuando terminó la guerra, ya que “no sabíamos que era de ellos”.

Muchos de ellos vivieron con el cálido recuerdo de la madre y con la esperanza de volver: “Cuando terminó la guerra española no podíamos porque triunfó el fascismo. Cuando empezó la Segunda Guerra Mundial no podíamos tampoco. Cuando terminó la guerra nos decían que no podíamos ir porque estaba el franquismo”. Otros testimonios complementan el cuadro del sueño del regreso, arrojando luz sobre la condición del niño atrapado por la historia y las circunstancias políticas de la época en el país de acogida. Tras la muerte de Stalin y las políticas de apertura promovidas por la nueva cúpula soviética, muchos de los que tuvieron que abandonar su país unas décadas antes se repatriaron en las sucesivas expediciones del *Krym* entre 1956 y 1957.

La vuelta al país natal fue acompañada de dificultades emocionales y profesionales. La España franquista era distinta a la España que habían dejado en su infancia y a la España soñada. Pese a las imágenes de archivo que muestran la recepción de los primeros llegados, muchos de los «niños de la guerra» se sintieron unos extraños. Pero sobretodo el mayor peso lo representó la ruptura de los lazos familiares²⁴. Piedad Vega comenta: “Es muy diferente haber vivido con tu madre toda la vida a empezar a tratarla después de 19 años”. En otros casos, como el de Josefina Iturrarán, la ruptura es definitiva:

Cuando abracé a mi madre, es terrible, yo no sé, creo que nos ha pasado a muchos, quizá porque no me había educado con ella, será porque habían pasado muchos años, pero sabes lo doloroso que es tratarte con una persona que es tu familia, tu madre o tu hermano, y que prácticamente no sientes nada. Fue muy triste ese encuentro y no la volví a ver más.

Los niños de Rusia con el cúmulo de sentimientos que proyecta es una muestra de historia filmada presentada ante una sociedad que todavía se debate en la lucha por la recuperación de la memoria de las víctimas de la Guerra Civil. A la vez, representa otro ejercicio de mostrar la otra historia, contrapuesta a la que se propaló durante los años de dictadura. Como dice uno de los protagonistas, “Recordar es vivir”.

24 Para este tema véase ALONSO CARBALLÉS, Jesús J. «El retorno de los niños exiliados en 1939: de la infancia a la edad tardía» en CUESTA BUSTILLO, Josefina (coord.). *Retornos: de exilios y migraciones*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 1999; ALTED VIGIL, Alicia. «Jeunes filles évacuées vers l'URSS en 1937. Le retour» en DUROUX, Rose, MONTANDON, Alain (eds.). *L'émigration: Le retour*. Clermont-Ferrand: Université Blaise Pascal, 1999; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen. *Op.cit.*

La odisea de los «niños de Rusia» también es el punto de partida de la película *Ispansi* (2010) de Carlos Iglesias, basada parcialmente en hechos reales. No obstante, el tema central que envuelve toda la película es la historia de amor que nace en tierras lejanas entre dos personas procedentes de las dos Españas enfrentadas, un comisario político del PCE y una enfermera de una acaudalada familia de derechas, que cambió su identidad para acompañar a su hijo a la URSS, internado anteriormente en un orfanato. Entre los momentos más estremecedores de la película se encuentra la evacuación de los niños durante la «Gran Guerra Patria»:

Entre los millones de personas que abandonaron las ciudades se encontraban los 3.000 niños españoles que habían llegado del '37 al '39 en plena Guerra Civil española. Y que tras algunos años de bienestar estaban atrapados en una guerra más cruel que la que dejaron en su país. Los trenes de refugiados esperaban durante semanas en vías muertas dejando así la vía principal libre para que los convoyes con tropas siberianas de refresco frenaran el avance alemán. Sus aviones eran los dueños absolutos del cielo e igual que lo habían hecho en España lo demostraban ametrallando a placer la población civil.

Los tiempos lúgubres vividos por los niños andaluces, vascos, catalanes, asturianos, etc., se recrean ante el espectador a través de la huida por los campos y bosques repletos de nieve manchada por la sangre de los muertos o agonizantes, el miedo permanente a los bombardeos alemanes, el frío, el hambre, y los estragos causados por el tifus y la tuberculosis. Por otro lado, la participación española en la Segunda Guerra Mundial, unos luchando contra el fascismo desde las guerrillas soviéticas y otros contra el comunismo desde las filas de la División Azul, permite introducir en la película un mensaje de fraternidad. Éste se trasmite a través de algunas secuencias que rompen la división ideológica existente entre las dos España, cuando un grupo de guerrilleros españoles fueron salvados por divisionarios de las garras nazis. Una frase refuerza el mensaje: “Otros divisionarios actuaron de la misma forma con otros españoles”.

Pese a sus tintes de ficción, *Ispansi* tiene el mérito de recuperar otro drama latente en el corazón del «niño de la guerra» y del exiliado: haber vivido “toda la vida con nostalgia de España”. Las repatriaciones oficiales de los cincuenta ofrecen a los españoles la posibilidad de alcanzar su sueño. El comisario político del PCE reflexiona en la película de la siguiente manera:

Naturalmente que es lógico que quieran volver. Quieren volver para ver a su gente, volver a sus pueblos después de veinte años. Madre mía, veinte años. Si el Caudillo consiente que vuelvan, perdona a unos niños por no haberse dejado matar por sus bombas... Media vida daría yo por volver a España, pero no a la España de Franco. Mientras él viva, yo no volveré.

La vuelta a casa desencadena la ruptura del sueño, produciendo un nuevo drama. La realidad española no coincide con la imagen idílica de la España construida o recordada. Los que volvieron eran adultos, educados en la mentalidad comunista, eran bolcheviques, “gente de otra clase, sin religión”, que generaron el cotilleo de la sociedad española. El esperado reencuentro con la familia tampoco alivia. En este sentido, un comentario sobre un «niño de la guerra» que regresó a su patria de acogida es ilustrativo: “no puedo soportar el rechazo de su madre y de sus hermanos. La historia les ha robado el cariño de una madre”.

En palabras del director, de los casi 30.000 niños que huyeron de España,

la historia más triste es la de los niños que fueron a la URSS, pues los demás, al finalizar la guerra, pudieron volver a España. Pero los niños se convirtieron en una moneda de cambio. Stalin invirtió mucho en su educación y Franco no quería jóvenes formados en el comunismo soviético²⁵.

Los «niños de Rusia» en la pequeña pantalla y radio

Una serie de documentales, reportajes televisivos y radiofónicos sumergen al espectador y oyente en la historia de los «niños de la guerra» contada por algunos supervivientes de este colectivo. Por lo general, los documentales y los reportajes combinan el testimonio oral con las explicaciones de los historiadores, que se ven reforzados por secuencias de archivo en blanco y negro grabadas en distintas épocas, desde 1937 hasta 1956. Los episodios que dominan una vez más son los que marcaron la vida de los protagonistas, como la evacuación, la Segunda Guerra Mundial, o la idea del regreso.

25 «Ispansi’ quiere decir “españoles” en ruso», *El País*, 30 de diciembre de 2009 <http://elpais.com/diario/2009/12/30/cultura/1262127602_850215.html> [Última consulta: 14 de agosto de 2014]. Un análisis pormenorizado de la película se halla en ORTIZ CEBERIO, Cristina. «Entre la memoria y el mercado: cuestiones en torno a la representación del exilio en la película Ispansi. Españoles» en RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (ed.). *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, p.339-348.

El objetivo general de todo este proceso de recuperación de la historia y memoria de los niños y del exilio queda sintetizado en una frase por Carmen Tagüeña, nacida en la URSS e hija de los exiliados políticos Manuel Tagüeña Lacorte y Carmen Parga: estudiar el pasado, conocerlo para que la historia no se vuelva a repetir²⁶. Es un mensaje pedagógico para la sociedad española, una toma de consciencia del significado de la guerra y del exilio, vivido y narrado por los supervivientes.

Los 3.000 niños que salieron de España con edades entre 2 y 16 años fueron muy bien acogidos en la Unión Soviética. Prueba de ello son los reportajes soviéticos de 1937 titulados *Sed bienvenidos*, *Niños españoles en la URSS* y *Nuevos amigos*, corroborados por los testimonios de aquel colectivo. Antonio Martínez recordaba su llegada a la URSS así:

Nos hospedaron en el mejor hotel que había en Leningrado en aquellos años, “El octubre”. Pisos con alfombra, lujo por todas partes. La inmensa mayoría de nosotros no estábamos acostumbrados a aquel lujo e hicimos allí grandes destrozos. Además tanto la comida como la cena, en la noche la administraban con cestas. Pero tocaban música clásica que era digamos de total desconocimiento para la totalidad de nosotros. Y nosotros protestábamos con la forma más sencilla de protestar, pateando. Y entonces nos tocaba la cucaracha, cielito lindo, toda esta serie de cosas que ya eran famosas en aquella época, en el año '37, sobretodo mexicano. Y entonces nos conformábamos²⁷.

Algunos de los maestros españoles que acompañaron a estos niños o se incorporaron desde el exilio a una de las 16 Casas de Niños repartidas por distintas ciudades soviéticas corroboran esta visión de los hechos. La maestra catalana Carme Roure narra que “los recibieron como a reyes, con casas, comedores, uniformes, de gimnasia, profesor de música, profesora de trabajos, de todo. ¿Entiende? Educadores, maestros, maestros soviéticos que les enseñaban el ruso, el castellano”²⁸. En la misma idea abunda Santiago Carrillo, secretario general del PCE, que afirma que “ese primer año o año y pico de la invasión, pues los niños viven dentro de que muchos de ellos no

26 *Exilio* (2002) de Pedro Carvajal y Julio Martín Casas, capítulo primero. Un análisis de este documental hallamos en NOTARO, Giuseppina. «El exilio en el documental de Pedro Carvajal Urquijo» en RODRÍGUEZ PÉREZ, María del Pilar (ed.). *Exilio y cine*. Deusto: Universidad de Deusto, 2012, p.281-287.

27 *Exilio* (2002) de Pedro Carvajal y Julio Martín Casas, capítulo segundo.

28 *Els mestres catalans de la guerra a l'exili* (2005). TV3.

tienen a sus padres y tal, viven felizmente, vamos repito en condiciones de privilegio allí”²⁹.

Después de unos tres o cuatro años de vida feliz y esperanzadora en un futuro mejor, una guerra más cruel que la que dejaron atrás rompe su paz, viviendo el drama de una segunda evacuación en condiciones a veces inhumanas. La doble guerra y la doble evacuación que protagonizaron en etapas de su infancia o adolescencia dejaron una huella imborrable en su recuerdo. Antolina Echevarría evoca lo acontecido así:

En el año 1937 como todos fui evacuada a Bilbao, de Bilbao salí para Rusia. En el año 1941 también evacuamos, llegamos al Cáucaso, Pitigorsk, de Pitigorsk tuvimos una evacuación muy mala. Los fascistas estaban muy cerca, nos dijeron 150 km. andando. No había transporte ni nada, nosotros andando tres días y tres noches. Llegamos todos vivos. Se nos perdió solo un chico, que luego apareció en España. Le tenía mucha envidia porque cada uno queríamos volver a España³⁰.

En relación a este último aspecto, cabe señalar que el régimen de Franco tuvo un especial interés en la repatriación de los menores evacuados a la URSS, emprendiendo gestiones a través de las embajadas de España en Roma y Berlín, de la Delegación del Servicio Exterior de la Falange en la capital alemana y del Ministerio de Negocios Extranjeros del Tercer Reich. Las reclamaciones no tuvieron un desenlace positivo, pero el avance de las tropas alemanas en el territorio soviético y las circunstancias bélicas propiciaron la captura de unos 17 jóvenes españoles entre 1941 y 1943³¹. Su regreso forzado a España, enmarcado dentro de la labor de repatriación de menores evacuados al extranjero, fue uno de los más divulgados por la propaganda del régimen. Un documental reproduce las imágenes de archivo de aquel entonces, acompañadas del siguiente comentario: “En el Instituto Iberoamericano de Berlín se efectúa la entrega a la Comisión nombrada por el Caudillo Franco de los muchachos españoles que escapados del infierno soviético consiguieron llegar a las líneas alemanas”³².

En este aspecto, una de las mayores contribuciones del documental citado es la refutación de la versión propagandística que el régimen franquista difundió durante

29 *Exilio* (2002) de Pedro Carvajal y Julio Martín Casas, capítulo segundo.

30 *Guerra después de la guerra (Españoles en la Segunda Guerra Mundial)* (2005). Informe Semanal, RTVE.

31 ALTED VIGIL, Alicia. «Jeunes filles...», *Op.cit.*, p.554; ALTED, Alicia, NICOLÁS, Encarna, GONZÁLEZ, Roger. *Op.cit.*, p. 175-182; ALTED, Alicia. *La voz...*, *Op.cit.*, p. 354-365.

32 *Els nens perduts del franquisme* (2002) de Montse Armengou y Ricard Belis.

décadas. Los documentos de archivo aportados, así como el testimonio de la hermana de uno de los niños capturados, Néstor Rapp, contribuyen a la construcción de una nueva versión de los hechos, resumidos por la locutora así:

Para Franco era un triunfo traerlos del país donde nace la Revolución comunista y la propaga por todo el mundo. El Caudillo ve a estos niños que regresan de la URSS, como Néstor Rapp, como elementos peligrosos, que vuelven completamente soviéticos, agentes potenciales de la URSS. Por esto se les debía vigilar muy de cerca y la mejor manera no era regresarlos con la familia.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial y después de años de calamidades y tragedias tal como lo resumen los «niños de la guerra», el deseo de regresar a España vuelve a florecer y perdura durante años. En un reportaje radiofónico, Francisco Mansilla hace un emocionante síntesis de su idea de regreso: “Perder la patria es terrible. Teníamos que haber regresado en 1939. No nos dejaron salir. En cambio, mis hermanos que estaban en Francia volvieron todos. Cuando los soviéticos nos dieron permiso para volver, en 1956, yo ya estaba casado y me quedé”³³. Como hemos apuntado con anterioridad, algunos volvieron en los años cincuenta, otros formaron parte del retorno tardío y otros tuvieron “un viaje sin billete de vuelta”³⁴.

A pesar de la tragedia de la guerra, de las dificultades político-ideológicas, o de las condiciones de vida, los años pasados en la Unión Soviética son rememorados con nostalgia y gratitud. Para muchos de ellos, la URSS fue el «paraíso», el país que les brindó la posibilidad de adquirir una buena educación y una formación profesional. Juanita Prieto señala con orgullo:

La verdad es que no me apena porque yo aquí no sería nada. Perdí a los padres, lo más querido, pero mi vida aquí no....Estoy segura que no podía haber estudiado una carrera. Y así una carrera de economista, trabajé en eso, estuve en Cuba trabajando y ayudando a los cubanos³⁵.

En definitiva, todos los documentales y reportajes consultados remiten al drama de los niños, víctimas inocentes de la Guerra Civil, cuya infancia, adolescencia y juventud fueron arrebatadas por los conflictos bélicos y las circunstancias políticas del pasado. El

33 *Centro Español de Moscú sin ayudas* (2012). Mundo Solidario, Radio Exterior de España.

34 *Los niños de Rusia, historia del desarraigo* (2013) de Mamen del Cerro. Documentos RNE.

35 *Las heridas de la Guerra Civil* (2014). Programa 60 Minutos, EITB.

llamamiento conjunto es el de reconocimiento ético, una deuda que todavía tiene pendiente la democracia y la sociedad españolas. Consideramos relevante finalizar este apartado con un mensaje de Antolina Echevarría, lleno de significados: “Espero que jamás, en ninguna parte del mundo pase lo que nos pasó a nosotros. Nunca más. Los hijos tienen que vivir con sus padres. Y en su patria”³⁶.

Documentales y reportajes sobre el exilio español en la URSS

Los medios de comunicación como la televisión y la radio otorgaron la palabra a otros protagonistas de la diáspora republicana de 1939, como exiliados políticos, maestros, pilotos y en menor medida marinos acogidos por la Unión Soviética. Con el paso del tiempo, la televisión y la radio han ido construyendo una parte de la memoria de su exilio, abordando el mismo género que en el caso de los niños, el documental y el reportaje. A través de éstos, los personajes narran con su voz la experiencia vivida, compaginada con imágenes de archivo y la narración histórica.

La temática abordada es escasa, ya que sus historias se presentan en un contexto de mayor envergadura que recoge los testimonios directos de otros exiliados en Francia y México. El principal mérito de estos documentales y reportajes es el de reavivar ante el público la memoria de los luchares españoles en la batalla contra el fascismo desde los frentes soviéticos en la Segunda Guerra Mundial. Tras un breve periodo de descanso y de incorporación a la vida soviética, donde la mayor parte de los exiliados trabajaban en fábricas, una nueva guerra amenaza su paz. Pero ésta para los adultos no representa un trauma. El conflicto bélico simboliza una nueva oportunidad para continuar la lucha iniciada en España, esta vez junto con el pueblo y las tropas de la Unión Soviética.

Aviadores que habían recibido formación en la escuela de Kirovabad durante la Guerra Civil, marinos, exiliados políticos y «niños de la guerra», combatieron el fascismo desde tierra como guerrilleros o desde el aire como pilotos. El piloto Francisco Paralols sintetiza así su hazaña bélica como guerrillero: “Yo tenía como resumen tres trenes volados, alemanes, tres de personal, o sea con tropa, que no era fácil. Yo la primera vez que la puse no tenía miedo, eso ya no es miedo, es pánico”³⁷. Otro guerrillero soviético

36 *Centro Español de Moscú sin ayudas* (2012). Mundo Solidario, Radio Exterior de España.

37 *Sobre el cielo de Azerbaiyán* (2014), RTVE.

procedente de las filas de la emigración política, Sebastián Piera, recuerda con orgullo su incorporación al combate:

El objetivo que nos había señalado el Ejército era la defensa del Kremlin y de la Plaza Roja. Por el camino, por la calle cantábamos las canciones de la guerra de España, las compañías de acero, las del Ejército del Ebro. Y corría el rumor por la ciudad de Moscú de que había una división constituida de españoles, de los que habían defendido Madrid, que venían también a defender Moscú³⁸.

No obstante, la presentación de los españoles como voluntarios en el Ejército Rojo y como pilotos no fue inmediatamente aceptada. El testimonio del emblemático piloto José María Bravo es relevante:

No había manera de entrar en aviación. El PCE no nos apoyaba en este sentido y cuando empezó la guerra quisimos irnos al frente. No nos llamaban y no sé cómo apareció un coronel, el coronel Starinov, consejero de los guerrilleros rusos en España y nos llevó con él. Pero nos llevó no a aviación, sino a un grupo de ingenieros [...] que trabajaban en el campo enemigo³⁹.

Con el tiempo, una veintena de pilotos españoles lograron incorporarse a la aviación, combatiendo al enemigo desde el aire o realizando servicios de instrucción y vigilancia en la retaguardia o misiones especiales fuera del territorio soviético. Entre los afortunados se encontraba el «niño de la guerra» Luís Lavin, piloto en la defensa antiaérea de Bakú⁴⁰, y el piloto José María Bravo, recordado con mucho cariño por las autoridades de Azerbaiyán:

En la Unión Soviética se puede decir que a los pilotos españoles se les dio una nota alta. No es casual que en 1943, cuando Stalin fue a la Conferencia de Teherán su escolta fuese formada por pilotos españoles. Creo que este puede ser considerado como el mejor respeto a los pilotos españoles por parte de la Unión Soviética⁴¹.

Esta no fue la única muestra de respeto. La gesta de los españoles fue premiada con varias condecoraciones soviéticas, mientras que los fallecidos siempre serán recordados

38 *Bajo todas las banderas. Españoles en la Segunda Guerra Mundial. Segunda parte El frente del Este: rojos y azules* (2009). La Noche Temática, RTVE.

39 *Idem*.

40 *Ibidem*.

41 *Sobre el cielo de Azerbaiyán* (2014), RTVE. El cine ruso con la película *El español* (2012) de Andréi Baturin rindió homenaje a uno de los mejores pilotos de guerra en la historia de España, José María Bravo que escoltó a Stalin a la Conferencia de Teherán.

por el monumento erigido en su honor, en el Parque de la Victoria de Moscú: “a los caídos españoles en la Gran Guerra Patria, 1941-1945”. Unos 160 españoles perdieron la vida en el combate, aunque una de las víctimas más recordadas es la de Rubén Ruiz Ibárruri, hijo de «Pasionaria». Documentos RNE le recuerda a través de su discurso emitido por Radio Moscú durante la «Gran Guerra Patria»:

Yo he luchado en las filas del Ejército republicano español. No podía dejar de frente los combatientes por la libertad, puesto que mi sangre y mi vida no me pertenecen a mí. Mi sangre y mi vida pertenecen a mi pueblo y a mi patria. Hoy día lúcho en las filas del Ejército Rojo. Cuando voy al combate contra las hordas fascistas, pienso en los millones de seres que sufren bajo estas fierras. Soy español y a mi lado luchan rusos, georgianos, bielorrusos, kazajos, ucranianos, y tanticos. Poneros a nuestro lado todos los que quieren conquistar la libertad y la felicidad. [...] Jóvenes españoles, no dejáros arrastrar a la guerra, jóvenes de Europa que vivís bajo el yugo fascista, ha sonado la hora de luchar por vuestra liberación⁴².

También Amaya Ruíz Ibárruri, testigo de la época, ofrece su versión de lo acontecido:

En agosto de 1942, los alemanes destrozaron la ciudad de Stalingrado, la convirtieron en una ciudad en ruinas y en fin, la lucha fue terrible [...] en ese final de agosto de 1942. Y a Rubén lo mataron el 3 de septiembre de 1942. Dolores recibió una carta de Jrushchov, que entonces era uno del Estado Mayor de los que dirigieron la batalla de Stalingrado, una carta en la que decía que su hijo había luchado valientemente pero como tantos miles de hombres había muerto⁴³.

Más allá de este episodio, los documentales o los reportajes ofrecen retales sobre la llegada desde los campos franceses de maestros reclamados por el partido y la URSS para que se hicieran cargo de las colonias infantiles⁴⁴ o testimonios sobre el régimen estalinista, como el de Carmen Parga, esposa del general Manuel Tagüeña, destacado militar al frente del XV Cuerpo del Ejército:

La Rusia de Stalin era una Rusia tremendamente desgraciada porque Stalin fue un opresor bárbaro, un dictador típico, pero bestial. O sea tenía una técnica, un día caía un político acusado de antiestalinismo [...] y al día siguiente caía su familia y sus amigos, al otro la familia de los amigos de los amigos, y como una mancha de aceite

⁴² *Españoles en la Segunda Guerra Mundial. De Noruega a Japón: un retrato de los españoles en todos los frentes de combate* (2003). Documentos RNE.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Els mestres catalans de la guerra a l'exili* (2005). TV3.

la opresión llegaba a gente que al final no sabían porqué le habían detenido. [...] No era nada fácil vivir en aquel régimen⁴⁵.

En un programa dedicado a recordar la vida de Alejandra Soler, maestra exiliada a la Unión Soviética y jefa de cátedra de Lenguas Romances en la Escuela Superior de Diplomacia en Moscú, se abundaba en los purgas estalinistas, que también salpicaron a miembros de la cúpula del PCE en la URSS. Alejandra Soler narra el siguiente episodio:

En un periodo de una de estas enfermedades infantiles [...] hubo una reunión en Moscú y el pobre Uribe salió mal parado de ella porque se le imputaban cosas verdaderamente monstruosas. Entre ellas que había tenido poco respeto por el país donde había sido acogido y otra de que facilitó la salida de la Unión Soviética hacia México de gente que tenía parientes en México después del exilio de España. Y qué bueno se le consideró a él como facilitar la salida, o sea que esto era un crimen, más o menos⁴⁶.

Gracias a algunas iniciativas recientes, algunos documentales recuperaron parcialmente otra memoria del exilio español en la URSS, la de las víctimas españolas del Gulag. Aunque ya es un poco tarde para que cuenten con testimonios de primera mano, debido al fallecimiento de los supervivientes o de edad muy avanzada, su historia se recrea en base a documentación de archivo y con la colaboración de especialistas de distintas nacionalidades. Paulatinamente se está perfilando la memoria de aquellos que sufrieron el terror estalinista, que fueron encarcelados y enviados a los campos de trabajo forzados por haber robado alimentos en los tiempos lúgubres de la guerra, cuando el hambre hacía estragos, por haber manifestado su discrepancia con la política del PCE y del PCUS, o por haber intentado salir de la URSS para reunirse en el exilio con sus familias⁴⁷.

A modo de conclusión

Los esfuerzos realizados en los últimos tiempos para rescatar la historia de los «niños de Rusia» y del exilio español en la URSS y difundir su memoria han sido

45 *Exilio* (2002) de Pedro Carvajal y Julio Martín Casas, capítulo segundo.

46 *Alejandra Soler 97 años de guerras, exilio y regreso a España* (2011). Ayer, RTVE.

47 *Camarada General. Ignacio Hidalgo de Cisneros, Jefe de las Fuerzas Aéreas de la República Española* (2013). Fundación Aena y EiTb. Otro documental en elaboración es el de Nexos Alianza que pretende recuperar a través de testimonios, documentación de archivo y participación de historiadores, la odisea concentracionaria de un grupo de pilotos y marinos en el campo de concentración de Karagandá (Kazajstán).

remarcables. Tal como hemos señalado a dicha difusión aportaron su granito de arena los protagonistas, los historiadores y los medios de comunicación como la televisión y la radio⁴⁸. Pero hablar del exilio español en la URSS significa recuperar una serie de memorias que van más allá de la memoria compartida de los «niños de la guerra». La memoria de aquel exilio es la memoria de los «niños de la guerra», la memoria de los exiliados políticos, la memoria de los pilotos, la memoria de los marinos, la memoria de los maestros, la memoria de los republicanos españoles capturados por el Ejército Rojo tras la liberación de Berlín y enviados al Gulag, la memoria de los combatientes republicanos en la lucha contra el fascismo, la memoria de las víctimas españolas del Gulag y la memoria de los intelectuales. Cada una de estas memorias tuvo una representación y difusión desigual, ya que algunas de ellas son más conocidas y más divulgadas, mientras que otras permanecen en el olvido o en el anonimato.

48 A esta lista deberíamos añadir la labor de distintas asociaciones en la recuperación de la huella de los «niños de la guerra» que fue tratada por ALONSO CARBALLÉS, Jesús J. «Las organizaciones de la memoria de los niños del exilio: de la memoria a la historia», *Amis [en ligne]*, núm 2 (2011) <<http://amnis.revues.org/1501>> [Última consulta: 15 de agosto de 2014]. Véase también del mismo autor «Los “niños de la guerra” o las huellas del exilio infantil de la Guerra Civil en el espacio público», *Historia social*, núm. 76 (2013), p. 107-124.

RETRATOS DE LA EMIGRACIÓN ESPAÑOLA A TRAVÉS DEL CINE DE FICCIÓN: *ESPAÑOLAS EN PARÍS* (1971)

ANAASIÓN
Universidad de Zaragoza

Resumen

La historia de la emigración en España en los años setenta apenas despertó interés en medios oficiales como el NO-DO. Por el contrario fue el cine de ficción el que realmente se convirtió en reflejo de lo que supuso este fenómeno en la sociedad española de aquellos momentos. De hecho obras como *Españolas en París* (1971) introducen ya un tono amablemente crítico y se convierten en antecedentes del verdadero cambio que se producirá pocos años después. Es por esta razón por la que el objetivo de este documento será analizar de qué modo, y centrándose en este largometraje, el cine supuso una muestra de aquello que realmente estaba sucediendo tanto dentro como fuera de las fronteras españolas.

Palabras clave: emigración, tardofranquismo, españolas, cine.

*Tú no puedes volver atrás
porque la vida ya te empuja
como un aullido interminable.
“Palabras para Julia”
José Agustín Goytisolo.*

Con la aparición tanto de la comedia *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga) como del drama *Españolas en París* (Roberto Bodegas) 1971 se convirtió en un momento clave del cine dedicado al fenómeno migratorio. Si hasta entonces, y a pesar de que los viajes a Francia habían sido habituales durante toda la década de los sesenta, las referencias al mismo eran escasas o nulas, en estos instantes dos películas rompen el mismo año con este tema tabú.

Así pues, los dos largometrajes se alzan como principales representantes de esta tendencia, completamente novedosa para el cine español. A pesar de ello el tratamiento de la trama es completamente distinto en uno y otro caso, puesto que el género al que pertenecen es también diferente. Sin embargo en ambas ocasiones queda patente la inteligencia en el modo de abordar un contenido tan actual y a la vez tan delicado en aquellos momentos.

• El tema de la emigración en los medios de comunicación y el cine español del tardofranquismo

Durante el siglo XX se produjeron diversas olas migratorias procedentes de España a Francia. Coincidiendo con épocas de auge económico en el país galo, los años veinte y el periodo comprendido desde 1955 hasta 1973 (cierre de las fronteras debido a la crisis del petróleo) se alzan como los momentos de mayor llegada de población española a Francia. Las dos guerras mundiales, así como la recesión económica de los años treinta, constituyen los únicos periodos en los cuales las salidas de población fueron más numerosas que las entradas.¹

En los años sesenta la salida de españoles a Europa estuvo favorecida por las facilidades otorgadas por los países receptores, cuyos gobiernos habían firmado acuerdos institucionales con España en relación con este fenómeno debido a la necesidad de mano de obra. Una vez en Francia una infraestructura institucional era la encargada de introducirlos en el mercado laboral, así como de gestionar toda la documentación necesaria.

No obstante, y debido principalmente a la permisividad que en aquellos momentos había en las fronteras para entrar en Francia, muchos de los emigrantes no usaron ésta vía, sino que entraron como turistas. Al contrario de lo que ocurre actualmente, no era necesaria la presencia de una tercera persona que ayudase a la entrada en el país extranjero y que, por consiguiente, se lucraba con dicha maniobra. Se debe de tener en cuenta sin embargo que este tipo de emigrantes tenían que demostrar que llevaban suficiente dinero encima para consumir en el país de destino en el transcurso del periodo que durara su estancia.

Pero, ¿cómo se vio esta situación desde España? Lo cierto es que el franquismo siempre reconoció a los emigrantes la importancia que tuvieron para la economía española, sin embargo, la postura del régimen franquista frente a la emigración estuvo plagada de contradicciones.²

1 OSO CASAS, Laura. *Españolas en París. Estrategias de ahorro y consumo en las migraciones internacionales*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2004, p. 23.

2 MARTÍN PÉREZ, Sonia. *La representación social de la emigración española a Europa (1956-1975). El papel de la televisión y otros medios de comunicación*. Madrid: Ministerio de Empleo y Seguridad Social. Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2012, p. 95.

Al observar las retransmisiones ofrecidas por los medios de comunicación de aquellos instantes se puede comprobar cómo, a diferencia del orgullo nacional que proporcionaba el turismo; la emigración se veía como un fenómeno menor, carente de relevancia. Por otro lado, en los escasos ejemplos en los que el cine abordó este tema lo hizo muchas veces de manera fantástica e irreal (*El emigrante*, 1959).

Es decir, los instrumentos empleados por el gobierno franquista, tanto el NO-DO como su particular cine, apenas prestaron atención en la emigración española. De hecho el material existente sobre dicho fenómeno en el NO-DO, principal herramienta propagandística del gobierno de Franco, es residual. Esta carencia revela la incomodidad que para el gobierno franquista tenía el tema de la emigración.

Es interesante no obstante resaltar la presencia de la producción documental *Trabajadores españoles en Alemania* (1963), la cual aborda la problemática que sufre el emigrante español en Alemania con un tono lleno de estereotipos, manipulación y contradicciones. Se describe al pueblo germano como amante de la diversión, el canto y la cerveza; mientras que al hablar de los españoles en Frankfurt, ciudad en la que se centra el documental, se presenta una de las múltiples incoherencias de las que hace gala el audiovisual. Se afirma que los emigrantes se agrupan en lugares cercanos a las fábricas para de este modo evitar las dificultades de la nueva cultura, y al mismo tiempo se insiste de la calurosa bienvenida que les ofrecen los alemanes.³ Es decir, no aporta la imagen real de la emigración española en Europa, sino que se trata de nuevo de un mero mecanismo de propaganda nacional.

Algo similar ocurre con el noticiario del NO-DO de 28 de enero de 1963,⁴ en el cual se habla de la “Operación Patria” organizada por el Instituto de Emigración, la Cadena Azul de Radiodifusión (C.A.R.) y los Peregrinos de la Caridad en favor de los españoles que trabajan en el extranjero. En la misma se muestra el paternalismo del que hace gala el régimen franquista con sus ciudadanos (aunque éstos se encuentren fuera de las fronteras patrias) enviándoles un aguinaldo navideño: “*La feliz idea de llevar el aliento de España en el Año Nuevo a los trabajadores españoles de Alemania.*”

3 MARTÍN PÉREZ, Sonia. *Op.cit.*, p. 153.

4 NO-DO N° 1047B (28-01-1963), *Filmoteca RTVE* <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1047/1472843/>> [Última consulta: 19 agosto 2014].

De otra operación, esta vez la “Operación España” se habla de nuevo en el NO-DO en octubre de 1969.⁵ Esta vez se hace referencia no a los emigrantes españoles que partieron a Europa, sino a aquellos que anteriormente habían ido a Argentina y que ahora regresaban con orgullo a su país de origen. ¿Punto y final de este modo al fenómeno migratorio? Para el gobierno de Franco por lo visto sí, puesto que a partir de estas imágenes de retorno no vuelve a encontrarse en el NO-DO ningún tipo de referencia relevante en relación con la emigración. Sin embargo para la sociedad este fenómeno no terminaba aquí. Quedaban aún muchos años de viajes llenos de incertidumbre, cuyo principal objetivo era siempre la búsqueda de un futuro mejor.

Desde el ámbito del cine de ficción, tal y como se ha señalado con anterioridad, la situación respecto al fenómeno migratorio era similar. El cine auspiciado por el gobierno franquista fue igualmente utilizado como herramienta de concienciación de la sociedad española. En 1959 ya trató Sebastián Almeida el tema en *El emigrante* donde su protagonista Don Joaquín rememora su exilio cubano. Junto a este largometraje se debe destacar la copla del propio Juanito Valderrama, protagonista del mismo, titulada también *El emigrante*, cuyos versos aluden a su vez a esa España querida que las instituciones franquistas deseaban potenciar: “Adiós mi España querida / dentro de mi alma te llevo metía / aunque soy un emigrante / jamás en la vida yo podré olvidarte”.⁶ A pesar de que haga referencia a la emigración transoceánica, lo cierto es que el mensaje es el mismo que el aplicado a los traslados de población española dentro del ámbito europeo.

Durante los años sesenta el régimen franquista estuvo más interesado en mostrar la cara amable de España, y para ello nada mejor que potenciar la imagen que el turismo daba del país fuera de sus fronteras. La playa, el Sol, el flamenco o los toros eran elementos que se resaltaron de cara al exterior, algo que provocó el aumento del turismo en España. Se vendía como un país exótico, misterioso, y por ello Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo, se apropió del eslogan *Spain is different*, surgido en los años 40. De hecho el propio cine quedó salpicado de este *boom* turístico, tal y como lo muestran películas como *Amor a la española* (1967, Fernando Merino) o *El turismo es un gran invento* (1968, Pedro Lazaga). En esta última el alcalde de un pequeño pueblo de

5 NO-DO N° 1398B (20-10-1969), *Filmoteca RTVE* <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1398/1483065>> [Última consulta: 19 agosto 2014].

6 Fragmento perteneciente a la copla *El emigrante*.

Aragón apuesta por convertir éste en un gran centro turístico. Para ello viaja a la Costa del Sol con el fin de documentarse y tomar nota de las ofertas turísticas que se ofrecen a los extranjeros. En el largometraje se muestran no solo las actividades llevadas a cabo en las ciudades costeras españolas, sino también los beneficios que éstas acarreaban a la economía nacional.

Vente a Alemania Pepe muestra ya, a pesar de su tono cómico y ligero, la realidad de la emigración española sin tapujos. En ella se narran las vicisitudes de Pepe (Alfredo Landa), quien, al reencontrarse con Angelino (José Sacristán), un emigrante que acaba de regresar de Alemania, decide viajar de manera indefinida al país germano. Sin embargo, allí la realidad es muy distinta a las maravillas que contaba en el pueblo su amigo. Los motivos que mueven al protagonista a emigrar no son solo económicos, sino también sexuales (Angelino habla de la belleza de las mujeres alemanas). Expresándolo de este modo resultaba mucho más liviano tratar un asunto como el de la emigración, que sin duda podía resultar molesto al régimen franquista. El largometraje se convierte en una sucesión de tópicos banales sobre los emigrantes y su pésima situación en el extranjero. A pesar de que para el gobierno de Franco la interpretación de esta situación estaría cercana al lema “como en España no se está en ninguna parte”; la realidad era muy distinta. *Vente a Alemania Pepe* mostró a la sociedad española como la emigración no era algo tan idílico, sino más bien todo lo contrario. Realiza una cruda descripción de la sociedad franquista de aquellos momentos, cuando muchos soñadores partieron con la ilusión de encontrar trabajo, ahorrar y poder volver cuanto antes a su hogar. Pero la mayoría de ellos fueron Pepes que se tropezaron con interminables horas de trabajo, un sueldo paupérrimo y todo ello, lejos de sus familias.

En definitiva, una comedia que, para muchos que experimentaron la misma sensación que el protagonista, se encuentra muy cercana al drama.

• **Los primeros planteamientos valorativos sobre la emigración: *Españolas en París* (1971)**

Con *Españolas en París* se produce un punto de inflexión. La mayoría de las veces se tiende a hablar de ésta como la película fundacional del fenómeno Tercera Vía, puesto que en la misma está ya prácticamente aglutinado y configurado todo el equipo que

protagonizará la corriente. No obstante, el director Roberto Bodegas señala que sería más correcto hablar del comienzo de la Tercera Vía después de *Españolas en París*. Entre los autores que defienden la postura que sitúa la película en el origen de la corriente encontramos a Emilio C. García Fernández,⁷ así como al propio José Enrique Monterde, quien dice: “(...) habitualmente considerada como el primer arranque de la tendencia.”⁸ o Marta Hernández, la cual afirma: “(...) va a iniciarse con *Españolas en París*, primera entrega de la “tercera vía”, fórmula cuya expresión más simplificada es: cine comercial más cine de autor partido por dos.”⁹

El interés por la realización de esta película responde a motivos personales. La familia del director, Roberto Bodegas, estuvo exiliada en Francia. Él vivió allí y conocía de primera mano todo lo que ocurría con las sirvientas españolas más allá de los Pirineos, por lo que decidió plasmarlo en la gran pantalla. De hecho el propio guión era obra de Bodegas y Christian de Chalonge, aunque por motivos de censura tuvo que ser revisado por Dibildos y Mingote.

Autorizada únicamente para mayores de dieciocho años, obtuvo el 50% de subvención, con un límite de 5.000.000 de pesetas. Además fue seleccionada para representar a España en el VII Festival Internacional del Film de Moscú, en el cual ganó el premio especial del comité organizador.¹⁰ Ello conllevó la petición por parte de la productora de una serie de beneficios de protección suplementaria, que finalmente le fueron concedidos.¹¹

El comienzo de la película muestra al espectador un autobús que se va acercando a París; mientras, de forma simultánea, aparecen imágenes de los tejados de la ciudad, así como de los lugares más significativos de ésta. Uno de ellos es el Arco de Triunfo, símbolo de victoria; mediante el cual es posible que se quiera mostrar la imagen de triunfo experimentada por los viajeros del autobús a su llegada a la capital francesa. Entre los mismos se encuentra Isabel (Ana Belén), una joven que al bajar del vehículo se

7 GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *Historia Universal del Cine Español*. Madrid: Planeta, 1982, p. 245.

8 MONTERDE, José Enrique. *Veinte años de cine español (1973-1992) Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Editorial Paidós, 1993, p. 57.

9 HERNÁNDEZ, Marta. *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Editorial Akal, 1976, p. 242.

10 La última producción española que obtuvo tal galardón fue *El verdugo* de Luis García Berlanga en 1963.

11 Archivo General de la Administración (A. G. A.) (03) 121 36/05052.

encuentra con una mujer de mayor edad a la que saluda con tres besos (a la manera francesa). De nuevo ambas vuelven a pasar por delante del Arco de Triunfo.

Sin embargo en el guión estaba previsto que el inicio de la película fuese distinto a éste:

“La primera imagen del film, que llena toda la pantalla, es un panel publicitario, situado realmente en la Avenue Georges Mandel. En él aparecen dibujadas dos enormes naranjas y al fondo un indicativo de un puesto aduanero. El texto dice: “Oranges d’Espagne”. “Plus proches, plus fraiches”. “Deux mieux qu’une”.

A continuación una encuesta con sonido directo en los distintos escenarios del XVI Arrondissement y más concretamente en su núcleo vital, el elegante barrio de Passy.

Las entrevistadas son algunas de las cuarenta mil españolas que trabajan como sirvientas en París. El rodaje de esta secuencia-reportaje será analizado directamente sin una previa puesta en escena y los rostros, gestos y palabras surgirán espontáneamente de la realidad. A título indicativo, transcribimos unas respuestas ya obtenidas en una serie de entrevistas hechas a muchachas españolas, elegidas al azar, en las calles de París y grabadas en magnetofón.”¹²

Como se observa la introducción de esta secuencia en la película hubiera dotado a ésta de una gran carga no solo informativa, sino también de veracidad ante los acontecimientos que se estaban desarrollando más allá de las fronteras españolas. Las entrevistas habrían aportado realismo a unos hechos que hasta entonces se habían tratado de forma puntual o residual en el cine. Se hace referencia entre otros al distrito XVI, y dentro del mismo al barrio de Passy, uno de los más concurridos por empleadas del hogar españolas. A diferencia de París XVI, otros barrios de la capital francesa concentraron la migración española de carácter más familiar.¹³

A pesar de que finalmente no se empleó el recurso de la entrevista en *Españolas en París* lo cierto es que recientemente la película *Las chicas de la sexta planta* (2010, Philippe Le Guay), donde se trata el mismo tema, apuesta por un arranque similar.¹⁴

A diferencia de lo que ocurrió durante la primera ola migratoria, cuando la mayor parte de españoles que llegaban a Francia eran hombres, en los años sesenta las mujeres se convirtieron en las principales protagonistas de los flujos de entrada a dicho país. De hecho las emigrantes españolas censadas en Francia en 1962 ascienden al 44% y en 1968

12 DIBILDOS, José Luis. *Españolas en París* (guión original). Madrid: Ágata Films, 1971.

13 OSO CASAS, Laura. *Op.cit.*, p. 32.

14 Llama la atención este hecho, lo que hace pensar que quizás los creadores de *Las chicas de la sexta planta* pudieron consultar en algún momento el guión original de *Españolas en París*.

al 47%.¹⁵ Entre otras cosas esta situación se debió a la cuantiosa demanda de empleadas de hogar que París llevó a cabo, algo que provocó que la presencia de éstas en dicho territorio fuese superior al de otras regiones francesas.

Desde principios del siglo XX dicha demanda por parte de la burguesía parisina estaba cubierta por mujeres francesas procedentes del ámbito rural, la mayor parte de ellas de la región de Bretaña. Igual que ocurrió en España, ésta era la vía utilizada por la población de las regiones rurales para insertarse en el medio urbano. Sin embargo poco a poco éstas fueron sustituidas.

Cuando Isabel llega a casa de su amiga Emilia (Laura Valenzuela) ésta le explica dónde tiene que ir y cuál va a ser su labor en la casa. Resulta curioso comprobar cómo se refiere a las habitaciones como las “chambres”, término comúnmente usado para las habitaciones de las sirvientas. Emilia actúa en todo momento como intermediaria, ayudando a Isabel a adaptarse a su nueva situación. Representa el prototipo de emigrante independiente que busca el *glamour* parisino, la aventura en la ciudad de las luces; huyendo al mismo tiempo de un pasado en España no muy aceptado socialmente. Se trata de una mujer decidida y autónoma, que tiene muy claras sus intenciones; tal y como se ve durante toda la película. Está además muy integrada en la sociedad francesa, lo que le facilita la labor de acogida de las nuevas emigrantes españolas.

La casa de los Lemonier, los señores para los que trabaja Isabel, es el prototipo de vivienda del XVI Arrondissement, tal y como se describe en el propio guión: “*El mobiliario del salón-comedor es una mezcla extraña de antiguo y ultramoderno. Vassareli armoniza con “naïfs” del siglo XVI, butacas knoll junto a mesas de estilo español. Hay pocos objetos y el conjunto resulta agradable y armonioso. Parece, sin que lo sea, un interior nórdico.*”¹⁶ Además, como todos estos inmuebles, en la parte superior se encuentran las habitaciones del servicio. Este tipo de vivienda refleja cómo estas mujeres perdieron, en numerosas ocasiones, el estatus social que gozaban en España. Estas habitaciones o “chambres”¹⁷ de reducido espacio únicamente podían albergar una cama y sus pocos enseres. El inodoro estaba fuera, en el pasillo, y a veces no tenía ni luz ni agua. La disposición de las mismas permitía separar a las criadas de los señores, puesto

¹⁵ *Idem*, p. 29.

¹⁶ DIBILDOS, José Luis. *Op.cit.*

¹⁷ *Chambre de bonne*, llamada por los españoles en París “la chambre”. OSO CASAS, Laura. *Op.cit.*, p. 42.

que eran totalmente independientes de las habitaciones de éstos al situarse en la parte superior de los inmuebles (buhardilla).

De lo que no cabe duda es que estos habitáculos proporcionaban a las empleadas su propio espacio personal, en el que podían descansar y “desconectar” de la presencia de sus patronos. Esta circunstancia no era tan habitual en España donde, al permanecer en la propia vivienda de éstos, las horas de trabajo y de descanso se respetaban en menor medida. De hecho muchas de las mujeres españolas que emigraron a Francia para trabajar como sirvientas ya habían ejercido dicha profesión en su país de origen.

Los hábitos de los patronos responden a las características de su propia cultura; algo que a Isabel, igual que ocurría con todas las recién llegadas, le cuesta asimilar. Éstas experimentan un evidente choque cultural, acompañado a su vez de toda una serie de dificultades en el idioma; así como la diferenciación social entre la trabajadora y el patrón. No obstante, la mujer española emigrante en París fue ganando experiencia en la reivindicación de sus derechos y cada vez estuvo más valorada en el trabajo, mejor remunerada, y ejerció su actividad en unas condiciones más óptimas que en sus inicios.¹⁸

Sin embargo esta colisión es mutua, puesto que el señor Lemonier tampoco alcanza a entender que su empleada rece para que vuelva la luz cuando saltan los plomos (se desea subrayar el concepto de modernidad francesa frente a tradicional catolicismo español).

En la película se muestran los esfuerzos de las señoras del XVI Arrondissement para poder comprender mejor a sus trabajadoras, lo cual se ilustra a través de una moderna sala en la que permanecen todas ellas (entre las mismas se puede reconocer a Madame Lemonier) escuchando atentamente las indicaciones de su mentor. Para ello incluso representan un mimodrama telefónico en el que, Madame Lemonier interpreta un diálogo junto a otra joven francesa vestida “a la española” y que, manteniendo otro viejo “cliché”, se refiere a ella por el nombre de Conchita.¹⁹

La empresa dedicada a esta pantomima lleva por nombre “P.O.M.P.E. SERVICE” (Promotion pour une Orientation Methodique de Possibilités Espagnoles). Tal y como se indica en el propio guión del largometraje, “*El título de P.O.M.P.E.*” es un ingenioso

18 OSO CASAS, Laura. *Op.cit.*, p. 82.

19 Sinónimo de chacha en Francia.

*juego de doble significado entre las siglas que definen el curso y el nombre de una de las calles del XVI Arrondissement, caracterizada por ser punto de reunión de españoles que trabajan en París.*²⁰

Pero Isabel no está sola. Cuenta con la ayuda de Emilia, así como de otras compatriotas que, como ella, han emigrado a la capital francesa. Las migraciones llevadas a cabo en estos instantes por mujeres españolas tenían un claro carácter económico y, en la mayoría de las ocasiones, temporal, puesto que su idea principal era ahorrar para posteriormente regresar a su hogar de origen. Se insertaron a diferencia de lo que ocurría anteriormente, cuando lo normal era trabajar en la agricultura o la industria, dentro del sector servicios como empleadas de hogar. Se trataba además en numerosos casos de mujeres que ya no dependían del varón. Muchas de las que llegaron de este modo lo hicieron a través de amistades que se encontraban integradas en su nuevo país de acogida, práctica habitual en la dinámica migratoria.

Así se construye el concepto de grupo, mujeres solas que se dirigen a París en busca de trabajo y que acaban constituyendo una gran familia. En el largometraje quedan además representados muchos de los estereotipos de féminas que se adentraban en esta aventura. Se ha señalado el caso de Emilia (mujer independiente en busca del exotismo parisino que se dedica a hacerse pasar por divorciada francesa e ir a la caza de españoles), pero además de ésta se encuentran Francisca (cuidadora de perros, tras cinco meses en París no se adapta a su nueva residencia y decide volver a España), Dioni (sirvienta cuyo novio se encuentra en Alemania como ella con la idea de ahorrar y volver posteriormente a su país de origen para poder casarse) y finalmente Isabel, una joven inexperta que al final acabará representando el modelo de madre soltera decidida a luchar por su futuro y el de su hijo. Por esta razón tomará la valiente decisión de permanecer en Francia, un país mucho más progresista que España. Precisamente debido a la situación social experimentada en aquellos instantes resulta llamativa la presencia de madres solteras, las cuales en la mayoría de los casos eran castigadas y repudiadas por la sociedad española.

El tema de la libertad sexual presente en numerosas ocasiones a lo largo de la película, principalmente en aquellos episodios que hacen referencia a los personajes de Isabel y Manolo (Máximo Valverde). Constantemente se desea mostrar como la cultura

20 DIBILDOS, José Luis. *Op.cit.*

francesa era mucho más abierta y progresista que la española, a pesar de que en estos momentos comienzan a aparecer manifestaciones donde la sexualidad sin tapujos comienza a tomar un gran protagonismo.²¹

Manolo se muestra desde el principio muy cariñoso con la joven, e incluso le enseña algunos de los rincones más bellos de París. A pesar de que declara que tiene novia en España a la que manda dinero y con la que se ha comprado un piso (el objetivo de su viaje vuelve a ser, como ya ocurría con los otros casos, económico), la atención que presta a Isabel se vuelve cada vez más cercana. Las referencias a las intenciones del joven se advierten en distintos momentos de la película, desde la propia música tensa y estridente que suena cuando la pareja se besa ante la mirada perdida de los muñecos del museo de cera hasta la referencia al asesino Landrú,²² la cual aparece en el guión pero no en la película. Finalmente Manolo consigue su objetivo: se acuesta con Isabel. Cuando lo hace suena la Marsellesa mientras se enfoca el mapa de París que la joven tiene colgado en su habitación. En cierto modo con estas referencias tan directas a la cultura gala se está ensalzando no solo la “victoria” del joven español, sino de la propia Francia y la libertad sexual de la cultura parisina.

Tras una visita rutinaria de Isabel al médico éste le notifica que está embarazada. Le dice además que su señora debe firmar unos papeles, y que aunque no esté casada tiene los mismos derechos. Éste es otro de los puntos en los que se hace hincapié en las diferencias entre la sociedad española y la francesa. Tal y como ya se ha señalado, las madres solteras en España eran estigmatizadas por la sociedad, mientras que en Francia eran aceptadas.

Sin embargo lo peor está aún por llegar. La película arriesga en este sentido y se lanza a mostrar un tema que, visto tanto fuera como dentro de la gran pantalla, resulta controvertido y arriesgado: el aborto. El tema en sí es polémico, y más en aquella época. Sin embargo Bodegas recurre a él endulzándolo con un desenlace en el que muestra cómo Isabel acaba rechazándolo. Para su ejecución Manolo contacta con unas viejas que acuden a casa de los Lemonier para llevar a cabo la intervención. Tanto en el propio

21 Desde el famoso fenómeno cinematográfico del destape (años setenta) hasta el propio humor gráfico. Sin embargo éstos no sirvieron más que para ocultar, de manera frívola, tabús relacionados con la sexualidad mucho más importantes, como la situación de las madres solteras en la sociedad.

22 Forma castellanizada de Henri Désiré Landru, famoso asesino francés de mujeres. Manolo se refiere a él como “el Don Juan francés”.

guión como en la película éstas aparecen caracterizadas como una especie de “brujas” que practican las malas artes: “*Estas hierbas son difíciles de encontrar en París. Podría decir que sólo yo sé dónde las hay.*”²³

A pesar de que Manolo le dice que es lo mejor para ella, cuando las mujeres van a desnudarla la joven empieza a gritar y echa a todos de la casa. Antes de ello ha tenido que escuchar como las viejas le martirizaban recordándole que no podía volver a su pueblo con un niño entre los brazos (reflejo de nuevo del tradicionalismo de la sociedad española). Después empieza a destrozarlo todo mientras llora.

La escena siguiente muestra lo que probablemente sea la toma de conciencia del personaje con su situación. Isabel en estos instantes adquiere una gran seguridad en sí misma, algo que le permitirá afrontar el futuro con valentía y tomar sus propias decisiones. Tras colgar el teléfono aparece la imagen fija de Isabel que mira a la cámara, mientras se suceden una serie de flashes intermitentes en color verde. En el guión se explica del siguiente modo, aunque en ningún momento se indica el motivo de este recurso: “*Sobre la cara de Isabel, mirando al objetivo, cinco flash. La imagen de Isabel en blanco y negro.*”²⁴

Esta última escena enlaza con el final de la película a través de la canción “Palabras para Julia”, interpretada por Paco Ibañez. Ésta acompaña al espectador hasta los créditos que clausurarán el largometraje, y se alzarán como todo un canto a la libertad y a la esperanza para la joven Isabel. Resulta curioso comprobar como en el propio guión no aparece ninguna mención a esta pieza musical. Esto puede llevar a pensar que se había pensado en la misma y su inclusión fue una decisión tomada *a posteriori* debido a la polémica que podía suscitar (tanto el autor del poema, José Agustín Goytisolo, como su intérprete, Paco Ibañez, tuvieron problemas con el régimen franquista).

De lo que no cabe la menor duda es que esta banda sonora ayuda a ensalzar, potenciar, la imagen de desolación, y al mismo tiempo de esperanza, del destino elegido por Isabel. Se ve como ésta, a pesar de todo, ha decidido tener a su hijo y que orgullosa va al registro con él para que figure en su pasaporte con el nombre de Andrés García Laguna (los mismos apellidos que ella, puesto que es madre soltera). En el guión no

23 *Idem.*

24 *Ibidem.*

obstante da a luz a una niña, a la que llama igual que ella, Isabel. La elección final de un varón pudo deberse a que se usó al hijo de Christian de Chalonge para interpretar dicho papel.²⁵ Semblante firme, serio, seguro, cuando sale del edificio y camina por la calle con su hijo. En un momento de la trayectoria de ésta la imagen se congela y se superpone la frase “a isabel garcía laguna, criada” (se subraya la palabra criada). En el guión se incluye además otro lema antes que éste: “A las 40.000 españolas que ganan su vida en París como criadas”.²⁶ Quizás la eliminación de éste en el montaje final pudo deberse a que se daban datos demasiado concretos del fenómeno migratorio, algo que podía irritar al régimen franquista.

Las opiniones acerca de la película fueron dispares. Cabe destacar la protesta por parte de un grupo de emigrantes en el diario *El adelanto* (12-13 de abril de 1972), así como una nota informativa publicada el 18 de abril de 1972 mostrando el malestar de los emigrantes españoles en Francia con la película, quienes no se sentían identificados con la imagen que se daba de ellos.²⁷ Incluso se pidió que la cinta fuese retirada de las salas de exhibición. Tampoco se debe pasar por alto el escándalo en la sala Bataclán de París, donde algunos de los asistentes recibieron entre pitos a Roberto Bodegas (director), José Luis Dibildos (productor) y Laura Valenzuela (actriz).²⁸

Por otra parte hubo críticos de cine que sí vieron las virtudes del largometraje, y que incluso afirmaban, como es el caso de Jaime Picas, que “se trata de una película insólita y con mucha miga, aunque algunos no lo sepan o no lo puedan ver”.²⁹ Y no solo españoles, sino también franceses y de ideologías dispares, tanto progresistas como conservadoras, los cuales elogiaron del mismo modo la obra de Bodegas.³⁰

Posteriormente el largometraje ha pasado a la historia del cine español como un trabajo de ruptura, considerado para muchos la primera película consciente y valorativa sobre la emigración española en Europa. José Enrique Monterde habla de ella en su libro *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja* del siguiente modo: “Se abordaban

25 FERNÁNDEZ, Ángel M. *Roberto Bodegas. El oficio de la vida, los oficios del cine*. Arnedo: Aborigen, 2008, p. 34.

26 DIBILDOS, José Luis. *Op.cit.*

27 A. G. A. (03) 121 36/05143.

28 Un grupo de chicas consideró que en la película se mostraba a las españolas como prostitutas. Luego resultó que muy pocos de los asistentes a la sala habían visto la película.

29 *Fotogramas*, nº 1198, Madrid, Hearst Magazines S.L., 1 de octubre de 1971, p.41.

30 *Fotogramas*, nº 1231, Madrid, Hearst Magazines S.L., 19 de mayo de 1972, p.16.

problemas sociales incluso escabrosos (...) de una forma suave, sin caer ni en dramatismos exacerbados ni en moralismos a ultranza.”³¹ Por otro lado para Eduardo Moyano Roberto Bodegas supo decir a los espectadores que aquellas españolas no habían ido por gusto, y que en aquella Europa eran consideradas ciudadanos de tercera.³²

Españolas en París había sido capaz de mirar más allá. Mostró como, a pesar de la pésima situación y las dificultades que estaba atravesando España durante esos años, emigrar tampoco era para nada la panacea. Clave en su época, resulta toda una provocación, un toque de atención al régimen franquista y sus seguidores, mostrando una realidad de España que muchos no querían ver. Además es un mensaje de esperanza, una especie de salvavidas que anima tanto a todos aquellos emigrantes que tuvieron la necesidad de salir de sus hogares a continuar su vida con valentía; como a aquellos españoles que, a pesar de permanecer en su tierra de origen, durante los últimos años del franquismo se sentían fuera de lugar.

El poema de Goytisolo³³ es claro y rotundo, y sin duda sirve para ampliar el significado y calado de la película. Además se trata de un mensaje atemporal, del que puede hacerse eco la sociedad de hoy en día, y sobre todo muchos jóvenes que, como Pepe (*Vente a Alemania Pepe*) o Isabel (*Españolas en París*) tienen que emprender la aventura de vivir con dignidad tanto dentro como fuera de su país. Precisamente es la magia del cine la que muchas veces permite poner cara a estas situaciones y recuerda, por unos instantes, lo duro que es para muchas personas afrontar el día a día. Un buen ejemplo de ello es la película *Hermosa juventud* (2014) un largometraje en el que Jaime Rosales plasma en la gran pantalla las penurias de dos jóvenes que tienen que hacer frente a la crisis económica actual emigrando. Diferentes épocas pero problemas similares, un magnífico ejercicio de reflexión que demuestra cómo se mantiene un vínculo constante entre historia y cine.

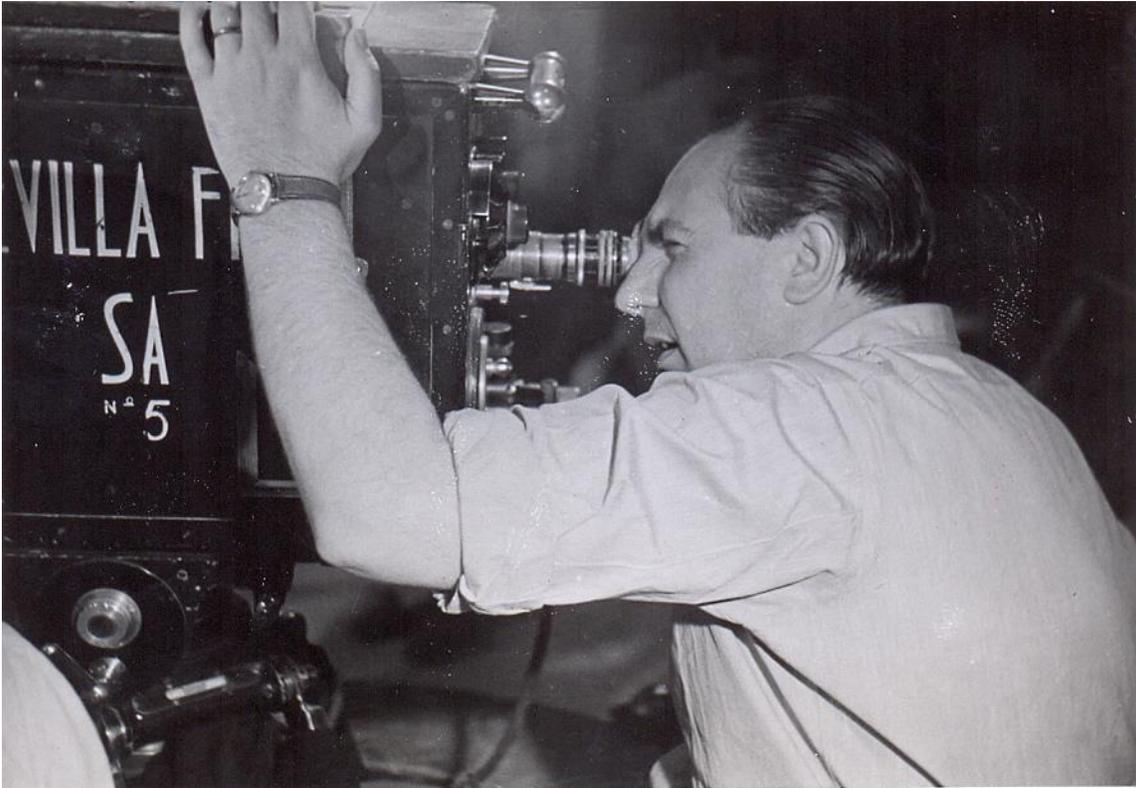
31 MONTERDE, José Enrique. *Op.cit*, p. 57

32 MOYANO, Eduardo. *La memoria escondida. Emigración y Cine*. Madrid: Editorial Tabla Rasa, 2005, p. 23.

33 “*Nunca te entregues ni te apartes junto al camino, nunca digas no puedo más y aquí me quedo.*” “Palabras para Julia”, José Agustín Goytisolo.

LA APORTACIÓN AL DOCUMENTAL ESPAÑOL DE RAFAEL GIL (1937-1942)

JUAN IGNACIO VALENZUELA
Universidad de Córdoba



Resumen

En un contexto internacional marcado por la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión en el género documental de la mano de la Escuela Británica de John Grierson y de los documentalistas norteamericanos, con Pare Lorentz y Paul Strand a la cabeza, su influencia alcanzó al documental español del período referenciado más desde un punto de vista teórico que desde un enfoque empírico. Voces autorizadas como las de Carlos Serrano de Osma o Antonio Román abogaron por la subordinación de elementos artísticos a un fin estético superior, incluso con la atención puesta en el contenido social, mientras que en una posición encontrada, teóricos como Vicente Torres o Luis Gómez Mesa señalaban al documental como formato idóneo para propagar la idea de patria.

Lo que es común a esta situación es el poderoso instrumento formativo que supone la filmación de documentales, escuela práctica para unos cineastas que, en la mayoría de los casos, abandonarían este terreno para realizar su tarea profesional en películas de

ficción. Rafael Gil es un director clave en este ámbito desde que rodara sus primeros documentales durante la Guerra Civil, en colaboración con Antonio del Amo, donde ponía el acento en el individuo que padece el conflicto bélico; una vez concluida la contienda, filmaría documentales de propaganda a favor del Régimen. Su entrada en CIFESA le lleva a crear en este género un conjunto de obras de corte turístico en las que se observa la influencia de cineastas como Grierson y Ruttmann.

Con este trabajo se pretende analizar las características del documental español en este período a través de los quince documentales que Gil filmó antes de su primera obra de ficción, así como los elementos enunciativos, formales y contextuales y las influencias que informaron su contribución a este género.

Hacer cine en España durante los primeros años de la posguerra no estaba exento de dificultades. Eran tiempos de carestía, de presencia de una débil industria cinematográfica que a duras penas sacaba adelante una digna producción y donde los jóvenes cineastas descubrían los numerosos obstáculos que ante ellos se cernían para filmar su primera película. El final de la Guerra Civil fue el comienzo de una dura etapa que iba a cercenar las ilusiones y sueños de unos individuos que querían hacer del cine su propósito profesional. Pero su entrada o continuación en el sector cinematográfico estaba condicionada por una nueva realidad: el firme control de la propaganda y comunicación por parte de las autoridades franquistas. El cine, como forma de expresión y comunicación más popular, fue foco de atención especial por un régimen que vio en él la posibilidad de verter todas sus consignas con inequívoco ánimo de educar a las masas. Si eso era evidente en el cine de ficción, al tolerar e incentivar filmes de exagerada inocencia, amables comedias, folletines literarios o el denominado “cine de cruzada” en los albores de la posguerra, más claro resultó en el cine de no ficción, donde las posibilidades creativas de los realizadores se veían acotadas a una serie de temas convencionales que tenían como nexo de unión la exaltación de la patria a través de sus elementos característicos, como el folklore, las tradiciones ancestrales, el patrimonio histórico-artístico o la riqueza de nuestro entorno natural.

En este contexto, la importancia del género documental en España durante el primer lustro de la posguerra no radicó en el contenido de las realizaciones – las más de las veces cortos de menos de diez minutos de duración – y en la importación de las directrices que en este campo habían establecido documentalistas foráneos como Robert

Flaherty o John Grierson – a las que no eran ajenos los nuestros como tendremos ocasión de comprobar –, sino en constituir un inicial campo de experimentación del uso de la cámara, del contacto con el medio, de la utilización de los recursos narrativos, con miras a un ulterior paso al cine de ficción. En efecto, pocos fueron los documentalistas españoles que, al contrario que en otros países, forjaron una trayectoria profesional en este campo y se alejaron de los cantos de sirena del aplauso del público: Sabino A. Micón, Arturo Pérez Camarero o José Sobrado de Omega (“Focus”) son algunos de estos profesionales. Fueron legión, en cambio, los directores españoles que recorrieron esta fase previa en su itinerario al cine de ficción; nombres como Carlos Serrano de Osma, Antonio Román, Arturo Ruiz Castillo, Juan de Orduña, Enrique Herreros... También todo un Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, Manuel Augusto García Viñolas, cuya *Boda en Castilla* (1941) fue ampliamente publicitada, incluyendo su presencia en la IX Bienal de Venecia... Incluso un director de fotografía de la talla de Cecilio Paniagua hizo sus pinitos en la realización de documental (*Ría Baja*, para Cifesa) como complemento a su trabajo para otros documentalistas como Orduña o Rafael Gil. Una de las razones aducidas para explicar la poca predisposición que tenía el cineasta hispano a continuar su trayectoria en este campo, aparte de las limitaciones temáticas, nos la ofrece Erik Barnouw al sostener que «algunos artistas pasan del documental a la ficción porque sienten que esto los acerca más a la verdad, a su propia verdad»¹.

Rafael Gil pertenece a ese grupo de cineastas que hicieron del documental un laboratorio donde poner de manifiesto el axioma de ensayo y error para su mejor incorporación al terreno de la ficción cinematográfica. Sin embargo, ello no fue óbice para que conociera los ejemplos que hasta la fecha había dejado la breve historia del documental desde que en 1922 Robert Flaherty filmara *Nanook of the North* (*Nanuk el esquimal*), considerado el primer documental de la historia. Formado desde temprana edad en el ámbito de la crítica cinematográfica, Gil empleó su pluma profusamente entre 1930 y 1936 en publicaciones de diverso signo: *Gran Sport*, *ABC*, *Claridad*, *La Voz*, *Campeón*, amén de revistas especializadas como *Popular Film*, *Films Selectos*, *Nuestro Cinema* y *Cinema Sparta*. Sus escritos dejaban ver su pasión irreductible por el cine americano, por cineastas como King Vidor, Frank Borzage, Frank Capra o John Ford,

¹ Barnouw, 1996:313.

pero también su admiración por las grandes obras del cine soviético, a pesar de una orientación política conservadora, como deja constancia su artículo en *Popular Film*²: «pocas películas atesoran enseñanzas tan provechosas como las realizadas por la moderna Rusia. Y ninguna de ellas tiene la aridez de un libro de texto. Todo lo contrario: se admiran con verdadero deleite. Todos los films de la U.R.S.S. son documentales en la más vasta extensión de la palabra (...). Y este cine ruso, tan grandioso y de tan alto valor moral, es el que reclamamos nosotros, el que ansiamos ver desde hace mucho tiempo» (una posición entusiasta que matizaría años más tarde en su obra *Luz de Cinema*, publicada en 1936, al tachar al cine soviético de «reiterativo»). Sus críticas no fueron ajenas al cine de no ficción, cuyo auge en otros países no tenía correlativo dentro de nuestras fronteras, ni en producción ni en exhibición, algo que Gil echaba de menos. Sobre este particular expuso sus inquietudes en dos artículos, *Cine documental y cine educativo* (*Popular Film* – nº 264 – 3 de septiembre de 1931) y *Decadencia del documental* (*ABC* – 22 de abril de 1936). En ellos quedan patentes las ideas que sobre este campo tenía el director madrileño, pero también sus contradicciones o más bien sus cambios de opinión, que quedarán reflejadas cuando llegue el momento de la práctica. Ya con dieciocho años Gil dejaba claro en su artículo de *Popular Film* que al público habrían de facilitársele ingentes dosis de espectacularidad y entretenimiento para que acudiera a las salas, para olvidar su tediosa vida cotidiana. Lo que era obvio para el cine de ficción lo extendía al de no ficción, al sostener que los films puramente científicos no son para el público: las referencias fundamentales en que se basaba eran los documentales de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack para la Paramount – especialmente *Grass* (1925), sobre la tribu persa de los Bakhtiari, y el documental ambientado en Tailandia *Chang: A drama of the Wilderness* (1927) – y el cine ruso, en particular Dziga Vertov y su paradigmática *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), del que se declaraba incondicional admirador en esos años de juventud.

Más interesante resulta su visión del documental en el citado artículo de *ABC*, que contrastará, empero, con sus trabajos como documentalista. En primer lugar, después de alabar obras como *Turksib* (1929, Victor A. Turin) o *Igdenbu* (1930, Amo Bek-Nazaryan), hace una velada crítica al tipo de documental de estampita y a la deficiente utilización de

2 N° 264 – 3 de septiembre de 1931.

las posibilidades del sonido, al sustentarse casi en su totalidad en el uso continuado de la voz en *off*, con carácter explicativo. Para Gil, en ese año de 1936 los documentales que se rodaban usualmente eran

simples álbumes de tópicos. Las cámaras recorren el mundo con un itinerario de agencia de viajes. Siempre las mismas ciudades cosmopolitas, los mismos monumentos históricos, los mismos mares, las mismas selvas... El paisaje del cinema documental es idéntico al de las tarjetas postales. Con la diferencia de que las postales son mudas y los films van acompañados de la explicación oral que ya hemos definido antes. El cine documental, al llegar al gran público y halagarle, se ha empequeñecido artística y culturalmente. Ahora es raquítrico, vulgar, viejo.

Paradójicamente, es éste un modelo de documental que el cineasta implementará cuando aborde el género, un cambio de actitud cuyas claves intentaremos dilucidar en esta comunicación, que está orientada a ubicar la aportación de Rafael Gil al campo documental en conjunción con las claves sociales y políticas que informaron este período.

Rafael Gil, un documentalista en la Guerra Civil

Rafael Gil fue uno de los cineastas españoles que, como Antonio del Amo o Arturo Ruiz Castillo, rodó documentales en el bando republicano durante la Guerra Civil Española, que le servirían de aprendizaje para su futuro profesional.

El 18 de julio de 1936 tiene lugar el alzamiento de los militares insurgentes que se esperaba fuera rápidamente sofocado por las fuerzas leales al Gobierno republicano. Comoquiera que esto no fue así, la rebelión pasó a convertirse en una auténtica guerra fratricida entre compatriotas alejados entre sí por unos ideales que no supieron contener en los límites del diálogo. Automáticamente, ello llevó a violentas represiones en masa en los dos bandos, a familias desestructuradas, a seres desubicados que, por su pensamiento, se encontraron en el lugar y momento equivocados. Rafael Gil se hallaría en esta situación: de carácter conservador, crítico con los últimos hechos políticos desde la llegada a la poltrona republicana del Frente Popular y de la izquierda más radical, pero al mismo tiempo pacífico y no beligerante, se encontró, por mor de las circunstancias, en territorio afín a la República.

Gil ya había empezado a filmar películas en 16mm con los operadores Gonzalo Menéndez Pidal, Cecilio Paniagua y José Val del Omar, rodando documentales que vendían a la casa Kodak para que, a su vez, los alquilaran a las pocas personas que por

aquel entonces disponían de un proyector en casa. En los tiempos anteriores a la guerra, rodó una serie documental sobre la Semana Santa en Lorca y Murcia, otro sobre los molinos de Cartagena y un divertido corto que no llegó a concluir, *Cinco minutos de española*.

Al poco de iniciar la contienda, Rafael Gil fue detenido por dos milicianos que, al registrarle y encontrar en su bolsillo un carnet de *ABC*, diario en el que a la sazón escribía, le llevaron al Tribunal del Pueblo, donde fue condenado automáticamente a muerte. En esta dramática situación, su suerte fue ser amigo del director Antonio del Amo, de ideología comunista, que al enterarse de su detención se personó ante sus captores y exigió su liberación, que justificó al sostener que era parte integrante del equipo cinematográfico que, bajo su dirección, iba a rodar documentales para la 46ª División al mando del Comandante Valentín González, “El Campesino”. Una vez liberado, la colaboración profesional que se daría entre ambos sería tan cercana que ellos mismos han divergido en ocasiones sobre quién fue el director real del documental. Sí ha quedado constatado que *Mando único e Industrias de guerra*, ambos de 1937, producidas por el Partido Comunista de España y distribuidas por Film Popular, fueron dirigidas por del Amo, apareciendo como ayudantes de dirección Rafael Gil y Carlos Serrano de Osma.

Aun estando en la sección de cine, Gil se las arregló para rodar documentales que no tuvieran un carácter decididamente bélico o de tendencia, buscando una difícil neutralidad en su contenido. Así, en 1937 dirige *Sanidad*, producida por el Ministerio de Sanidad, con guión y comentario del prestigioso doctor Juan Planelles, sobre el trabajo humanitario que se hacía durante la Guerra Civil. La música corrió a cargo de Rodolfo Halffter, que a la sazón era secretario de música del Ministerio de Propaganda del gobierno republicano³.

De 1938 es *Soldados campesinos*, dirigida al alimón por Gil y del Amo, con fotografía de Julián de la Flor y Salvador Gijón, montaje de Arturo Ruiz Castillo y con música del reconocido compositor Jesús García Leoz. Este corto de diez minutos distribuido por Film Popular versaba sobre los campesinos en la guerra y sobre cómo las

³ Por esta razón, Halffter tuvo que exiliarse a México, donde seguiría con su carrera musical; su hermano Ernesto, en cambio, fue afín a Franco, trabajando con Rafael Gil en diversas ocasiones.

mujeres cogían el arado cuando sus maridos se marchaban al Frente. Según explicó Antonio del Amo,

este guión tenía una trama dramática, y aunque reclamaba para su realización actores profesionales, decidimos seleccionar actores naturales para dar al filme mayor autenticidad, con lo cual resultó, andando el tiempo, que estábamos inventando el neorrealismo. El filme estaba dividido en dos partes: la parte de la guerra y la parte del campo. Siendo yo más político que Gil, que era un hombre de ideas conservadoras y tenía miedo de afrontar abiertamente las cosas, yo elegí para su realización la parte del campo, por creer que me era más propicia, y él se encargó de realizar la parte de la guerra⁴.

Gil y del Amo pasarían posteriormente una temporada en Barcelona trabajando en el equipo de Film Popular, pero rápidamente retornaron a Madrid para partir nuevamente a Teruel, donde tendría lugar la ofensiva nacionalista. Según cuenta Rafael Sala Noguier⁵,

los percances que en proyectos cinematográficos anteriores acompañaron y frustraron las intenciones de Del Amo, se confabularon también aquí. La camioneta donde iba todo el equipo, más un proyector de cine y un pequeño laboratorio cinematográfico, volcó y todo se perdió al estallar las bombas de mano que el oficial que les acompañaba había incluido en el equipaje. La idea de rodar la salida de las tropas de la plaza sitiada, en columna de ataque, vadeando el río Alfambra, no se pudo rodar y el documental de Teruel quedó sin terminar, al menos tal cual había sido concebido.

De ese período es *Resistencia en Levante* (1938), una producción del Estado Mayor del Grupo de Ejércitos del Centro – que suministró los datos que aparecen en el documental sobre la ofensiva nacionalista – con comentarios del Teniente Coronel Joaquín Otero y fotografía y montaje de Daniel Quintero Prieto. Según manifiesta Sala Noguier, destaca la sutil no beligerancia del documental, al mostrar las operaciones bélicas de ambos contendientes, la preparación de las defensas y la distribución de sus fuerzas. Estaba dedicada por el General José Miaja a los abnegados combatientes levantinos.

El 15 de abril de 1938, las tropas nacionalistas llegaron a Vinaroz (Castellón), con lo que la España republicana quedó escindida en dos. Rafael Gil se quedó en Madrid, y Antonio del Amo permaneció con el resto del equipo en Lleida, donde no rodaron apenas nada, dada la escasa actividad militar en ese frente. En Madrid, Gil rodaría, junto a Arturo

4 VV.AA. (Antonio del Amo), 1981: 43.

5 Sala Noguier, 1993: 144-145.

Ruiz Castillo –que también se encargó del montaje–, *Salvad la cosecha* (1938), producida por el Estado Mayor Central y distribuida por Film Popular, sobre la solidaridad entre los campesinos para recoger la cosecha cuando se escuchaban los disparos en el Frente. Este corto de once minutos contó también en la fotografía con Julián de la Flor y la música de Jesús García Leoz.

En 1939 filma su último documental para la agonizante Segunda República: *Ametralladoras*, documento formativo en el manejo de estas armas destinado a unas milicias que contraponían su ilusión a su incapacidad. La intención, pues, de Gil era analizar los elementos de una ametralladora de procedencia rusa y explicar cómo se cargaba y cuál era el funcionamiento adecuado. Sin embargo, el documental no pudo ser concluido y estrenado.

Una vez entradas las tropas franquistas en Madrid, Rafael Gil entrega todo el material filmado a los ocupantes y éstos, valorando la pericia y la ideología de Gil, lo pusieron automáticamente a su servicio. Para ello, hubo de ingresar en la F.E.T. y de las J.O.N.S. En el escrito de admisión confesó que en septiembre de 1937 hubo de entrar forzosamente en el Sindicato General Cinematográfico (UGT) y que, durante la Guerra, había sido soldado en la 46ª División y en la Compañía de destinos del Ejército del Centro Rojo. Como había que especificar los actos realizados contra el marxismo y a favor del Movimiento Nacional, Rafael Gil constató que su labor había sido estrictamente cinematográfica, pero que había conseguido retrasar durante seis meses trabajos realizables en quince días. Para su ingreso formal, sería avalado por José González de Ubieta, Antonio Roces (propietario de los estudios Roptence), Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa y José María Sánchez Silva, redactores de *Arriba*.

En ese tiempo, filma *Flechas*, un corto documental de algo menos de seis minutos producido por la F.E.T. y de las J.O.N.S. en el que se muestra a cientos de niños de toda España saliendo desde Cádiz en un barco de guerra⁶, así como, después de más de dos años dedicados a la producción de documentales relacionados con la contienda civil, dos cortos de una temática más festiva: *La corrida de la Victoria* (1939), sobre la primera corrida de toros celebrada en Madrid, el 24 de mayo de 1939, una vez concluidas las

⁶ El documental ha sido recuperado por la Filmoteca Española, desde un negativo de cámara, sin un montaje definitivo, conservado por la Cinemateca Portuguesa.

hostilidades, con locución de Ignacio Mateo, fotografía de Julián de la Flor y sonido de Antonio F. Roces; y *La Copa del Generalísimo en Barcelona* celebrada entre el 14 de mayo y el 25 de junio de 1939.

La reconstrucción de España a través del documental

El fin de la Guerra Civil dejó, entre múltiples consecuencias, la perentoria necesidad de reconstruir España y de forjar una unidad de espíritu, de ideales entre los vencedores y los vencidos. Desde el Régimen, ya se postuló la presencia de documentales que retrataran variados aspectos de la orografía, folklore y cultura hispanas con una Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional de 24 de noviembre de 1939 que, entre otras cosas, obligaba al exhibidor a proyectar en cada sesión un film corto nacional de uno o dos rollos.

Aun siendo plenamente conscientes de las posibilidades prácticas abiertas desde la Escuela Británica, dichos postulados no fueron aplicados en España. No trasladaron el uso de elaborados montajes, caracterizados por un barroquismo de planos, entre los que abundaban planos detalles y sutil superposición de éstos, así como el acusado simbolismo subyacente a muchos de los documentales, orientados a un compromiso social. En cierta forma, los creadores sacrificaron la forma en beneficio de un contenido directo, sencillo, en pos de una mayor glorificación de la Patria Hispana, a la que debían dirigirse todas las manifestaciones artísticas, en especial durante los primeros años del Régimen. Así lo constató Vicente Torres en las páginas de *Radiocinema*⁷:

Bien aprovechada esta variada cantidad de aspectos (la diversidad de matices de España que han de divulgarse con una cierta conciencia de creación), pudiera servir como tema a una serie de documentales que nunca serían exclusivistas, puesto que la cantidad de ellos en las diversas regiones de la madre Patria es garantía de amenidad y de holgado interés por parte del público en general, ávido de conocer su España. Y una vez logrado lo propuesto, se realizaría una de las premisas más augustas del nuevo tiempo: Hacer patria.

Esa idea de Patria estará presente en las mentes de muchos teóricos como aspiración máxima a la que habría de tender el documental hispano. Así lo señalaría años

7 N° 59 – 30 de diciembre de 1940.

más tarde Miguel Buñuel en la *Revista Internacional del Cine*⁸, que postulaba el papel preponderante que debía tener el Estado – a falta de una iniciativa privada fuerte –, «por derecho natural y propio», de realizar documentales adecuados «para el bien de la nación y de su pueblo, para contribuir al engrandecimiento de la patria». Es por ello que poco o nada podían hacer nuestros realizadores para potenciar un cine documental serio y riguroso, de investigación, en suma, de creación más allá de la constatación de una realidad. Señalando al espectador como «analfabeto»⁹, el documentalista español, extensión de producciones gubernamentales o privadas (por separado o en trabajo colaborativo), se limitaba a mostrar un puñado de estampas visuales, bellas *per se* y no tanto por el trabajo del camarógrafo.

La década de los cuarenta nos presenta a un Gil que alterna su labor como guionista y ayudante de dirección para los filmes de Eusebio Fernández Ardavín o Fernando Delgado con la de documentalista para la valenciana Cifesa. No es de extrañar, pues, que filme en este tiempo una pequeña obra dedicada a glosar las tierras levantinas, *Luz de Levante* (1940), documental muy estimado por el director madrileño y del que poco más se tiene conocimiento al no haberse podido conseguir copia alguna en las Filmotecas españolas y en el archivo personal de Rafael Gil. Inicia, pues, un período centrado en la creación de cortos documentales de índole turística, a fin de difundir y promover las bellezas y maravillas de algunos parajes españoles y manifestaciones folklóricas. Sus pequeñas obras no suponen un oasis en la producción documental que nos lega la cinematografía hispana en estos primeros años de dura posguerra, sino que son consecuencia directa de la necesidad propugnada por el Régimen de reconstruir España teniendo presente todos los aspectos de las vidas de sus habitantes; de alguna forma, parafraseando el Preámbulo de la Ley de Prensa de 1938, la conocida Ley Serrano Súñer, podríamos decir que el documentalismo español tuvo un papel preponderante en «la formación de la cultura popular» y en «la creación de la conciencia colectiva». Bernard P.E. Bentley deja constancia de esta funcionalidad del trabajo documental – poniendo como ejemplos *Suite Granadina* (1940, Juan de Orduña) y *Feria en Sevilla* (1940, Rafael Gil) – cuando sostiene que «documentaries continued to flourish, and were used to

8 N°6 - noviembre de 1952.

9 Miguel Buñuel en *Revista Internacional del Cine* n° 6 - noviembre de 1952.

redefine regional ethnicity according to the values of the regime, expressed through voice-overs and camera angles»¹⁰. En definitiva, «hacer patria», como constatábamos más arriba.

Feria en Sevilla (1940) y *Luna gitana* (1940) forman parte de un díptico documental que podríamos llamar poético que contienen, con las limitaciones pertinentes, elementos aceptados en el cine de no ficción de la época: como otros cortos como *Barcelona, ritmo de un día* (Antonio Román, 1940), estamos ante pequeñas sinfonías urbanas que, sin dejar de tener presente obras señeras como *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927, Walther Ruttmann), en la estructuración de la línea temporal de la diégesis, abogan por el recurso del verso, opción a la que recurre la Escuela Británica, como se pone de manifiesto con las letras de W.H. Auden para la fundamental *Night Mail* (1936, Harry Watt y Basil Wright). Pero en ellas son los elementos folklóricos, la exaltación de las tradiciones y de la fiesta, todo con la intención de «hacer patria», las que reclaman la atención de Rafael Gil y del productor de estos cortos, Juan de Orduña. *Feria en Sevilla* es una producción Juan de Orduña para Cifesa, con fotografía de Cecilio Paniagua y un poema escrito por Luis Fernández Ardavín, recitado por el propio Orduña. Rodada en Sevilla y en los Estudios CEA – Ciudad Lineal, el corto comienza con la Feria de Abril de Sevilla, mientras de fondo se escucha la voz de Orduña recitando los versos de Fernández Ardavín. Seguidamente, hace acto de presencia Manolita Morán, intercalándose su baile, a los acordes de la música del Maestro Alonso, con imágenes de Sevilla, en particular el barrio de Santa Cruz e iconos de la capital andaluza como la Plaza de España, el Parque de María Luisa, los Reales Alcázares... La corrida de toros será la protagonista de la tarde y la noche volverá a ver la Feria, esta vez engalanada con cientos de bombillas iluminadas. Cuando el 4 de noviembre de 1940 se envió a censura *Feria en Sevilla*, en el expediente original se especificaba que el director era Juan de Orduña. Finalmente sería censurada el 20 de noviembre sin cortes y apta para menores de 14 años, ya bajo la dirección de Rafael Gil (aunque realmente podríamos hablar de autoría compartida). *Luna gitana* (1940), por su parte, también se enmarca en esta tendencia, pero tiene la particularidad de que combina imágenes documentales y un

10 Bentley, 2008: 86.

pequeño relato de ficción. El argumento es de José González de Ubieta¹¹ y los diálogos, de Antonio Guzmán, mientras que el poema que enmarca las bellísimas imágenes de Córdoba fue concebido por Eduardo de Orduña y A. Giménez, siendo recitado igualmente por Juan de Orduña. Un vendedor (Manuel Arbó) llega a la ciudad andaluza (que es la que aparecerá en imágenes documentadas) intentando cantar las virtudes de un nuevo aparato, el gramófono. El pueblo se indigna ante tanta tecnología y se manifiesta en defensa de lo tradicional, de la guitarra y el flamenco. Uno de ellos (Juan de Orduña) termina cogiendo un disco de vinilo que está puesto en el gramófono y lo lanza al espacio. Ahí tiene lugar una transformación de lo “real” a lo “animado”, apareciendo en pantalla, de esta forma, el disco volando a través del espacio y yendo a posarse en el pico inferior de una luna animada en cuarto menguante, que utiliza su pico superior como si fuera una aguja del *pick-up* para dar paso a la composición para piano *Córdoba*, de Isaac Albéniz, mientras se proyectan unas imágenes documentales del casco histórico de Córdoba y se oye la voz de Orduña recitando el poema dedicado a la ciudad califal. El cortometraje está protagonizado por Manuel Arbó, fiel colaborador de Rafael Gil durante la década de los cuarenta, Carmen Diadema y Juan de Orduña. Tiene, asimismo, una excelente fotografía de Cecilio Paniagua y Enrique Barreyre González y música de Juan Quintero, otro profesional que se encumbró fundamentalmente gracias a sus trabajos para Rafael Gil.

El políptico canario

John Grierson definió el documental como el «tratamiento creativo de la realidad» (Rabiger, 1998: 11), una expresión imprecisa, una especie de cajón-desastre en la que se podrían englobar los documentales de Rafael Gil, muy especialmente los cuatro que filmó en 1941 de las Islas Canarias: *Islas de Tenerife*, *Islas de Gran Canaria*, *Fiesta canaria* y *Tierra canaria*¹².

11 Ubieta se convertiría con el tiempo en un importante decorador del cine español, con títulos como *La sirena negra* (1947), *Embrujo* (1948), ambos de Carlos Serrano de Osma, o *Cita con mi viejo corazón* (1950, Ferruccio Cerio), aparte de haber escrito el guión de *Escuadrilla* (1941, Antonio Román) y haber trabajado también con Gil como ayudante de dirección en *Lecciones de buen amor*.

12 De ellos, a septiembre de 2014 solo ha sido posible visionar *Tierra canaria*, pues mientras que los dos primeros no gozan de copia en la Filmoteca Española, ni en el archivo personal de Rafael Gil, *Fiesta canaria* está pendiente de restauración; no obstante, de los propósitos de su producción y del contenido de

Estos documentales fueron realizados con motivo de la Exposición que acerca de las Islas Canarias se realizó en Madrid en abril de 1942 y producidos por la Delegación Nacional de Prensa y propaganda de la Falange Española y de las J.O.N.S., Comisión de la Exposición de las Islas Canarias y el Departamento de Cinematografía de la Vicesecretaría de Educación Popular, siendo distribuidos por Cifesa (el 11 de septiembre de 1943 se exhibirían nuevamente en el cine Rialto de Madrid). Para ello, Gil se valió de un destacado grupo de colaboradores que incluían a Cecilio Paniagua en la fotografía, José Ruiz de Azagra en la música – arreglando temas del folklore canario – y Lily Woves en el montaje, contando para su ejecución con un presupuesto de 20.000 pesetas por documental. Con ellos, el cineasta madrileño sigue la estela marcada por anteriores documentales turísticos de esta zona, como el de Tenerife para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 dirigido por José González Rivero y Gran Canaria, filmado por Carlos Pahissa, o los realizados por Antonio Prunera, Giuseppe Sessia y Dante Perinetti para la productora barcelonesa Cultura Films (cuyo director era Prunera) sobre Tenerife, Gran Canaria y La Palma en 1934 y 1935.

Los parámetros que informan este políptico son comunes: el engrandecimiento de la Patria Española partiendo de una de sus regiones con unas señas de identidad propias y el trabajo colaborativo de sus habitantes en pos de la obtención de los mejores frutos desde la explotación de sus abundantes recursos. Así se deduce de las imágenes de *Tierra canaria* y de los textos leídos por Antonio Casal y Giménez Caballero para los cuatro documentales. Cada una de las palabras que comentan las imágenes tienen relación, directa o indirecta, con la idea de Patria Española, o con Castilla, simiente del Imperio, en algunos casos con una claridad abrumadora, así como con el pasado glorioso de España y su legado histórico: «Santa Cruz de Tenerife, con sus torres grandes y esbeltas, parecen ser el gran faro de España en la ruta de América» (*Islas de Tenerife*); «la Iglesia de la Concepción (...) un edificio en apariencia vulgar donde se levanta el mayor monumento histórico de Canarias, la Capitanía Militar, donde Franco alzó su espada para guiar con ella a España en su destino eterno» (*Islas de Tenerife*). «La Laguna es un pueblo patriarcal de gran abolengo cultural y religioso, algo así como la equivalencia a las viejas

sus textos contenidos en los expedientes depositados en el Archivo General de la Administración es posible elucidar el tratamiento que Gil le dio a sus cortos.

ciudades de la vieja Castilla» (*Islas de Tenerife*). «Como en Castilla, la mirada del hombre se hace penetrante y clara ante el paisaje de la llanura, y como en Castilla también surgen insospechadamente los molinos de viento con sus aspas inmensas y robusto trazo de estampa quijotesca, es la huella de remotos pobladores de la isla y de su neto origen castellano» (*Islas de Gran Canaria*). «Tras los días de trabajo y esfuerzo, los campesinos se preparan para la fiesta cuyas ceremonias, aunque cristianas, se remontan a los tiempos de los guanches antes de la conquista y colonización española» (*Fiesta canaria*). [Aparece un trabajo colaborativo para construir un muro de contención]. «Transformar la roca en el pedregal, en huerta y en jardín. Hacer aquí tierra es hacer patria, es ensanchar abnegadamente la fecundidad de la patria española» (*Tierra canaria*). «Los tomates son, junto al plátano, la mayor riqueza de las islas, tomates y plátanos, rojo y amarillo son la bandera española de Canarias. El tomate canario traído por nuestros conquistadores de América, sabroso a mar y a sal, pinos, palma y volcán, es uno de los frutos de más vitaminas que se producen en el mundo y era codiciadísimo por los ingleses. La España de Franco va liberando su consumo para un mercado nacional y autárquico» (*Tierra canaria*). Y como corolario a su obra canaria y a su propósito de glosa, esta apostilla en el final de *Tierra canaria*: «La tierra canaria es un paraíso de Dios, pero donde Adán y Eva no han sido expulsados porque el hombre y la mujer de esta tierra bendita que riegan con su sudor, alegre y fuerte, trabajan por la grandeza de Dios y la gloria de España».

Las imágenes mostradas en *Tierra canaria* están en las antípodas de las de *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, pues mientras en éstas es nudo conductor el acendrado maquinismo, el avance de los medios de producción, las filmadas por Rafael Gil suponen un velado homenaje al trabajo manual de los habitantes canarios, a su esfuerzo físico en pos de la consecución del fruto. *Tierra canaria*, acaso el documental más interesante de este ciclo según destacan los propios cronistas de la época¹³, está muy influenciada por *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934, King Vidor). A este respecto, contaba Gil a Antonio Castro cómo había influido el film de Vidor en su visión de la tierra canaria:

13 *Primer Plano*, nº 78, abril de 1942, enjuiciaba éste como el mejor de los cuatro, «hasta el punto de constituir un modelo».

Aquellos hombres que llevaban el agua a través de un carril muy pequeño, con un gran esfuerzo, influyó tanto sobre mí, que hice en mi corto una escena equivalente, en la que los habitantes de Canarias transportaban la tierra, a zonas donde solamente había roca. La llevaban a lo mejor desde 30 kilómetros, en burros, en cestas, en cualquier cosa. Además, tenía una foto de Paniagua excelente¹⁴.

Conclusiones

En los albores del régimen franquista, es evidente que se produjo un auge significativo del género documental en términos cuantitativos; sin embargo, no se generó, una auténtica escuela española del documental, heredera de otras anteriores como la británica o la estadounidense –cuya existencia era conocida–, pero con una raíz netamente hispana. Entre las razones vistas, la orientación patriótica que se perseguía de las obras documentales por las instancias gubernamentales y la falta de documentalistas *per se*, que iban engrosando paulatinamente las filas del cine de ficción. Por ello, cuando en los años cincuenta se habló de una crisis del documental, Ángel Zúñiga, en las páginas de la *Revista Internacional del Cine*¹⁵, salió al paso diciendo que no existía tal crisis sencillamente porque «mal puede llegar a un punto muerto lo que nunca ha existido en una realidad de hechos y obras concretas». Rafael Gil también fue hijo de su tiempo en lo que se refiere al género documental. Aun de pensamiento conservador, era tal su cultura cinematográfica que en sus escritos en los albores de la Guerra Civil abogó por un tipo de documental lejos de la estampita visual, sosteniendo la decadencia del género. La contienda fratricida le ubicó en la zona republicana para la que rodaría documentales inocuos de retaguardia poniendo el acento en las poblaciones afectadas y pretendiendo una difícil neutralidad, dentro de que no dejaban de ser obras de propaganda, para, una vez concluida la guerra y entrando a prestar sus servicios en el bando ganador, filmar unos cortos no localizados pero cuyo propósito era fundamentalmente instructivo y festivo. La nueva etapa dejaría atrás sus loables pensamientos teóricos para entrar a formar parte de un engranaje en el que se buscaba engrandecer por todos los medios la Patria derruida. A ello dedicaría todos sus esfuerzos un Gil que permaneció pocos años en la dirección de documentales antes de estrenar en 1942 su primer largometraje de ficción, *El hombre que se quiso matar*, aunque ocasionalmente volvería años más tarde al

14 Castro, 1974: 191.

15 n°1 – Junio de 1952.

género con dos obras de signo deportivo y festivo, respectivamente: *Cincuenta años del Real Madrid* (1952) y *Coronación de Nuestra Señora de Lledó* (1966).

Bibliografía

Alonso Barahona, Fernando: *Rafael Gil, director de cine*. Centro Cultural del Conde Duque, 1997.

Alonso Barahona, Fernando: *Rafael Gil, escritor de cine*. EGEDA. Madrid, 2004.

Barnouw, Erik. *El documental. Historia y estilo*. – Título original: *Documentary*. Gedisa. 1996, Barcelona.

Bentley, Bernard P.E. *A companion to Spanish Cinema*. 2008, Tamesis, Woodbridge, Suffolk.

Castro, Antonio: *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974.

Castro de Paz, José Luis (coord.): *Rafael Gil y CIFESA*. Sala de Exposiciones de la Filmoteca Española. Diciembre 2007.

Crusells, Magí: *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Ed. Ariel. 200, Barcelona.

Gorostiza López, Jorge (Coord.). *Rodajes en Canarias [1896-1950]*. Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Islas Canarias, 2004.

Rabiger, Michael. *Directing the Documentary*, Butterworth-Heinemann, 1998. Traducción: M. Luisa de Diego Morejón. Instituto Oficial de Radio y Televisión. RTVE. 2001, Madrid.

Sala Noguera, Ramón: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Ediciones Mensajero, Bilbao, 1993.

VV AA. *El cine de las Organizaciones Populares Republicanas entre 1936 y 1939*. “El cine de nuestra guerra. Mi experiencia personal” (Antonio del Amo). 23º Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1981.

Revistas consultadas

Primer Plano

Radiocinema

Revista Internacional del Cine

Archivo personal de Rafael Gil.

LA MEMORIA CINEMATOGRAFICA DEL ANTIFRANQUISMO: LA IMAGEN Y SUS CONTEXTOS

ROBERTO ARNAU ROSELLÓ

Universitat Jaume I

Resumen

Es constatable la existencia de un periodo del cine español casi olvidado, pero de suma importancia en la configuración de nuestra memoria histórica visual. Se trata de aquel que construye su idiosincrasia en la clandestinidad, cuyas producciones militantes sin licencia comercial de exhibición se distribuyen entre una red de centros sociales y cineclubs durante los últimos años de la dictadura franquista (1970-1975). Estos films, eminentemente colectivos, constituyen uno de los puntales del movimiento político antifranquista por cuanto se gestan, se ruedan y distribuyen en su seno. Pero a su vez, representan aspectos consustanciales de las luchas sociales y los modelos políticos de organización colectiva que impulsaron el camino hacia la democracia frente a la caduca y represora dictadura franquista. Paradójicamente, en la actualidad la mayoría de estas imágenes no son conocidas por estos films, sino por su inclusión posterior en series documentales televisivas realizadas en la década de los ochenta. Estos productos audiovisuales televisivos han contribuido a fijar en la memoria visual colectiva una serie de imágenes-ícono que condensan la esencia del discurso del consenso promovido precisamente desde los medios institucionales, como mecanismo para pulir, dirigir y condicionar el significado de las imágenes de las luchas sociales antifranquistas. Por ello, es necesario denunciar las operaciones de apropiación discursiva a las que se han visto sometidas, en una constante reescritura llevada a cabo en este tipo de trabajos sobre la transición política española, como demuestra la serie “La Transición Española” dirigida por Elías Andrés y Victoria Prego. En estas aproximaciones periodísticas la representación de la llamada “Transición española” como un proceso acabado, perfecto, sin aristas ni posibles interpretaciones, a través del falso discurso del consenso, choca frontalmente con la versión que se desprende de los films producidos colectivamente en el periodo, en los que se cuestiona, entre otras cosas, la representatividad y la legitimidad del naciente sistema político. El programa infame de re-interpretación al que se han visto abocados sus films, en línea con la imagen beatífica de la Transición y la supuesta centralidad del papel del Rey en la consecución de la democracia, demuestra que, aún hoy, queda mucho trabajo por hacer, casi tanto como entonces.

Palabras clave: cine militante, memoria visual, antifranquismo, transición, cine documental, televisión.

1. La reapropiación discursiva como práctica institucional: imágenes e imaginario colectivo

El origen de la investigación que recoge este texto se remonta al periodo de redacción de una tesis doctoral sobre el cine militante antifranquista que el autor defendió en el año 2006 en la Universitat Jaume I¹. Mientras se analizaba el material fílmico que nos ha llegado de los colectivos cinematográficos de la época (también de algunos cineastas independientes, no menos importantes) y se comparaba con otros materiales realizados posteriormente que incluyen esas mismas imágenes, se observó cómo a través del montaje y de aplicación de los principios fundamentales del medio televisivo el sentido original se transformaba radicalmente ante nuestra atónita mirada. Aunque la tesis doctoral no trataba esta cuestión particular por cuestiones de delimitación del objeto de estudio, el análisis de este fenómeno concreto nos parecía a todas luces necesario, dada la relevancia iconográfico-política del periodo y de las operaciones discursivas a las que se han visto sometidas estas imágenes en décadas posteriores.

No obstante, no deja de ser un hecho paradójico que las imágenes del variopinto crisol cinematográfico antifranquista que contribuyó a precipitar el final de la dictadura franquista no destaquen tanto por su abundancia, como por una especie de adaptación darwinista al medio. El mismo medio que convierte a algunas de ellas (casi siempre las mismas) en símbolos de una época, de una lucha, en iconos de un periodo asociado tanto a la esperanza como al hartazgo de una sociedad cuyas aspiraciones políticas se concretaban en un elemento común: acabar con la dictadura del general Franco. En esta sutil operación, llevada a cabo sobre todo por la televisión, el sentido de estas imágenes se ha visto alterado, pervertido y hasta invertido, mientras sus coordenadas particulares se iban difuminando por el camino. El concepto *Transición* se impone, asociado a esta operación de *manufactura del consenso* (utilizando el término de Noam Chomsky) como un campo semántico neutro que, a su vez, neutraliza cualquier atisbo de interpretación, análisis o puesta en cuestión del discurso formalmente consensuado por las instituciones mediáticas. El posicionamiento de la televisión como portadora de la opinión general a compartir y la imagen a retener en la memoria, invisible, neutra, acrílica, demuestra que

¹ ARNAU ROSELLÓ, Roberto. *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1981)*. Castellón: 2006. TDX, <http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>.

el “médium mismo ha penetrado en la vida, en las costumbres, se ha convertido en un ritual ordinario de la transparencia”².

El sentido original de esas imágenes de las movilizaciones políticas antifranquistas se ha evaporado, al tiempo que por analogía y dessemantización, su naturaleza y contexto significativo se ha transformado: de imagen a icono, del inconsciente al imaginario colectivo. El hecho de que su significado dependa de la cadena sintagmática en la que se inserten hace que hayan cambiado de sentido prácticamente en cada uso. Pero tampoco debe extrañarnos el proceso de mitificación al que las ha sometido la televisión, convirtiéndolas en abstracciones de algunos géneros iconográficos, en este caso, las movilizaciones político-sociales en estados totalitarios o las revoluciones de la década de 1970 en innumerables puntos del globo. Las imágenes, como sabemos, “significan en función de lo que se espera de ellas por el hecho de utilizarse en un contexto social determinado”³. La variedad de usos y significaciones que permite una imagen en el entramado de relaciones que conforman un acto comunicativo hace de ellas elementos plásticos altamente manipulables. De hecho, este stock icónico contiene motivos muy diversos: algunos se detienen en las cargas policiales antidisturbios, mientras otros desgranar las detenciones, reuniones clandestinas o experiencias autogestionadas en el ámbito urbano y rural; en ellos, “cristaliza una emoción y se condensa un relato”⁴.

Las estrategias de representación citadas en este texto suponen la respuesta en medios distintos a un mismo contexto social definido por la proliferación de relatos con pretensiones de objetividad y verdad incontrovertible. En este espacio textual, la televisión, como maquinaria de construcción de representaciones y legitimación de realidades y discursos desempeña un papel fundamental. Si Enzensberger se refería a la televisión como el *medio cero*, Cornago, parafraseando a Barthes, la identifica con el “grado cero de la medialidad”⁵, el medio formalmente transparente, sin artificio aparente, sin mediación, en definitiva, la pura objetividad hecha canal. La televisión afirma que sus construcciones no son productos de una ficción, sino de realidades que existen o han existido en alguna parte, el mundo referencial “ahora se pretende inmediato y no referido,

2 BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988, p. 79.

3 PERICOT, Jordi. *Mostrar para decir: la imagen en contexto*. Bellaterra: UAB, 2002, p.15.

4 SANCHEZ BIOSCA, Vicente (ed.) *Imágenes en migración: iconos de la guerra civil española*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, nº 60-61, 2008-2009.

5 CORNAGO, Oscar. *Resistir en la era de los medios*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2005, p. 271.

y el sujeto receptor queda disperso entre millones de espectadores a pesar de su aparente individualidad y protagonismo”⁶. El discurso televisivo crea la ilusión de un *continuum*, de un presente constante, sin interrupciones ni horarios, en permanente funcionamiento, sin pasado, ni contexto, ni narración, potenciando un “efecto de realidad *presentada* antes que *representada*”⁷, es decir, un borrado (en absoluto inocente) de la enunciación y una castración de la interpretación (algo que ya denunciaba Susan Sontag en su lúcido ensayo “Contra la interpretación”).

La complejidad del proceso hermenéutico implica una variable no cuantificable que tiene que ver con la variedad de fenómenos que contribuyen a dinamizar una situación comunicativa. Para esta investigación es esencial situar la imagen en el interior de un proceso más amplio que se desencadena en el nivel de la textualidad, circunscrito a un contexto social determinado, en cuyo soporte se sitúan los significados presupuestos emanados mas allá de aquello que muestra la imagen. Y la cuestión primordial es que estas imágenes están tan alejadas de la realidad histórica concreta de la que fueron sustraídas, que en su inserción repetida en documentales televisivos es habitual su mezcla, su descontextualización y yuxtaposición con otras de movilizaciones anteriores en el tiempo o en coyunturas muy distintas. Éste es nuestro espacio específico de trabajo, “el abismo entre lo que ellas contienen y las emociones que despierta su visión”⁸, entre lo que documentan y lo que las hace eficaces como vehículo diegético. La represión de los inocentes, la persecución ideológica, la muerte de trabajadores en manifestaciones, el dolor de la víctimas y el inmovilismo de una dictadura caduca y esclerotizada no son discursos, ni interpretaciones, son, ante todo, imágenes.

2. El Cine militante antifranquista: discurso, memoria e interpretación

Como hemos comentado en otro lugar⁹, en el periodo que oscila entre el año 1967 y 1981 cristaliza en España un variado y renovado movimiento cinematográfico de

6 CORNAGO, Oscar. Op. Cit, p.276.

7 Ídem, p.277

8 SANCHEZ BIOSCA, Vicente. “Imágenes del exilio e iconografía de la retirada” en Messeguer, Fortuño, Nos, Porcar (eds.). *La cultura exiliada*. Castellón: Universitat Jaume I, 2010, p. 209-226.

9 ARNAU ROSELLÓ, Roberto. “La producción cinematográfica colectiva en España durante la transición a la democracia: El cine de intervención política como alternativa a la propaganda franquista” en PALACIO, M. (ed.). *En Transición: cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas. Universidad Carlos III de Madrid. 2012.

oposición a la dictadura franquista y a las estructuras fílmicas, que considera el cine como la herramienta idónea para acelerar el proceso de descomposición del régimen y el advenimiento de un sistema democrático. De este modo, se llevan a cabo innumerables producciones que conforman un corpus extenso de films producidos bajo la forma de colectivos o pequeñas cooperativas clandestinas¹⁰ cuyas películas no se exhiben en los circuitos convencionales (cines comerciales), sino a través de una extensa red de locales (formada por cineclubs, parroquias, asociaciones obreras, festivales de cine, etc.) con ramificaciones en gran parte del país. Desde una marginalidad y clandestinidad sobradamente practicada en la época y conscientemente asumida por los miembros de los grupos de cine como una condición imprescindible para su supervivencia, estos colectivos buscan fórmulas alternativas para la producción, distribución y exhibición de sus proyectos. El trabajo colectivo, en esencia, cuestiona la lógica individualista que promueve el capitalismo y, en aquellos años, representa además un claro posicionamiento político contra el régimen franquista, que se ve desbordado ante las connotaciones culturales, económicas y políticas que tiene el trabajo colectivo, donde intervienen una multiplicidad de agentes difusos cuyas actividades son difícilmente controlables y en los que la responsabilidad autoral se diluye, con la posibilidad de eludir ocasionalmente las acciones represivas. Para Perucha

este proteico y apasionante movimiento se desplaza por dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante (...) postulando que luchar contra el sistema comenzaba, en el terreno de la cultura, por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que desde esta perspectiva la elección de materiales referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención político cinematográfica antifranquista un baño de realidad que restituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debía mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos “formalistas” para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias¹¹.

10 PÉREZ PERUCHA, Julio. “Del colectivo como forma de intervención”, seminario Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas (Desacuerdos-UNIA). Ezine. 2005. <http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/frame.html> [Última Consulta: 20 de Julio de 2014]

11 PÉREZ PERUCHA, Julio. “Las brigadas de la Luz”, *Catálogo del 45 Festival de Cine de Bilbao*, Bilbao, Zinebi. 2003.

En esos momentos, mantener cualquier postura estética diferente a la corrección moral imperante implica la expresión de un signo de disidencia ante el régimen. Por ello, pese a los continuos y desesperados intentos de recuperación de esa contestación por parte del gobierno franquista, la represión aumenta, así como la tensión político-institucional, y estas prácticas se radicalizan en busca de su propio espacio. Durante el periodo que estudiamos surgen innumerables films y colectivos cinematográficos que ponen en funcionamiento estrategias muy diversas, tanto de representación, como políticas, como de producción y distribución. Cada uno de los grupos cuenta con un sinfín de particularidades y modos de organización propios, también su grado de implicación política u orientación ideológica es diverso. Los grupos más numerosos e influyentes que se gestan, sobre todo, en Madrid y Barcelona, han sido estudiados en otras investigaciones¹², y por su volumen de producción, capacidad organizativa y longevidad han de ser objeto de un análisis individual, sistemático, que escrute en profundidad el alcance teórico de sus respectivos programas y actividades político-cinematográficas.

En todo el territorio español se inician experiencias similares¹³, pero en las grandes ciudades las posibilidades de acceso a material, revelado de celuloide y personal técnico facilitan sin duda la realización fílmica, y gracias a ello proliferan en su seno los movimientos de cine militante de un modo más rápido y efectivo que en provincias periféricas (que verán satisfechas sus esperanzas en el posterior desarrollo de los cines nacionales en algunos casos). Aún así, podemos destacar en el estado español el papel de una docena de grupos con un *diferenciado grado de politización* y con objetivos y propuestas diversas, en ocasiones complementarias, en ocasiones contrapuestas, que conforman un panorama rico y en constante transformación, del que no resulta útil realizar una taxonomía por la incontable diversidad de filmes que lo integran. Tal como señala Viota¹⁴, existen dos focos diferenciados del resto del país en los que cuajan de un modo más sobresaliente estas cinematografías, las ciudades de Madrid y Barcelona, sin embargo, se da la coexistencia de grupos de características similares y trayectoria

12 ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2006): La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982), TDX, <<http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>>.

13 PARCERISAS, Pilar (2007): *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*, Madrid, Akal /Arte contemporáneo.

14 VIOTA, Paulino (1982): *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico, UNAM.

destacable en otros puntos que conforman el ambiente cinematográfico progresista del periodo.

Las imágenes procedentes originariamente de las producciones militantes del Colectivo de Cine de Clase¹⁵, de la Central del Curt, de la Cooperativa de Cinema Alternatiu¹⁶, del Colectivo de Cine de Madrid, del colectivo canario Yaiza Borges, así como las de otros grupos y cineastas independientes¹⁷ (Manel Esteban, Pere Portabella, Llorenç Soler, Francisco Avizanda, etc.) han acabado por preñar nuestro imaginario del antifranquismo, eso sí, a través del filtro de la televisión. Inicialmente, en los filmes militantes se muestra un movimiento obrero, estudiantil y civil cuyas aspiraciones y necesidades no han sido del todo cubiertas por la etiqueta y los consensos de la “Transición”. Una efervescencia política, cultural y social cuya diversidad ha sido comprimida, relegando el rol y función de la minorías (tan presentes en estas películas) al de meros espectadores pasivos, sujetos ausentes del gran consenso. Todas aquellas imágenes que podamos recordar de ese periodo de desintegración del estado franquista y la conquista de las libertades proceden de los filmes de los grupos citados, sin embargo su contextualización (y puesta en serie) la construye la maquinaria televisiva. Originalmente, el contexto de enunciación es uno y determinado, así como las competencias culturales e ideológicas de los sujetos receptores, sus determinaciones psicológicas y los filtros interpretativos a los que se exponen. Es decir, “el enunciador y el enunciatario de los signos visuales están determinados por factores socio-pragmáticos e individuales”¹⁸.

Además, el discurso político-ideológico que contienen estos filmes no es en absoluto conformista, ni se alinea con el que se desprende posteriormente del visionado de la serie La Transición española, cuya elaboración descafeinada deja de lado cualquier cuestión que no esté en la línea de los consensos políticamente correctos. Cuestionan el sistema político naciente emanado de unas cortes dictatoriales, la legitimidad de la monarquía como garante de un estado democrático, la pervivencia y arraigo de los

15 ARNAU ROSELLÓ, Roberto. “El Colectivo de Cine de Clase: Compromiso, testimonio y resistencia”, en RUIZ ROJO, José Antonio. *En torno al cine aficionado*, Actas de las IV Jornadas de Cine de Guadalajara. Guadalajara, CEFIHGU, 2007.

16 MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978): “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril 1978.

17 MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978): “Grup de Producció”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril 1978.

18 PERICOT, Jordi. *Mostrar para decir: la imagen en contexto*. Bellaterra: UAB, 2002, p.18.

cuadros franquistas en las instituciones, la relación vicaria entre iglesia y estado, las incipientes autonomías, el papel de las narraciones informativas oficiales en la construcción de las subjetividades, el anclaje ideológico de la prensa nacional, el falso consenso promovido desde las esferas de poder, la perpetuación de las dos Españas que provocara la guerra civil y otras muchas cuestiones que chocan dialécticamente con la base de los consensos institucionales (políticos, culturales, sociales o económicos) contruidos para contrarrestar precisamente esos mismos cuestionamientos.

3. La Televisión y la serie “La Transición Española”: La fijación iconográfica del consenso

Por su parte, la serie “La Transición Española”, co-dirigida por Elías Andrés y Victoria Prego y producida por TVE en seis años (1986-1992) ¹⁹ es un caso particular en el panorama del periodismo audiovisual del periodo. La inmensa labor de documentación y montaje llevada a cabo es destacable, si no fuera por algunos elementos discordantes relacionados sobre todo con el punto de vista narrativo y el uso de ciertos materiales de archivo. En ella cristalizan de manera más rotunda las operaciones de construcción del sentido y de manufactura del consenso a las que hacíamos referencia. Considerando el montaje como el sujeto fundamental de la enunciación fílmica (aquí audiovisual), los realizadores se basan eminentemente en material de archivo para construir su discurso. De ese modo, el uso de fragmentos descontextualizados pasa desapercibido al espectador-modelo al que está dirigida la producción: la audiencia televisiva, propia del *medium*, de atención fragmentada y distraída, opinión manejable y mínima exigencia crítica.

En contrapartida, frente a los filmes de los colectivos militantes, a partir de la reubicación, la re-semantización y el montaje de esas imágenes en el interior de los reportajes televisivos, quedan completamente desprovistas de su sentido inicial, ancladas a un significante ausente, a una realidad simulada, relegadas a servir de mero acompañamiento al elemento demiúrgico propio del medio: la palabra.

Así, lexicalizadas, las imágenes ya no significan por sí mismas, reposan sobre la iniciativa del sujeto parlante que se dirige directamente a un espectador que no tiene

¹⁹ Para un mayor detalle acerca de los datos técnicos y artísticos relativos a la serie se puede consultar <<http://www.rtve.es/latransicion>> [Última consulta: 10/08/2014].

delante para simular una situación de comunicación que no existe ya que no hay interacción. Cine y televisión son, en este caso, medios antagonistas. La televisión convierte su pantalla en una realidad omnipresente, más real que la realidad, anulando las distancias y los escenarios necesarios para la descodificación de los mensajes audiovisuales, “eliminando sus vacíos, para invadirlo todo: todo transparente, todo a la vista, todo obscuro (...) un medio invisible, de las ilusiones sin realidades, de las utopías sin política”²⁰.

Por otro lado, el material utilizado para la elaboración de la serie es diverso: entrevistas realizadas ad hoc para cada capítulo, material del archivo de RTVE (sobre todo), reconstrucciones, y material de otros archivos cinematográficos diversos²¹, etc. lo que nos ha obligado a restringir nuestras afirmaciones a aquellos materiales fílmicos procedentes de los colectivos militantes que contienen imágenes cuya emanación emocional es más fluida, por decirlo de algún modo, más “natural”. Las imágenes de las movilizaciones sociales, la represión y las ansias de libertad de un país entero (bueno, casi entero, considerando el número de adscritos al régimen que existía en España en la época) condensaron el sentido global de las protestas, se convirtieron en símbolo de la liberación de un pueblo por su propio empuje, y fueron empleadas en noticiarios y reportajes periodísticos del mundo entero como material troncal de sus productos informativos.

En aquellos años en España, dada la conmoción que causa en Europa (y también la euforia) el abrupto decaimiento del régimen y las movilizaciones socio-políticas que lo aceleran, el número de corresponsales de medios de comunicación europeos se dispara, mientras, las protestas y las movilizaciones adquieren un cierto tono romántico en las informaciones producidas por esos mismos medios. La maquinaria de la televisión ya está en marcha, los reporteros en busca de pruebas de la quiebra de la dictadura. A pesar de que en algunas cadenas (RAI, France TV, ZDF, etc.) los tratamientos informativos incluyen este tipo de material, casi siempre rodado por corresponsales o comprado en la

20CORNAGO, Oscar. *Resistir en la era de los medios*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2005, p. 284.

21 Concretamente los de la Videoteca y Filmoteca de TVE, Archivo de RNE, Archivo NO-DO, Filmoteca Nacional, Institut de Cinema Català, Euskadiko Filmategia, Euskal Telebista, TV3, BBC, ITN, ZDF, Visnews, ARD, RAI, Institut National de l’Audiovisuel, Fundación Largo Caballero, Fundación Pablo Iglesias, Archivo del PCE, Archivo del PSOE, El País, Grupo 16, Andrés Linares, Domingo Almendros, Francisco Avizanda y Teodulfo Lagunero.

clandestinidad a los operadores y miembros de los colectivos de cine militante (y cineastas independientes, amateurs o no), en España no será hasta la difusión masiva de esta serie por Televisión Española cuando estas imágenes empiezan a desplegar su potencial iconográfico y se empieza a construir ese imaginario colectivo del consenso.

Hay que tener en cuenta obligatoriamente que la naturaleza del material facilita su reutilización, remontaje y reapropiación: la vocación periodística de los reporteros y su “deformación profesional” de captar imágenes que resulten en algún punto “atractivas”, efectistas incluso, unida a la condición fragmentaria propia de los noticiarios, resulta ideal para el trabajo posterior con esa materia visual. La disponibilidad combinatoria de sus unidades mínimas de significado (los planos) es casi infinita, así como las posibilidades de integrarse en cualquier discurso. “Tal plasticidad se manifiesta igualmente en su desplazamiento en forma de préstamos, reapropiaciones, hurtos, perversiones”²². En este punto la serie desempeña un papel fundamental. Como discurso institucional ya democrático (se empieza la producción hacia el año 1985) no deja lugar a dudas de la posición ideológica de la cadena y los autores, y sienta las bases del contenido específico de los consensos que promueve. El papel central del Rey en el camino a la democracia (algo más que discutible), la fluidez del proceso de desintegración del régimen, la promocionada integración de todas las sensibilidades políticas, la perfección del proceso, son ideas que se transmiten a través de este producto televisivo, en definitiva, la semantización de la Transición en términos visuales se concentra en buena parte en él.

Si, como decíamos al inicio, la televisión es un discurso del presente, su capacidad de fagocitación hace que aproveche la vinculación del cine documental con el mismo presente, aunque desde posiciones contrapuestas. Como sostiene Ledó, la entrada que más se ajusta a una mirada sobre el cine de lo real como expresión del siglo XX, es precisamente la consideración de lo real como material, y la pasión por lo real como actitud moral, política e ideológica. Esas corrientes “encuentran sus ecos en las variaciones que se nutren, de nuevo, del presente como tema, del mundo como escenario (...) abriendo sus puertas a una cierta utopía que el realismo militante convierte en

22SANCHEZ BIOSCA, Vicente. “Imágenes del exilio e iconografía de la retirada” en Messeguer, Fortuño, Nos, Porcar (eds.). *La cultura exiliada*. Castellón: Universitat Jaume I, 2010, p. 214.

presencia ontológica, en *índex*²³. Desde esa equívoca (y alevosa) identificación entre el presente televisivo y el presente fílmico, el discurso institucional se construye como el soporte necesario para una confusión obligada que resuelva la ecuación a favor de aquel medio que tenga más capacidad de influencia y reescritura. El terreno específico del medio televisivo es el escenario idóneo en el que desplegar esta estrategia, ya que el cine proveyó a la televisión de ese material, ¿por qué no usarlo para construir su propia versión de la historia? Ésa y no otra parece ser su más íntima naturaleza²⁴.

4. Un terreno fértil: notas breves a modo de conclusión

Como hemos podido observar en este breve recorrido, las operaciones de sublimación a las que se ven sometidas algunas imágenes en su proceso de conversión en iconos o símbolos, descansan eminentemente sobre las instituciones mediáticas hegemónicas. En el caso de aquellas del movimiento socio-político de oposición al franquismo en España, la televisión pública asumió el rol ejecutivo, mientras algunos sectores cercanos al poder y grupos de presión estratégicos diseñaban parcialmente los primeros pasos de su itinerario iconográfico. Durante más de cuarenta años estas imágenes, cuyo origen es desconocido incluso para muchos de los periodistas que las han utilizado en sus reportajes y noticias, han ejercido una poderosísima influencia sobre la concepción de ese periodo histórico que tiene la mayoría de la población española y sobre la imaginaria del movimiento pro-democrático. Su poder de evocación afectiva era tal, que el documento que estaba en su origen se iba consumiendo, de manera que las imágenes devenían intercambiables entre sí, cada vez con más facilidad, a medida que se borraban las coordenadas específicas de cada una de ellas.

La tarea del investigador, y por extensión su responsabilidad, es reintegrarles su carga documental, contrastarlas, analizarlas y de esa manera, tratar de desmentir su aparente intercambiabilidad. Nos encontramos, pues, al final del camino, un terreno fértil para el investigador, porque aunque las películas originales fueran conocidas (lo que equivale a decir que fueran proyectadas, analizadas dialécticamente y debatidas) y

23 LEDÓ, Margarita. “De la no ficción”. Valencia: L’Atalante Revista de estudios cinematográficos, nº 9, Enero 2014, p. 6.

24 Si se quieren encontrar argumentos similares ilustrados con ejemplos concretos que sustenten esta idea, se puede visionar “Cineastas contra Magnates”, Carlos Bonpar, 2001.

pudiésemos hallar nuevos documentos filmicos, no parece posible que pudieran revertir la fijación iconográfica asentada a través de los *mass media*. Asumiendo plenamente la interpretación del profesor Sánchez Biosca y aunque pueda ser doloroso afirmarlo, “parece imponerse un cierto espíritu conservador de la iconografía memorística”²⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNAU ROSELLÓ, Roberto. *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1981)*. Castellón: 2006. TDX, <<http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>>

ARNAU ROSELLÓ, Roberto. “La producción cinematográfica colectiva en España durante la transición a la democracia: El cine de intervención política como alternativa a la propaganda franquista” en PALACIO, M. (ed.). *En Transición: cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas. Universidad Carlos III de Madrid. 2012.

ARNAU ROSELLÓ, Roberto. “El Colectivo de Cine de Clase: Compromiso, testimonio y resistencia”, en RUIZ ROJO, José Antonio. *En torno al cine aficionado*, Actas de las IV Jornadas de Cine de Guadalajara. Guadalajara, CEFIHGU, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988.

CORNAGO, Oscar. *Resistir en la era de los medios*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2005.

LEDÓ, Margarita. “De la no ficción”. Valencia: L’Atalante Revista de estudios cinematográficos, nº 9, Enero 2014.

MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978): “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril 1978.

MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978): “Grup de Producció”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril 1978.

PARCERISAS, Pilar (2007): *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*, Madrid, Akal /Arte contemporáneo.

PÉREZ PERUCHA, Julio. “Las brigadas de la Luz”, *Catálogo del 45 Festival de Cine de Bilbao*, Bilbao, Zinebi. 2003.

PÉREZ PERUCHA, Julio. “Del colectivo como forma de intervención”, seminario *Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-UNIA). Ezine. 2005. <http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/frame.html> [Última Consulta: 20 de Julio de 2014]

25SANCHEZ BIOSCA, Vicente. “Imágenes del exilio e iconografía de la retirada” en Messeguer, Fortuño, Nos, Porcar (eds.). *La cultura exiliada*. Castellón: Universitat Jaume I, 2010, p. 217.

PERICOT, Jordi. *Mostrar para decir: la imagen en contexto*. Bellaterra: UAB, 2002.

SANCHEZ BIOSCA, Vicente (ed.) *Imágenes en migración: iconos de la guerra civil española*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, nº 60-61, 2008-2009.

SANCHEZ BIOSCA, Vicente. “Imágenes del exilio e iconografía de la retirada” en Messeguer, Fortuño, Nos, Porcar (eds.). *La cultura exiliada*. Castellón: Universitat Jaume I, 2010.

VIOTA, Paulino. *El cine militante en España durante el franquismo*. Mexico: UNAM, 1982.

EL PAÍS VASCO A TRAVÉS DE NO-DO. UN PROYECTO PARA EL ESTUDIO DE LA IDENTIDAD VASCA Y EL CINE DURANTE EL FRANQUISMO

CLAUDIA GÓMEZ GARCÍA

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

El noticiario cinematográfico NO-DO –proyectado por primera vez en las salas el 4 de enero de 1943– fue fruto de una operación política del régimen franquista para entretener, informar y sobre todo hacer llegar al público una propaganda efectiva. En esta comunicación pretendo estudiar la imagen que de los territorios vascos dio el régimen franquista, utilizando el NO-DO como instrumento de análisis. A pesar de ir modulando su discurso con el paso del tiempo, uno de los pilares del concepto de Estado de la dictadura franquista fue la unidad absoluta de la patria española. Para ello, trató de eliminar los nacionalismos alternativos, del mismo modo que hizo con las corrientes políticas de izquierdas. Por ello, el régimen llevó a cabo una fuerte represión, que afectó en grados distintos a todos los sectores que se oponían al régimen.

El País Vasco se situó en el punto de mira del Estado franquista, puesto que los territorios que lo comprenden –del mismo modo que, por ejemplo, Cataluña– tenían una particularidad con respecto a otras regiones. La política franquista en la posguerra efectuó una fuerte represión cultural, pues para algunos sectores del régimen (en especial, los falangistas) todo lo cultural vasco era igual a *separatismo*. Sin embargo, también se llevó a cabo una reutilización de la cultura euskaldun desde otras familias del régimen, especialmente algunos carlistas, que eran partidarios de aceptar un “sano regionalismo”, que incluía un vasquismo cultural favorable a la defensa de la lengua y de la cultura vasca, siempre que no se *contaminaran* de nacionalismo político. A través de NO-DO analizaré cómo el Estado franquista instaura dentro de su unidad peninsular a las provincias vascas y cómo a pesar de ello perviven los elementos vasquistas.

“El acorazado Potemkin hizo más comunistas que toda la Prensa moscovita”¹.

El noticiario cinematográfico NO-DO (1943-1981) fue fruto de una operación del régimen franquista para entretener, informar y sobre todo transmitir una propaganda efectiva, convirtiéndose en un potente instrumento de nacionalización. A pesar de modular su discurso con el paso del tiempo, uno de los pilares del concepto de Estado de

1 MOSTAZA, Bartolomé, “El cine como propaganda”, Primer plano, núm.10, 22 de diciembre de 1940, pág. 3.

la dictadura franquista fue la unidad absoluta de la patria española. Para la construcción de su proyecto de “España una, grande y libre”, trató de eliminar ideologías de tipo separatista: es decir, todo aquel movimiento contrario a la unidad nacional española, del mismo modo que hizo con las corrientes políticas de izquierdas. Por ello, el régimen llevó a cabo una fuerte represión política, económica, social y cultural, que afectó en grados distintos a todos los sectores que se oponían a la dictadura. El País Vasco fue uno de los puntos de mira del Estado franquista, puesto que los territorios que lo comprenden –del mismo modo que, por ejemplo, Cataluña– tenían una particularidad con respecto a otros. La presencia de un movimiento nacionalista muy extendido en 1936 obligaba al franquismo a extremar el control social y a llevar a cabo una política de nacionalización española, que en otras zonas de España no era necesaria. Es cierto que la represión física de la posguerra fue más fuerte contra las izquierdas que contra el nacionalismo, pero la presencia de este último hizo que el franquismo tuviera que diseñar una política diferenciada para el caso vasco.

El objetivo de esta comunicación, que forma parte de una investigación aún en proceso, es analizar esa política diferencia del franquismo hacia el País Vasco por medio de la imagen cinematográfica. Utilizamos para ello el principal órgano de información y propaganda visual del franquismo: el NO-DO, un noticiario semanal que, según su propia cabecera, pretendía poner “el mundo entero al alcance de todos los españoles” y cuya proyección fue obligatoria en todos los cines desde 1943 hasta 1976. Aquí pretendemos estudiar la imagen que de los territorios vasco-navarros dio el régimen franquista, utilizando el NO-DO como instrumento de análisis. Como ya hemos adelantado, en una dictadura que propugnaba la unidad absoluta de la patria española, aunque algunos sectores reconocían un “sano regionalismo”, el análisis de la representación del País Vasco y Navarra en el NO-DO es especialmente importante, por sus características peculiares (nacionalismo vasco, carlismo, etc.). A través de NO-DO analizaremos cómo el franquismo instaura dentro de la unidad española a Vasconia y si a pesar de ello perviven los elementos vasquistas. Dada la gran influencia del NO-DO en la sociedad de la época, se trata de un tema de gran interés, que hasta ahora no ha sido estudiado. En concreto, en esta comunicación no entraremos en el análisis específico de las noticias que sobre el País Vasco incluyó el NO-DO, sino que nos limitaremos a realizar un estudio

previo, de carácter metodológico e historiográfico, sobre el que asentar en el futuro inmediato la investigación del contenido de dichas noticias.

El franquismo: cultura e identidad nacional en un Estado centralista

¿Con qué identificamos la identidad vasca? Históricamente los territorios vascos han destacado por tener una identidad compleja. A mediados del siglo XIX surgió el fuerismo, que propugnaba una identidad común a todos los habitantes de los territorios “vascongados”, ampliándose luego al navarro y al vasco-francés. El fuerismo construyó una identidad basada en el sistema político administrativo vasco (los fueros), la historia, la cultura, la lengua y la religión católica. Además, el movimiento fuerista se caracterizó por tener un doble patriotismo, vasco y español a la vez, algo inconcebible para la posterior corriente nacionalista política surgida a finales del siglo XIX².

En efecto, en 1895 Sabino Arana fundó el Partido Nacionalista Vasco (PNV). Partiendo de bases relativamente similares a las del fuerismo (fueros, historia, catolicismo, etc.), añadió el concepto de raza vasca y llegó a una conclusión radicalmente opuesta: la incompatibilidad entre la nación vasca y España. El nacionalismo vasco fue tomando fuerza a medida que avanzaba el siglo XX, especialmente en Vizcaya y Guipúzcoa. En 1933, el PNV fue por primera vez el partido más votado del País Vasco. Junto a los avances políticos y electorales, el nacionalismo vasco fue creando y extendiendo un buen número de símbolos, que sin duda ayudaron a que la identidad nacional vasca fuera ganando adeptos. Muchos de esos símbolos fueron creados por el propio Arana, tal y como analizan los autores del *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*³. Esta obra es una magnífica herramienta para analizar los diferentes símbolos, nacionalistas pero también vasquistas, que pueden aparecer –o por el contrario, que han sido totalmente borrados de la memoria– en el noticiario franquista NO-DO. Aunque faltan estudios sobre la recepción de los símbolos en el imaginario colectivo, posiblemente en 1936 muchos de ellos estaban ya bastante extendidos, al menos en el ámbito nacionalista, y otros habían superado esa comunidad, también por ser anteriores al

2 RUBIO POBES, Coro: *La identidad vasca en el siglo XIX: discurso y agentes sociales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

3 PABLO, Santiago de, GRANJA, José Luis de la, MEES, Ludger y CASQUETE, Jesús (coords.): *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Madrid, Tecnos, 2012.

surgimiento del nacionalismo político. ¿Qué pasó cuando, una vez logrado este arraigo del sentimiento vasquista en la población, vino un periodo de máxima exaltación del nacionalismo español, como el franquismo? Precisamente nuestro estudio plantea analizar uno de los instrumentos de nacionalización del franquismo, como fue el NO-DO, para observar qué elementos del imaginario vasco se reflejaron en sus imágenes y cuáles fueron eliminados.

Para entender la ruptura que en el caso vasco supuso el franquismo hay que tener en cuenta que el 6 de octubre de 1936, en plena Guerra Civil, se aprobaba el Estatuto de autonomía del País Vasco. Se instauró entonces el primer Gobierno vasco de la historia, presidido por el lehendakari José Antonio Aguirre, que controló hasta junio de 1937 el ‘oasis vasco’, denominado así no solo por su aislamiento geográfico sino también porque en la Euskadi autónoma no hubo persecución religiosa ni revolución social⁴.

Tras la derrota del Gobierno vasco, el naciente régimen franquista tomó medidas para tratar de erradicar el nacionalismo. Los conciertos económicos fueron suprimidos por decreto del 23 de junio de 1937 para las *provincias traidoras*, Vizcaya y Guipúzcoa, manteniendo los de Álava, así como el convenio económico de Navarra. El decreto aseguraba que “la singularidad del régimen fiscal y administrativo” de esas provincias había sido utilizada “para realizar la torpe política antiespañola”. Por ello, como castigo colectivo, se ponía término “a un sistema que utilizaron como instrumento para causar daños tan graves”. Por lo tanto, las dos provincias pasaban a ser legalmente iguales a cualquier otra española, perdiendo la particularidad que, pese a la abolición foral posterior a la ley de 21 de julio de 1876, suponían los conciertos económicos⁵.

Tras el final de la Guerra Civil en 1939, toda actividad política opositora solo pudo desarrollarse en la clandestinidad. El Gobierno vasco se vio obligado a salir de España y continuó su lucha desde el exilio. La esperanza durante la primera mitad de la década de los cuarenta estuvo puesta en la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial. Pero cuando, al finalizar la contienda, la dictadura se mantuvo en España a pesar de la victoria de los Aliados, decayeron los intentos de derrocar al Caudillo y los partidos clásicos (particularmente el PNV y el PSOE) se centraron en mantener vivo el Gobierno

4 GRANJA, José Luis de la: El oasis vasco. El nacimiento de Euskadi en la República y la Guerra Civil, Madrid, Tecnos, 2007.

5 B.O.E., 24 de junio de 1937.

vasco en el exilio. Ante esta pasividad, en 1959 surgió en el interior ETA (Euskadi ta Askatasuna), una organización formada por jóvenes nacionalistas, partidaria de la independencia vasca y, enseguida, del socialismo revolucionario y de la “lucha armada”⁶. Frente al letargo del Gobierno vasco en el exilio, ETA fue la principal protagonista del activismo antifranquista en el tardofranquismo. En este sentido, hay que recordar que hasta la Guerra Civil, el objetivo principal de los nacionalistas (tanto en su vertiente de centro-derecha, PNV, como de izquierdas, ANV) era la autonomía, aunque sin renunciar a una posible futura independencia, que solo defendían directamente sus sectores más radicales. El franquismo fomentó el nacionalismo español y esto quizás, paradójicamente, pudo incrementar el sentimiento independentista, como una reacción contra la dictadura. Asimismo, el fuerte antiseparatismo del franquismo hizo que casi todo el antifranquismo se contagiara de nacionalismo vasco.

Pero ¿en qué consistió exactamente la política del franquismo con respecto al País Vasco? La “Cultura de la Victoria” de la dictadura fue elaborada bidireccionalmente, “desde arriba” y “desde abajo”. Aunque la mano ejecutora de esa política fue el Estado, la indiferencia y colaboración de buena parte de la sociedad española fue una ayuda para la transmisión de esta cultura de los vencedores de la guerra, puesto que ninguna dictadura puede implantarse y sobre todo aguantar tanto tiempo solo por medio de la represión. Por el contrario, investigaciones recientes han demostrado la existencia de niveles varios de asentimiento o al menos de acomodación por parte de la sociedad⁷.

En cualquier caso, el régimen continuó su labor de vigilancia, prohibición y represión de todo aquello que se opusiera a su pervivencia. Por ello, llevó a cabo una fuerte represión política, económica, social y cultural, que afectó en grados distintos a todos los sectores que se oponían a la dictadura. Lo mismo que hizo contra los sectores políticos de izquierdas —e incluso con corrientes de derechas que no se avinieron con el régimen, tal y como se vio en la represión contra determinados líderes o corrientes del

6 ELORZA, Antonio; GARMENDIA, José M^a; JÁUREGUI, Gurutz y DOMÍNGUEZ, Florencio: La historia de ETA, Madrid, Temas de Hoy, 2000 (Reedición: 2006).

7 BOX VARELA, Zira: España año cero. La construcción simbólica del franquismo, Madrid, Alianza, 2010; ARCO, Miguel Ángel et al. (eds.), No solo miedo. Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista (1936-1977), Granada, Comares, 2013.

falangismo radical o del carlismo—, la represión se dirigió contra los nacionalistas vascos⁸.

En el País Vasco, el franquismo efectuó en la posguerra una fuerte represión cultural, puesto que para amplios sectores del régimen (en especial, los falangistas), todo lo cultural vasco era igual a nacionalismo. Medidas concretas prohibieron el uso del euskera en el registro civil, en otros ámbitos de la administración pública e incluso en las lápidas de los cementerios. Aunque no existió ningún decreto que prohibiera el uso del idioma vasco, sí hubo numerosos casos en los que las autoridades locales multaban a los ciudadanos por el uso del euskera, alegando una alteración del orden público. En la práctica, se produjo una castellanización, relegando el euskera de la esfera pública, obligando a los vascoparlantes a utilizar su idioma en el ámbito privado y siempre con cautela, lo que contribuyó a que en 1975 menos del 20% de la población hablara la lengua vasca.

A pesar de esta fuerte represión, también se llevó a cabo cierta reutilización de la cultura euskaldun durante el franquismo. Para empezar, había sectores del régimen (especialmente, algunos carlistas) partidarios de aceptar un “sano regionalismo”, que incluía un vasquismo cultural favorable a la defensa de la lengua y de la cultura vasca, siempre que no se contaminaran de nacionalismo político. Por otro, a partir de la década de 1960 la relativa apertura del régimen permitió un resurgir cultural vasquista, que fue aprovechado por los nacionalistas vascos para llevar a cabo una resistencia cultural. Surgieron numerosas iniciativas de fomento del euskera (las ikastolas), la música, las artes plásticas, el cine y la literatura vascas, en un ambiente que, pese a las restricciones oficiales, era muy distinto al de la posguerra. Pese al abismo político que les separaba, el nacionalismo vasco y el vasquismo puramente cultural (compatible con determinadas corrientes de derechas y de izquierdas) compartían muchos elementos comunes. En ambos casos, el reflejo del mundo vasco se muestra en una fusión entre la cultura y la tierra, a través de sus rasgos característicos, como el euskera, el ‘irrintzi’, la música

8 Entre los estudios generales sobre el franquismo en el País Vasco, pueden citarse VILLA, Imanol: Historia del País Vasco durante el franquismo, Madrid, Sílex, 2009; DE PABLO, Santiago; “La Dictadura franquista y el exilio”, en José Luis de la Granja y Santiago de Pablo (eds.): Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, págs. 89-115. Centrado en su primera etapa, GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel y GARMENDIA, José María: La posguerra en el País Vasco: Política, acumulación, miseria, San Sebastián, Kriselu, 1988.

vasca, instrumentos como el txistu, representaciones teatrales, la indumentaria (como la txapela), las danzas, como el ‘aurreku’ o la ‘ezpatadantza’, y el deporte como el juego de pelota.

La presencia de un movimiento nacionalista muy extendido en 1936 obligaba al franquismo a extremar el control social y a llevar a cabo una política de nacionalización española, que en otras zonas de España no era necesaria. Es cierto que la represión física de la posguerra fue más fuerte contra las izquierdas que contra el nacionalismo, pero la presencia de esta último hizo que el franquismo tuviera que diseñar una política diferenciada para el caso vasco. Consciente de la identidad diferenciada que existía en el País Vasco, el franquismo no solo llevó a cabo una represión contra las personas que sustentaban esta ideología sino que prohibió los símbolos nacionalistas, tales como el propio nombre con el que este denominaba a las provincias (Euzkadi), la bandera bicrucífera o ikurriña, y el himno, *Euzko Abendaren Ereserkia* o *Gora ta gora*. Cabe pensar que el franquismo no solo trataba de suprimir esos símbolos sino de sustituirlos por los españoles o directamente por los franquistas. Pero por otro lado había otros símbolos vascos o vasquistas que no eran nacionalistas, aunque el nacionalismo vasco los hubiera utilizado o reinventado en su propaganda y en su movilización social. ¿Cuál fue la actitud del franquismo hacia estos símbolos?

Lo vasco en el cine

Un buen número de cineastas nacionales y extranjeros han llevado a la pantalla los diferentes elementos que representan al pueblo vasco. En este sentido, hay que recordar que, como señala Rosenstone, el cine documental “nunca es un reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes –ya sean del pasado o del presente– conforman un discurso narrativo con un significado determinado”⁹. La presencia de estos elementos en las pantallas supone no solo el deseo de mostrar una realidad (la tradición vasca) sino también una creación audiovisual, que a su vez influye en la construcción de referentes identitarios y de estereotipos nacionales.

En los primeros documentales conservados sobre el País Vasco, como *Au Pays des basques* (1930), de Maurice Champreux, o *Sinfonía vasca* (1936), de Adolf Trotz,

⁹ ROSENSTONE, Robert. El pasado en imágenes, Barcelona, Ariel, 1997, págs. 27-42.

aparecen elementos ligados a la identidad vasca como por ejemplo el juego de pelota. Un caso especial es el documental alemán *Im Lande der Basken* (1944), de Herbert Brieger, que refleja la visión nazi del País Vasco. Brieger muestra un enclave situado entre Francia y España en el que habita una sociedad particular, diferenciada en ciertos aspectos de la de los territorios colindantes. Entre las imágenes de la producción, aparecen diferentes símbolos, de entre los que podemos destacar un plato grabado con la imagen de un pelotari jugando a cesta punta y en el bordeado unos lauburus que recuerdan a la esvástica nazi¹⁰.

Una imagen similar, aun desprendida del matiz político de *Im Lande der Basken*, aparece en *Around the World with Orson Welles* (1956), una serie de documentales de encargo para televisión en los que Orson Welles mostraba diferentes territorios del mundo. En los episodios dedicados al País Vasco, el cineasta trata de mostrar un mundo idílico en el que no ha irrumpido la industrialización. Welles hace alusión a la identidad vasca, asegurando que la frontera entre España y Francia en territorio vasco es más imaginaria que real. Mientras indica que los vascos “no son españoles, ni franceses” muestra imágenes de un partido de pelota, celebrado en un día festivo, el domingo de Pentecostés. Se observa a la población que, tras la salida de la iglesia, acude al frontón para disfrutar de un partido de pelota. Welles pone atención en el juego y lo idealiza, afirmando que, “según la leyenda, el primer partido se jugó en el Jardín del Edén, utilizando la manzana como pelota”. Además, relata la resistencia física de los pelotaris, enaltecendo sus cualidades y presentándolos también como los transmisores de la cultura vasca¹¹.

En el País Vasco durante el franquismo hubo también películas que mostraron la identidad vasca. Una de las producciones que podemos destacar es la gran obra del cine vasco del tardofranquismo: *Ama Lur* (1968), de Néstor Basterrechea y Fernando

10 La producción pretende dar una visión propagandística buscando las similitudes entre los vascos y los alemanes, utilizando como nexos la pureza racial. PABLO, Santiago de y SANDOVAL, Teresa: "Im Lande der Basken (1944): El País Vasco visto por el cine nazi", *Sancho el Sabio*, nº 29, 2008, pp. 157-200. Véase también el documental de Alfonso Andrés y Javier Barajas, *Una esvástica sobre el Bidasoa* (2013).

11 LLORENTE BILBAO, Eneko, "Cruce de miradas: La pelota vasca, con Orson Welles", *Jentilbaratz*, nº 11, 2008, pp. 269-299.

Larruquert, en la que realiza una descripción del alma y de la tierra vasca¹². La elaboración de estos documentales no fue un hecho aislado, ya que a partir de los años sesenta se produjo el renacimiento vasquista al que hemos aludido anteriormente.

NO-DO: ¿El País Vasco al alcance de todos los españoles? Relación entre franquismo, identidad vasca y cine

El documental es un género que, entre otras cosas, plasma la historia en imágenes, siempre de modo creativo. La verdad de un documental es fruto de la recreación y no de su capacidad para reflejar la realidad. Como medio para difundir la historia, el documental tiene algunos límites. Según Robert Rosenstone, el mérito aparente del documental es que parece abrir una ventana al pasado que nos permite ver esa realidad, que sin embargo siempre estará modificada por la labor técnica y artística de sus creadores e incluso por el modo de recepción del filme.

Dentro del género documental, los noticiarios tienen unas características especiales, derivadas de su carácter periódico y de la necesidad de inmediatez (al menos semanal, frente al documental monográfico que permite una mayor pausa creativa), así como de su producción en serie. En el caso del NO-DO, las posibilidades de manipulación son mucho mayores, al estar sujeto a control oficial (o al menos autocensura, según diversos testimonios) y al tratarse del órgano audiovisual oficial de una dictadura. El noticiario rescata las imágenes del mundo real pero les da una interpretación propia, que a su vez depende de la recepción de los espectadores. En el caso del NO-DO, con independencia de la censura oficial, todas las imágenes que se muestran pasan por un filtro previo, desde la selección de filmaciones hasta el montaje final, que moldea dichas imágenes para hacer presente al espectador un imaginario determinado. Es más, a veces puede ser tan importante ver lo que aparece en el NO-DO que lo que no aparece, tratando de ver las causas de dichas decisiones.

Aunque NO-DO fue el fruto de una operación política a través del que se expresaba el régimen, los diferentes autores discuten en torno al grado de control directo que existía desde las instancias superiores, o el grado de libertad que tenían quienes se encargaban

12 Sobre esta producción, véase PABLO, Santiago de: *The Basque Nation On-Screen. Cinema, Nationalism, and Political Violence*, Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada, 2012, pp. 58-62.

directamente de él. Las declaraciones recogidas por sus responsables y la documentación oficial conservada parecen indicar que el noticiario no se regía por las directrices específicas de una instancia superior, sino que funcionaba de manera relativamente autónoma. El personal niega haber seguido un patrón para la elaboración del noticiario y haber introducir la ideología franquista en su trabajo diario.

Pero, ¿es posible que un noticiario oficial estuviera al margen de las órdenes de las instituciones franquistas?, ¿hasta qué punto las declaraciones posteriores de sus antiguos responsables pueden haber sido consciente o inconscientemente modificadas por los mecanismos de la memoria? Si fuera cierto que no había ningún control desde arriba, ¿invalidaría esto la posibilidad de estudiar la información y la propaganda del régimen a través del NO-DO? Son preguntas complejas de responder –al menos mientras no aparezca nueva documentación interna sobre el NO-DO– pero está claro, tal y como indican Tranche y Sánchez-Biosca, que a través de su visionado se puede entrever la línea ideológica consustancial al régimen de Franco. Por ello, de ser cierto que los realizadores no recibían instrucciones concretas, habría que pensar que los responsables de NO-DO realizaban un ejercicio de autocensura a la hora de elaborar el noticiario. Es decir, las autoridades superiores no necesitaban dar instrucciones específicas porque la línea editorial del noticiario la tenían bien clara sus creadores, sin necesidad de que nadie se lo recordara continuamente¹³.

También el noticiario oficial franquista (el Noticiario Documental Cinematográfico o NO-DO) se ocupó de mostrar los territorios vascos. Tal y como han destacado Rafael Tranche y Vicente Sánchez Biosca, el NO-DO no era solo un instrumento de propaganda y adoctrinamiento. Con el paso del tiempo se ha convertido en un documento audiovisual de la dictadura franquista y en un “lugar de memoria”, una huella que perdura y se transmite a las siguientes generaciones determinadas imágenes¹⁴. Su análisis nos permite conocer lo que el propio Sánchez Biosca ha denominado –aplicando al caso español la teoría de Michael Billig– “nacionalismo banal” durante el franquismo¹⁵, pero también los

13 TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: NO-DO: el tiempo y la memoria, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000, p. 195.

14 TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: NO-DO: el tiempo y la memoria, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000

15 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “El NO-DO y la eficacia del nacionalismo banal”, en MICHONNEAU, y NUÑEZ SEIXAS, 2014, pp. 177-196.

matices regionales que cabían dentro de ese proceso, incluyendo –o no– determinados niveles de vasquismo.

El NO-DO recogía reportajes y noticias de diversa índole (política, social, cultural o deportiva), pero sobre todo actuó como instrumento propagandístico al servicio del régimen franquista. Las imágenes que conforman sus diferentes reportajes recogen consignas, símbolos y emblemas que muestran el carácter del régimen y su imagen de España. El NO-DO, consciente de la peculiaridad de los diferentes territorios españoles, ofreció a través de sus imágenes un País Vasco integrado en España, como cualquier otra región. Los elementos culturales vascos fueron insertados en el colectivo español, desnudándolos de cualquier carácter político que pudieran tener.

Mucho más en el caso de una dictadura que, a pesar de no llegar –como ya hemos señalado– al carácter totalitario e hipermovilizado que tuvieron otras dictaduras del siglo XX, controlaba todos los medios de comunicación. Entre ellos el cine tiene una especial trascendencia, puesto que además de informar se trata sobre todo de un medio de entretenimiento. En el caso de los noticiarios, que son claramente un medio informativo y propagandístico, la mera diversión está muy presente, tal y como se puede observar en el mismo NO-DO. Y lejos de quitarle fuerza, ese carácter de entretenimiento permitía posiblemente que el noticiario franquista llegara con sus ideas mucho más a fondo a las personas que lo visionaban, a veces todas las semanas, puesto que –como hemos adelantado– la asistencia al cine en España era altísima en la etapa franquista.

Pero además el cine no solo consiguió introducirse en la vida cotidiana de la sociedad de masas del siglo XX sino que, a través de las imágenes, permite un nuevo acercamiento a la historia¹⁶. Ello nos permitirá otro tipo de acercamiento a las relaciones entre el NO-DO y el País Vasco: no se trata solo de ver qué imagen se da de las provincias vascas y de Navarra sino de ver si es posible utilizarlo como fuente documental para hacer la historia de Vasconia entre 1943 y 1975. Claro que se trataría de una historia vista a través del prisma de la propaganda franquista, pero hay claves que pueden ser igualmente interesantes.

NO-DO fue, dentro del conglomerado franquista, un proyecto falangista, que pretendía mostrar una unidad estatal bajo una sola identidad, la española y unos ideales

16 FERRO, Marc: Historia contemporánea y cine, Barcelona, Ariel, 1995.

franquistas, siempre diluido en un formato de ocio y entretenimiento¹⁷. Se acudía al cine básicamente para entretenerse, hizo que el NO-DO pudiera actuar como un vehículo propagandístico muy eficaz, al no identificarse con la represión o la propaganda más ideológica, sino con la *fábrica de sueños* que es el cine.

Fijar la mirada de NO-DO en un territorio en concreto es interesante no solo para conocer a través de sus imágenes la vida cotidiana de sus habitantes y su desarrollo en la dictadura, sino para ver si el régimen refleja dichos territorios de una manera determinada. Fandiño Pérez¹⁸ y Navarrete-Galiano¹⁹ son algunos de los autores que han utilizado el instrumento franquista para analizar específicamente un territorio bajo el prisma de la visión que ofrecía NO-DO sobre ellos. Tal y como pretendemos con nuestra investigación, el visionado de NO-DO permite observar el tratamiento que da el régimen a este territorio y de qué manera quiere retratarlo ante el resto de los españoles, pese a que en el caso riojano u onubense, no tengan una identidad nacional alternativa, tal y como sucede en el caso vasco. Respondiendo a la pregunta que plantea Núñez Seixas en un artículo más general: “¿Qué era más relevante y más español: lo local como esencia de la patria, o las antiguas provincias de la monarquía preliberal, cada una con sus distintos fueros, tradiciones y códigos jurídicos?”²⁰

Sí sabemos que las autoridades se preocupaban por el NO-DO y otros medios de comunicación, aunque no si llegaban y cómo órdenes concretas. Es muy relevante un informe destinado a Gabriel Arias Salgado, emitido en 1943 por el secretario nacional de la Delegación Nacional de Propaganda, Patricio G. Canales, en las que, hablando del NO-DO, insiste en lo efectiva que es la propaganda tanto en la política interior y exterior, añadiendo que “en el orden interior, un pueblo acaba pensando y actuando conforme a la propaganda que se le haga”²¹. No hay que pasar por alto las palabras de Canales en lo que se refiere con el término “pueblo”, ya que engloba a todos los territorios, también los vascos.

17 HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945), Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.

18 FANDIÑO PÉREZ, Roberto: La Rioja al alcance de todos los españoles: NO-DO y la construcción de un discurso sobre la provincia, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

19 NAVARRETE GALIANO, Ramón: Huelva en el NO-DO, Sevilla, Fundación El Monte, 2003.

20 MICHONNEAU, Stéphane y NUÑEZ SEIXAS, Xosé M. (eds.): Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p. 128.

21 7 de abril de 1943, AGA, Cultura, Archivador 2.382, citado por HERNÁNDEZ ROBLEDO, p. 68.

Xosé M. Núñez Seixas afirma que el franquismo realizó una homogeneización nacional, transformando las representaciones y las imágenes regionalistas del siglo XIX en los arquetipos de la España de Franco, siguiendo el modelo de otros regímenes totalitarios como la Alemania de Hitler o La Italia de Mussolini²². Así se explicaría que los elementos vascos se insertarían sin excesivos problemas en la cultura franquista. Esta aceptación de dichos elementos como signos de identidad regionalista vasca (y por tanto, según esa interpretación, española) se trasladó al cine realizado durante el franquismo y en concreto al NO-DO. Contribuyó a ello el hecho de que el cine anterior a la Guerra Civil, vinculado a ideologías muy variadas, y el realizado en el extranjero, ya hubiera presentado la pelota como una de las imágenes codificadas de la identidad vasca en la pantalla.

Pero, con independencia del nacionalismo político, ¿existió un regionalismo vasco aceptado por la dictadura? De hecho, en los territorios vascos el sentimiento vasquista perduró en parte de la población durante el franquismo, puesto que la dictadura no eliminó absolutamente todas las características propias de la identidad vasca, sino solo aquellas exclusivas del nacionalismo o que se pensaba que se identificaban con este. Aquellos aspectos culturales, no políticos, que fueron permitidos y pervivieron durante la dictadura eran recogidos en los números de NO-DO. Creemos que el estudio que aquí se plantea tiene un interés añadido, dada la especial identidad del País Vasco y Navarra, así como su problemática política durante el franquismo. En posteriores fases de esta investigación aplicaremos el esquema aquí mostrado al análisis de todas las noticias sobre el País Vasco aparecidas en el NO-DO, tratando de mostrar si la hipótesis que planteamos –una mirada especial del franquismo a la identidad vasca, propia de un sano regionalismo pero alejada de todo nacionalismo político– se ajusta o no a la realidad²³.

22 NÚÑEZ Xosé M. y HUMBACH, Maichen, “Hijacked Heimats: National Appropriations of Local and Regional Identities in Germany and Spain, 1930-1945”, *European Review of History*, nº 15/3, 2008, pp. 295-316.

23 Hemos realizado ya un adelanto al respecto en GÓMEZ GARCÍA, Claudia: “La pelota vasca y el NODO. Un símbolo vasquista a través del noticiario cinematográfico franquista”, *Sancho el Sabio*, nº 38, 2015 (en prensa).

EL CINE EDUCATIVO EN LA FABRICACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA DEL NUEVO RÉGIMEN

LAURA LÓPEZ MARTÍN

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

Finalizada la guerra civil el gobierno establecido trata de construir un nuevo imaginario colectivo que permita la unificación ideológica del país, legitime su poder y permita que se perpetúe. Esta labor se llevó a cabo mediante la educación y los medios de comunicación social apoyándose en herramientas como la utilización del cine en las aulas y en la formación de adultos.

Palabras clave: Cine educativo, adoctrinamiento, propaganda, memoria histórica, medios audiovisuales, enseñanza.

0. Introducción

Finalizada la Guerra Civil española, el poder establecido puso especial interés en construir un imaginario cultural que borrara al anterior. Trató de establecer una nueva memoria histórica al conjunto del país apropiándose, seleccionando y eliminando algunos acontecimientos del pasado para legitimarse a sí mismo. Tomando la definición de Paloma Aguilar Fernández¹, entendemos el concepto de memoria histórica como interpretación del pasado, como una elaboración y por tanto como escritura selectiva de la Historia. Para trasladar esta reconstrucción del pasado, los vencedores de la contienda unieron el uso de la educación como medio de propaganda y la capacidad de los medios de comunicación de masas de transmitir ideas y conocimientos. Falange e Iglesia, como grupos preeminentes que controlan y dirigen la propaganda y la educación del primer franquismo, establecieron un férreo control ideológico, y un programa de re-educación. Es decir, establecieron una educación propagandística anteponía su ideología a la adquisición de conocimiento por parte de los alumnos.

¹ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2013): *Memoria e historia. Vademécum de conceptos y debates fundamentales*. Madrid. Ed. Libros de la Catarata, p. 86.

La nueva memoria histórica queda establecida en un primer momento en los manuales de estudio mediante la eliminación y el expurgo de los libros que se consideran no aptos. Esta selección de los materiales educativos también se lleva a cabo con el cine, al que se presta especial importancia como elemento auxiliar para la educación popular según las doctrinas ideológicas de los vencedores de la contienda, pero además se trata de elaborar materiales y sistemas de distribución y difusión de los mismos que ayuden en esta tarea. Iglesia y Falange serán los encargados tanto de llevar a cabo esta selección como de difundir los materiales.

1.- Cine y educación: antecedentes

La idea de utilizar el cine en el ámbito educativo es casi tan antigua como el propio medio. Si en los primeros años del invento se alzaron voces que condenaban el cinematógrafo por cuestiones tanto morales como de salud, también lo hacen para ensalzar las posibilidades que aporta a la educación de una población ampliamente analfabeta. En España, en 1911 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dicta una orden² que pretende que las diputaciones provinciales y los ayuntamientos adquieran cinematógrafos escolares; al tiempo que dispone que se fomente la creación de sociedades de capital privado que regalen a las escuelas públicas “aparatos y proyecciones instructivas”. Se trata de una de las primeras disposiciones gubernamentales sobre la materia a la que seguirán otras con idéntica eficacia: la dotación presupuestaria no acompaña a las órdenes dictadas con lo que se irán quedando en disposiciones sin aplicación.

Por otro lado, desde la pedagogía las ideas de Manuel Bartolomé Cossio y Ángel Llorca o más tarde de Lorenzo Luzuriaga, abogarán por el uso del cinematógrafo como nuevo método de enseñanza³ basada en la realidad o su imagen. Bajo esta línea, se empieza a reflexionar sobre el tipo de películas que son más adecuadas para la educación

² “Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes”. En *Gaceta de Madrid*, 26 de diciembre de 1911.

³ Como referencia sobre las diferentes corrientes pedagógicas en relación con el cine, ver ÁLVAREZ MACÍAS, Nuria (1992): “Cine y educación en la España de las primeras décadas del siglo XX. Tres concepciones del cine educativo”. En *Tarbiya (Revista de investigación e innovación educativa)*, núm. 31. Cultura audiovisual y educación. Y DEL POZO ANDRÉS, María del Mar (1997): “El cine como medio de alfabetización y de educación popular. Primeras experiencias”. En *Sarmiento. Anuario galego de historia da educación*, nº1, pp.59-75.

y sobre la necesidad de establecer controles ideológicos del cine que se proyecta.

La unión de enseñanza y propaganda, encuentra un importante punto de inflexión en el comunismo soviético, el fascismo italiano y el nacional-socialismo alemán. Estos dos últimos regímenes y su concepción del cine, tienen una repercusión directa en nuestro país ya que se adoptan sus proclamas⁴. En Alemania, de la mano de Goebbels, se pretende convertir el cine en una herramienta para la educación ideológica. En un discurso ante las juventudes hitlerianas afirmaba: “nuestro Estado ha encomendado al cine una misión muy importante: constituirse en uno de los más valiosos factores trascendentales en la educación de nuestra nación [...]. No queremos ignorar el hecho de que el cine debe primeramente entretener, pero en un momento en el que la nación está soportando una carga tan enorme, entretenimiento y política no pueden ser disociados y ciertamente tampoco pueden ser separados de las tareas de liderazgo político⁵”. Goebbels planificó un organismo que unifica educación y propaganda, y del que él mismo sería el máximo responsable: el Ministerio del Reich para Instrucción popular y Propaganda, en marzo de 1933. Unos años antes, en 1925, el gobierno italiano de Mussolini transforma una sociedad anónima, privada, en el único órgano cinematográfico al servicio del Estado: el Instituto LUCE (*Libera Unione Cinematografica Educativa*). El Instituto se dedica a la propaganda política para “formar una nueva consciencia nacional en el clima de la Italia fascista⁶”, crea un noticiario y será responsable de la producción y difusión de películas didácticas. En 1927, crea una cinemateca con películas seleccionadas por “católicos eminentes”, con el objetivo de “surtir de películas, en gran parte por lo menos, a las asociaciones católicas, a las agrupaciones populares fascistas y a las escuelas

⁴ Desde el Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda Sindical, incluso se llega a establecer contactos con las casas alemana e italiana, UFA y LUCE, con el objetivo de organizar un Noticiario español, tal como se refleja en TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2002): *NO-DO. El Tiempo y la memoria*. Madrid. Cátedra/Filmoteca Española, p. 43. Como fruto de este tipo de acuerdos, aparecen profesionales como Hans Scheib, uno de los directores de fotografía de Leni Riefenstahl y colaborador en documentales españoles como *Nuestra Misión* (1939) o *Juventudes falangistas* (1943), y en numerosas películas de ficción. MORENO ANDRÉS, Jorge (2013): “Magíster: un cine al servicio de Dios y de la patria”. En *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* nº 11 [URL : <http://ccec.revues.org/4871> ; DOI : 10.4000/ccec.4871], 18 diciembre 2014.

⁵ GOEBBELS: “El cine como educador. Discurso para la presentación del trabajo cinematográfico de las juventudes hitlerianas”. Berlín, 12 de octubre de 1942. En NICOLÁS MESENGUER, Manuel (2004): *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia; Lorca: Primavera Cinematográfica de Lorca, p. 36.

⁶ *Almanacco del Cinema Italiano, 1939-XVII*, Roma, Società Anonima Editrice Cinema, 1939.

públicas y privadas⁷”. Este mismo año, se crea el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa (IIEC) con financiación y a propuesta de Italia, bajo el auspicio de la Sociedad de Naciones. Para participar en este Instituto, en España se crea el Comité Español del Instituto de Cinematografía Educativa de la Sociedad de Naciones⁸. Al frente del mismo aparece la figura de Ernesto Giménez Caballero, intelectual muy involucrado con el cine educativo y vinculado estrechamente, a nivel político, con el fascismo.

Entre los intentos de utilizar el cine para la educación por parte de los gobiernos españoles, es destacable su uso en las Misiones Pedagógicas de la Segunda República. Las Misiones Pedagógicas nacen en mayo de 1931, dependiendo del Ministerio de Instrucción Pública y se conciben como un medio de difundir la cultura general, y la “moderna orientación docente⁹”. Entre sus objetivos, y en relación con el fomento de la cultura general, se encuentra la realización de sesiones cinematográficas que permitan dar a conocer los adelantos científicos, y la vida y costumbres de otros pueblos. En las proyecciones utilizan películas que están fuera del circuito comercial, y según refleja María Alonso, “las películas sufrían un proceso de modificación, con la intención de «ajustar sus montajes y letra a la sensibilidad campesina». Es decir, no se proyectaban enteras, sino mutiladas y recompuestas¹⁰”. El fondo cinematográfico creado por el Patronato de Misiones Pedagógicas, se utilizó en el frente republicano durante la Guerra Civil en sesiones de cine de los Hogares del Herido y del Soldado, en las llamadas *Milicias de la Cultura*¹¹. Posteriormente, finalizada la guerra, las Misiones Pedagógicas pasan a depender del Instituto de Pedagogía San José de Calasanz, del Consejo Superior

⁷ FERRER, Manuel: *Revista católica de las cuestiones sociales*, Sección Revista Social Internacional, febrero de 1927, núm. 386, pp. 107-8.

⁸ Anterior a este comité existió otro *Comité Español de Cinema Educativo*, creado en julio de 1930 a propuesta del ministro de Trabajo y Previsión, Pedro Sangro y Ros de Olano (Marqués de Gual-El-Gelud), y presidido por García Morente. Este comité junto con el *Cineclub Popular* ofreció una serie de sesiones con programas mixtos que ofrecían películas culturales, científicas, documentales y de vanguardia, e incluso llevaron a cabo sesiones escolares gratuitas.

⁹ CANES GARRIDO, Francisco (1993): “Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República”. En *Revista Complutense de Educación*. Madrid. Ed. Universidad Complutense, Vol. 4 (1), pp. 147-168.

¹⁰ GARCÍA ALONSO, María (2013), “Intuiciones visuales para pueblos olvidados. La utilización del cine en las Misiones Pedagógicas de la Segunda República Española”, En *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* nº 11 [URL: <http://ceec.revues.org/4861>; DOI: 10.4000/ceec.4861] 31 agosto 2014.

¹¹ “Los que preparan el ejército de la reconstrucción de España. Milicias de la cultura”. En *Mi revista*, 15 de julio de 1938.

de Investigaciones Científicas (CSIC) donde funciona una Sección de Cine Educativo y finalmente, en 1954, se integran en la Comisaría de Extensión Cultural encargada de poner en funcionamiento la Cinemateca Educativa Nacional, si bien a lo largo de este proceso, lógicamente, las películas fueron nuevamente revisadas y seleccionadas.

2.- Nueva Educación para la Nueva España

Durante el conflicto bélico el bando sublevado establece entre sus prioridades las “reformas radicales¹²” en la Enseñanza española. El pilar de estas reformas se fija en la Enseñanza Media cuya transformación debe servir como norma para las modificaciones del resto de etapas educativas. Dentro de las Enseñanzas Medias se da especial importancia al Bachillerato Universitario “porque una modificación profunda de este grado de Enseñanza es el instrumento más eficaz para rápidamente influir en la transformación de una Sociedad y en la formación intelectual y moral de sus futuras clases directoras¹³”. La base que se establece en esta reforma es la que se va a mantener al menos durante el primer franquismo: la formación clásica en la que se impone el contenido católico y patriótico con el objetivo de lograr la transformación en las mentalidades del conjunto del país, dejando paso a las tendencias pedagógicas puestas en marcha en países como Alemania e Italia, tal como se ha comentado. Una vez finalizado el conflicto, se hace un importante esfuerzo por eliminar lo que queda en materia educativa de la etapa anterior y, establecer un nuevo modelo de educación y nuevos referentes: se transforma desde las bibliotecas hasta las instituciones pedagógicas y las diferentes etapas educativas. El objetivo, tal como indica Alicia Alted¹⁴, es establecer una política cultural que legitime al Nuevo Estado, se convierta en el vehículo que transmita su ideología y asegure la permanencia del mismo.

La unificación en plena contienda bélica de los diferentes grupos ideológicos que apoyan a Franco, en el partido único FET de las JONS, obliga a la coexistencia de los mismos aunque, los diferentes grupos continuarán persiguiendo objetivos relativamente

¹² Ley de reforma de las Enseñanzas Medias. Boletín oficial del Estado nº 85, 23 de septiembre de 1938, pp. 1385-1395.

¹³ Idem.

¹⁴ ALTED VIGIL, Alicia: “Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos: la labor del ministerio de Educación Nacional durante la guerra”. En FONTANA, Josep, ed. (1986): *España bajo el franquismo*. Barcelona, Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Valencia, Editorial Crítica S.A., pp. 215-229.

diferenciados¹⁵. Los dos grupos con más peso en el primer gobierno franquista, la Iglesia y Falange, intervienen decisivamente en las medidas que se adoptan en materia educativa con el objetivo de trasladar sus consignas y conseguir la unificación ideológica del país. Las reformas abarcan todos los estamentos educativos: los estudios de pedagogía y el profesorado; los diferentes niveles educativos (primaria, secundaria y bachillerato); y la educación popular que propaga la ideología marcada al conjunto de la sociedad mediante acciones de extensión cultural. Para hacer más eficaz el proceso, se recurre a la búsqueda de nuevas herramientas pedagógicas, que incrementen la eficacia y amplifiquen el mensaje, entre las que tuvieron especial importancia el cine y la radio¹⁶, sin bien, se llevaron a cabo diferentes experimentos o ensayos pedagógicos¹⁷. Un primer ejemplo de la participación de los diferentes grupos políticos y del establecimiento de los objetivos de adoctrinamiento, es el Patronato de Cultura Popular. Este organismo, creado en 1940, depende del Ministerio de Educación y es fruto de la reorganización del Patronato de Misiones Pedagógicas llevada a cabo un año antes. La motivación que se plantea para llevar a cabo esta reorganización es “la acción nefasta que ha ejercido sobre los pueblos, desarrollando una labor antinacional por atea, marxista y extranjerizante¹⁸”, por lo que el objetivo es deshacer esta acción y establecer las que, a su juicio, requiere el Nuevo Estado. Presidido por el Delegado nacional de Educación de FET de las JONS, los vocales del Patronato proceden principalmente de la propia Falange¹⁹, del ámbito educativo²⁰ y en menor medida la Iglesia²¹. En abril de 1942 queda extinguido este

¹⁵ MONTERO, José Ramón (1986): “Los católicos y el nuevo estado: los perfiles ideológicos de la ACNP durante la primera etapa del franquismo”. En FONTANA, Josep (ed.) : *España bajo el franquismo*. Barcelona, Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Valencia, Editorial Crítica S.A., pp. 100-122.

¹⁶ GÓMEZ GARCÍA, Salvador (2011): “Adoctrinando el futuro: las emisiones infantiles y juveniles de Radio Nacional de España durante el primer franquismo”. En *Zer*, vol. 16, nº 30, pp. 135-152.

¹⁷ Por poner un ejemplo, Luis Ortiz Muñoz, director del Instituto Ramiro de Maeztu desde mayo de 1942 y por tanto Vicedirector del Instituto San José de Calasanz, crea un Museo religioso en el Instituto Ramiro de Maeztu como ensayo pedagógico para estudiar una nueva metodología en la enseñanza de la Religión. Carta firmada por Luis Ortiz Muñoz, 21 de julio de 1942 dirigida al Secretario General del CSIC. AGA, Caja 31/08661.

¹⁸ Orden del Ministerio de Educación Nacional de 19 de junio de 1939. Boletín oficial del Estado (BOE) nº 184.

¹⁹ La Delegada nacional de la Sección femenina, el Director general de Propaganda, el Jefe Nacional del Sindicato Español Universitario (SEU), el Secretario Nacional de la Delegación de Educación y el Secretario central del Servicio Español del Magisterio (SEM) de la Delegación de Educación Nacional

²⁰ El Director General de Primera Enseñanza, José Lillo Rodelgo (Inspector de Primera Enseñanza), Casto Blanco Cabeza, Dolores Naverán (profesora de la Escuela Normal), Alfonso Iniesta (Asesor técnico de la

patronato y sus cometidos pasan al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), concretamente se insertan en el Instituto San José de Calasanz de Pedagogía. Pese a la breve duración de este organismo, la idea de la unificación ideológica del país, desde la educación y sobre la base de Dios y Patria, han quedado establecidos. Esta labor adoctrinadora del Ministerio de Educación está reforzada además desde las organizaciones que controlan directamente los dos grupos de poder mencionados. Por un lado la Secretaría General del Movimiento, dirigida por José Luis Arrese, pasa a tener rango de ministerio en 1941 y crea la Vicesecretaría de Educación Popular con idéntico objetivo: propagar el modelo ideológico y cultural de FET y de las JONS mediante el control de la comunicación social. En general, el modelo que se pretende trasladar de cultura española se basa en los conceptos falangistas de “Imperio, catolicismo conservador, y predominio de la lengua castellana²²”.

En octubre de 1941 se transfieren a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS los servicios de prensa y propaganda que dependían de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación. Se organiza a partir de cuatro delegaciones nacionales: la de prensa, la de propaganda, la de cinematógrafo y teatro, y la de radiodifusión (éstas dos últimas funcionan en principio como Secciones de la Delegación Nacional de Propaganda)²³. Entre las funciones de la Vicesecretaría se encuentra la censura cinematográfica, que queda reorganizada en 1942 y la radiodifusión. Suprimida en 1945, la Vicesecretaría se transforma en la Subsecretaría de Educación Popular y se integra en el Ministerio de Educación Nacional “constituyendo las distintas actividades de este organismo aspecto importantísimo de la formación espiritual y cultural de los ciudadanos, por completar eficazmente la labor educadora de los

Dirección general de Primera Enseñanza), los Directores de las Escuelas Normales de Madrid y el Director y Vicedirector del Museo Pedagógico.

²¹ Casimiro Morcillo, arzobispo de Madrid.

²² La Vicesecretaría se transforma en 1945 en Subsecretaría de Educación Popular, adscrita al Ministerio de Educación Popular, coincidiendo con la derrota en la guerra del eje fascista y la llegada de un equipo de católicos entre los que se encuentran Luis Ortiz Muñoz, vocal del antiguo Patronato de Cultura Popular, Director general de Enseñanza Media y Universitaria desde 1942 y miembro de la Asociación Nacional de Propagandistas Católicos (ANPC). BERMEJO SÁNCHEZ, Benito (1991): “La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un <ministerio> de la propaganda en manos de Falange”. En *Espacio, Tiempo y Forma, S.V. Historia Contemporánea*, t. IV, p.91.

²³ Decreto de 10 de octubre de 1941 por el que se organizan los servicios de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS. BOE de 15 de octubre de 1941, nº 288, pp. 7987-8,

Organismos docentes”²⁴. Por otro lado, tal como apunta José Ramón Montero²⁵, la iglesia compartió con Partido el control del aparato educativo principalmente a través de la Asociación nacional católica de propagandistas (ANCP), poniendo de relieve que el elemento ideológico católico es “fundamental y permanente, mientras que el falangista no era sino accesorio y, como se demostró al poco tiempo, provisional²⁶”. Si la Vicesecretaría de Educación Popular comienza a proyectar, con carácter obligatorio, el noticiario cinematográfico NO-DO, en enero de 1943 con un claro objetivo adoctrinador, la doctrina defendida por Acción Católica con respecto al cine trata de poner en valor el potencial del medio como mecanismo de evangelización y moralización de la sociedad, de manera que incluso se plantea la intervención de los católicos en los circuitos de producción²⁷. Muestra de este interés, en 1949, se crea la empresa Magister con el objetivo de convertirse en la primera entidad nacional que explote y distribuya películas de dieciséis milímetros dentro de las normas morales, culturales y educativas, e incorporar el cine al servicio de la educación religiosa²⁸. La empresa produce para ello una serie de documentales con un equipo asesorado por personas vinculadas con Acción Católica y bajo la posible supervisión de José Luis Sáenz de Heredia. Al mismo tiempo, la ACNP evita el enfrentamiento con el grupo falangista y plantea que el orden político debe desprenderse de la doctrina católica, de manera que “un católico podía ser subsidiariamente falangista pero no al revés²⁹”, cuestión que adquiere aún más importancia tras la derrota del Eje y el aumento de presencia, y por tanto de poder, de los católicos en las instituciones del Estado.

En 1942 se había creado el Instituto de Pedagogía San José de Calasanz, dependiente del CSIC, con el objetivo de «normalizar y desarrollar en España la investigación pedagógica», dirigir los estudios pedagógicos y orientar la aplicación de las

²⁴ Decreto-Ley de 27 de julio de 1945 por el que se organiza la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional. BOE de 28 de julio de 1945, nº 209, p. 686.

²⁵ MONTERO, José Ramón (1986): “Los católicos y el nuevo estado: los perfiles ideológicos de la ACNP durante la primera etapa del franquismo”. En FONTANA, Josep (ed.): *España bajo el franquismo*. Barcelona, Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Valencia, Editorial Crítica S.A., pp. 100-122

²⁶ MONTERO, José Ramón: “Los católicos y...” *Op. Cit.* p. 108.

²⁷ SANZ FERRERUELA, Fernando (2013): *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza, Colección de Letras. Instituto Fernando el Católico, CSIC, pp. 229-262.

²⁸ *Magister, S.A., películas sonoras de 16mm. Reglamento y catálogo general*. Madrid, 1949, pp. 3-4

²⁹ MONTERO, José Ramón: “Los católicos y...” *Op. cit.*, p. 108.

normas que se deriven de dichos estudios³⁰. Tanto el Instituto Ramiro de Maeztu³¹, como la labor desarrollada por el Patronato de Cultura Popular, pasan a ser responsabilidad de este Instituto. Es decir, el Instituto de pedagogía se va a encargar de llevar a cabo una serie de ensayos pedagógicos, que convierten al Ramiro de Maeztu en el “gran laboratorio práctico de experimentación³²”, y sus hallazgos pretenden ser difundidos a través, entre otros, de las Misiones pedagógicas. Entre esos ensayos se intenta incorporar el medio cinematográfico a las aulas de una manera más eficaz a las llevadas a cabo hasta ese momento. En 1943 se dota al Ramiro de una máquina de proyecciones cinematográficas, siete bobinas de película y una bobinadora, elementos imprescindibles para comenzar a funcionar. En los años 1944 y 1945 el gobierno cuenta con un presupuesto dedicado a cine educativo que concede a un grupo reducido y seleccionado de institutos de enseñanzas medias³³, siendo el Ramiro de Maeztu el que mayor dotación recibe.

El Patronato primero, y las Misiones pedagógicas desarrolladas en el Instituto posteriormente, tienen una doble finalidad: adoctrinar al conjunto de la sociedad y al profesorado. Si los bachilleres son el futuro inmediato, los escolares de primaria son el largo plazo y los maestros serán los encargados de modelar su comportamiento e ideología. El control del conjunto del profesorado, a través del Partido, se establece en 1941. La Delegación Nacional de Educación de FET y de las JONS nombra, entre

³⁰ Carta de 28 de abril de 1942, AGA Caja 31/08661.

³¹ Situado en las antiguas instalaciones del Instituto Escuela que había surgido bajo las ideas del Institución Libre de Enseñanza, se convierte en la piedra angular del proyecto de la política educativa del Nuevo Estado.

³² Decreto de 4 de diciembre de 1941 por el que pasa a depender del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el Instituto Nacional de Enseñanza Media Ramiro de Maeztu. *BOE* núm. 351, 17 de diciembre de 1941, p. 9865.

³³ En 1944 se concede presupuesto a tres institutos de enseñanza media, el Jaime Balmes de Barcelona, 5000 pesetas, y los institutos Ramiro de Maeztu y Cardenal Cisneros de Madrid con 30.000 y 10.000 respectivamente. «Orden de 28 de abril de 1944 por la que se distribuye parte del crédito global de 90.000 pesetas para cine educativo en los Institutos de Enseñanza Media». *BOE*, 11 de mayo de 1944, p.3724. Este mismo año se libera el resto del presupuesto y se destina a mantenimiento, los institutos con dotación son en Barcelona el Jaime Balmes, en Madrid los institutos Cardenal Cisneros, Lope de Vega y Ramiro de Maeztu y en Pamplona el Príncipe de Viana, la dotación es de 6.000 pesetas para todos y 10.000 para el Ramiro, incluye también un instituto de León. «Orden de 13 de octubre de 1944 por la que se distribuyen 40.000 pesetas para cine educativo entre los Institutos Nacionales de Enseñanza Media que se expresan y con cargo al presente presupuesto». En 1945 el presupuesto es también de 90.000 peseta para el año y se destinan diferentes cantidades a los diferentes institutos siendo de nuevo el más beneficiado el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid; además se le otorga a los institutos Jaime Balmes de Barcelona, Cardenal Cisneros, Isabel la Católica y San Isidro de Madrid además del mencionado, y a León, Pamplona, Vigo. «Orden de 30 de mayo de 1945», *BOE*, 29 de junio de 1945, p. 5372.

miembros de sus filas, tres secretarios centrales de los distintos grados de enseñanza, que quedan dirigidos por el Delegado Nacional; el objetivo de estos secretarios será reorganizar los “servicios que afectan a todos los profesionales docentes (...) al Magisterio y al Profesorado oficial y privado de todas las enseñanzas³⁴”. Esta organización de los profesionales docentes bajo el control de Falange, parte de la idea de que “en la conquista y selección de los Profesores y Maestros reside una de las bases esenciales de la gran revolución nacional (...). Sin el Profesorado, organizado con disciplina de milicia no puede penetrar a fondo la Falange en todas las Escuelas, Institutos y Universidades, y lograrse en ellos la unificación espiritual, que es programa capital del régimen³⁵”. Manuel Torres López es nombrado Secretario central del Profesorado Universitario, Luis Ortiz Muñoz de Enseñanza Media y Tomás Romojaro Sánchez del Magisterio. Las sesiones de adoctrinamiento se llevan a cabo mediante el Servicio español del magisterio (SEM). El SEM organiza una serie de *Semanas de orientación pedagógica*: reuniones de maestros de primaria en las que se lleva a cabo una serie de ponencias, debates y conferencias desarrollados por profesores seleccionados. Las conferencias se realizan sobre temas religiosos, histórico-patrióticos -“alimentados desde una exacta interpretación de la Historia de España en sus páginas capitales³⁶”- y temas políticos³⁷ principalmente. Semanas de orientación pedagógica para maestros se llevan a cabo también desde el Servicio de Misiones Pedagógicas con profesorado de Instituto San José de Calasanz de Pedagogía y de la provincia visitada. En estas jornadas, el cine aumenta en importancia, especialmente desde 1950, con la aparición de Julián Juez Vicente. Juez Vicente, experto en la materia, que imparte conferencias sobre las posibilidades pedagógicas del cine³⁸, facilita el uso de “películas de técnica educativa o de espíritu educativo general³⁹” como complemento a las ponencias, idea el Plan de cine

³⁴ “La Falange en la educación nacional”. En *Revista nacional de educación*. Madrid, 1941, n. 2; p. 91-93.

³⁵ *Idem*.

³⁶ “Tres semanas de orientación pedagógica”. En *Revista de educación*. Madrid, 1952, n. 3; p. 299-302.

³⁷ Un ejemplo del marcado carácter ideológico de estas jornadas se pone de manifiesto en la Semana de orientación pedagógica en Oviedo: a la que acuden el Obispo de la Diócesis, el Gobernador civil y Jefe provincial del Movimiento, Presidente de la Diputación, el Alcalde y las jerarquías nacionales y provinciales del SEM. *Escuela Española*. n.º 530, 5 de julio de 1951.

³⁸ GARCÍA CASTAÑÓN, Julia (1950): “XXXIII Semana de Misiones pedagógicas”. En *Revista Española de Pedagogía*, vol. 8, n.º 30, pp. 301-304.

³⁹ AGA, Caja 31/08535.

educativo⁴⁰ para el Ministerio de Educación e incluso organiza, al menos, el Primer cursillo educativo para maestros.

Las reformas y el control se establecen, como hemos visto, en el conjunto de la educación: la enseñanza reglada, la pedagogía, la educación popular, el profesorado y la comunicación social. La aplicación de la nueva doctrina requiere, además, la selección de los manuales y demás material educativo. La idea de crear una cinemateca, en la que llevar a cabo una selección de las películas más eficaces de acuerdo a la nueva doctrina es un paso necesario. Además desde el Servicio Cinematográfico de la Confederación de Padres de Familia se advierte de la necesidad de elegir y clasificar las películas: “saber elegir es, en todos los órdenes de la vida, camino seguro hacia la perfección. En el terreno del cinematógrafo, escoger con acierto, equivale no solo a evitar los malísimos males que hasta aquí ha producido sino a encauzarlo hacia la misión educadora⁴¹”.

3.- Cine educativo para la educación popular

Los intentos de aplicar el cine a la educación no tuvieron una repercusión muy importante en la primera década de la postguerra. El material cinematográfico del Ramiro de Maeztu queda arrinconado, pero el proyecto no queda olvidado. El cine educativo despierta interés a nivel internacional y se pretende fomentar con medidas como la exención de tasas aduaneras para el libre comercio de las mismas. Ante el vacío gubernamental existente proliferan las iniciativas privadas nacionales, como la de Cinematográfica Marín en Barcelona, y los servicios culturales de numerosas embajadas internacionales se ofrecen para el préstamo de sus producciones en lo que se ha revelado como una intervención cultural propagandística como en el caso de la embajada norteamericana⁴². Como excepciones a las mencionadas podemos añadir, la utilización del cine por parte de la Sección Femenina de Falange para la educación de la mujer campesina⁴³ que lleva a cabo producciones propias y que además proyecta películas tanto

⁴⁰ JUEZ VICENTE, Julián (1953): “Sugerencias para un plan de cine educativo”. En *Revista de educación*. Madrid, n. 12; p. 21-27 [URI: <http://hdl.handle.net/11162/69599>].

⁴¹ “Hacia el cine moral. Selección de películas”, *Filmor, Servicio cinematográfico de padres de familia*, Madrid, 13 de febrero de 1936, núm. 34, p. 2.

⁴² LEÓN AGUINAGA, Pablo (2008): *El cine norteamericano en la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Madrid. Tesis doctoral, UCM.

⁴³ Con los mismos principios adoctrinadores que aparecen en los diferentes ámbitos educativos de formar una conciencia basada en la doctrina de Cristo, en las normas del nacional-sindicalismo y en el

de recreo como educativas⁴⁴ en la Cátedra ambulante Francisco Franco, cuya infraestructura rodante se compone, en un principio, de cuatro camiones y cuatro remolques; al unir dos de estos remolques se forma una sala que se utiliza para impartir conferencias y llevar a cabo las proyecciones. Excepción es también el Servicio de Extensión Agraria (SEA), creado en 1955, que utilizó el cine como herramienta para difundir prácticas e innovaciones agrícolas.

Sin embargo el impulso para la utilización del cine en las aulas, llega en 1950 con la creación del Departamento de Filmología por el CSIC. Dependiente del Patronato Raimundo Lulio, mantiene una vinculación directa con el Instituto San José de Calasanz de pedagogía y con el Departamento de Psicología experimental del Instituto Luis Vives de Filosofía. Los objetivos del departamento son formar una Cinemateca Científica y una Biblioteca especializada, estudiar los aspectos psicológicos y pedagógicos del cine y preparar películas dentro de tres ramas diferentes: Film Científico, Film Docente y Film de Arte⁴⁵. Es decir, debe tratar de estudiar los efectos del cine en la educación para crear películas más eficaces en este sentido. Al crearse el departamento se fija como tarea principal el estudio de la posibilidad de implantación del cine educativo a nivel nacional, con este objetivo se elabora un plan que se eleva a la Comisión Ejecutiva del Consejo y que da origen a la creación del Servicio de Cine educativo dentro de la Comisaría de Extensión Cultural.

La Comisaría se crea en 1954 dependiendo del Ministerio de Educación Nacional. Su finalidad es aglutinar las actividades que hay relativas a la utilización de técnicas audiovisuales para la educación, facilitar el aprendizaje profesional y hacer extensible el adoctrinamiento al conjunto de la sociedad para “el cumplimiento de su destino religioso y nacional⁴⁶”. Se entiende la educación de adultos y laboral como una necesidad para la elevación del cultural del país. La enseñanza mediante el cine educativo, la radio escolar y otros medios audiovisuales, pretende aumentar el alcance y la intensidad de las

conocimiento de la Patria, el hogar y los hijos. PRIMO DE RIVERA, Pilar (1941): “La formación espiritual de la mujer en el nuevo estado”. En *Revista nacional de educación*. Madrid, nº 1, pp. 17-20.

⁴⁴ “La cátedra ambulante Francisco Franco”. En *Revista nacional de educación*. Madrid, 1945, n. 49, pp. 65-68.

⁴⁵ Proyecto de presupuesto del Departamento de Filmología sellado en registro el 16 de abril de 1951 y firmado por el Jefe del Departamento Reyna. AGA Caja 31/8661.

⁴⁶ Decreto de 18 de diciembre de 1953 por el que se crea la Comisaría de Extensión Cultural. BOE nº 19, 19 de enero de 1954, p. 336.

campañas ya que se considera que son técnicas “susceptibles de ser aplicadas simultáneamente a inmensas masas de seres humanos y capaces a la vez de acelerar y simplificar los procesos temporales y psicológicos del aprendizaje individual⁴⁷”. Además, según se desprende de las publicaciones de la época, se pretende situar al país a la altura de algunos países europeos de referencia y se hace eco de las recomendaciones de la Unesco.

Así, la Comisaría queda integrada por una Secretaría técnica y los servicios de Prensa y Radio Escolar, Cine educativo, Misiones pedagógicas y Servicio de Ediciones de Cultura popular⁴⁸. Para su puesta en marcha se establece una comisión asesora para cada uno de los servicios, que en el caso del cine educativo⁴⁹ tiene como objetivo organizar y ejecutar el Servicio de Cine Educativo y la Cinemateca Educativa Nacional y coordinar los programas cinematográficos destinados a centros docentes. En marzo de 1954 las Misiones pedagógicas⁵⁰, que se desarrollaban en el Instituto de pedagogía San José de Calasanz, se integran en la Comisaría de Extensión Cultural. En diciembre de 1956 se integra también el Departamento de medios audiovisuales de la Institución de Formación del Profesorado de Enseñanza Laboral al Servicio de Cine Educativo, que pasa a depender de la Sección Especial de Centros de Enseñanzas Media y Profesional y de Formación Profesional Industrial de la Cinemateca Educativa Nacional. Hasta la creación de la Cinemateca, este Servicio de métodos audiovisuales de formación del profesorado, suministra a los centros docentes películas pedagógicas y documentales

⁴⁷ ÚBEDA, Joaquín (1954): “Comisaría de Extensión Cultural”. En *Revista de Educación*, Madrid, nº 25, pp. 103-106.

⁴⁸ Orden de 28 de enero de 1954. BOE 20 de febrero de 1954, p. 960.

⁴⁹ La Comisión asesora de cine educativo en la Comisión de Extensión cultural, queda presidida por el Comisario de Extensión cultural, un asesor religioso, el Director del Departamento de filmología del CSIC, un representante de Instituto de Experiencias e investigaciones cinematográficas (IIEC), el Director de la Filmoteca Nacional (Luis Sánchez Belda), el Jefe del Servicio de Microfilm de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, el Secretario general del Comité español del Comité Internacional del cine educativo y cultural (CIDALC, Pascual Cebollada), el representante del Ministerio de Educación Nacional en la Junta de clasificación y censura de la Dirección general de Cinematografía y Teatro, y Alberto Carles Blat, documentalista.

⁵⁰ Para las Misiones Educativas se crea también una Comisión asesora compuesta por representantes del Ministerio de Agricultura, del Ministerio de Trabajo, del Instituto San José de Calasanz del CSIC, de la Delegación Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS, de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, de la Obra Sindical de Educación y Descanso, Gaspar Gómez de la Serna, Hipólito Escolar Sobrino, Juan Guerrero Zamora y Félix López Gete.

cinematográficos⁵¹, cuyos fondos proceden de adquisiciones (a la Casa Kodak 77 películas pedagógicas), de producción propia (35 filmadas por la empresa Madrid Films), de préstamos (tanto de embajadas de diferentes países como de organismos oficiales como los Ministerios de Agricultura y de Obras Públicas) y puntualmente alquiladas a las casas productoras bajo petición para la celebración de cursos⁵². La producción española es casi inexistente de manera que cuando se crea la Cinemateca Educativa se recuperan y aumentan estos fondos, pero para ello se recurre además al cine amateur, principalmente el procedente del Centro Excursionista de Cataluña.

Con respecto a la Comisaría de Extensión Cultural, se establecen Comisiones provinciales, encargadas de fijar los programas y desarrollar la educación de adultos para lo cual se plantea la recuperación, en todas las localidades, de las Casas de Cultura como centro que agrupe las entidades tanto de carácter cultural como recreativo. Junto con los centros educativos, tanto parroquias como casinos pueden beneficiarse de las actividades de la Comisaría. Además según el Pablo Guzmán Cebrián, Secretario del Servicio de Misiones de la Comisaría, se quiere contar en calidad de colaboradores, con instituciones como el ejército, la Sección Femenina de FET y de las JONS, el Servicio de Extensión Agrícola del Ministerio de Agricultura, la Dirección General de Sanidad, Arquitectos e Ingenieros de los Servicios Provinciales, los Gobiernos Civiles, la Inspección de Enseñanza Primaria, la Junta Nacional contra el Analfabetismo, el Frente de Juventudes, las Jefaturas Provinciales de Sanidad y servicios Veterinarios, Alcaldías, las Juntas Locales de Enseñanza Primaria, industrias locales, empresas locales propietarias de salas de espectáculos, emisoras de la Cadena Azul del Frente de Juventudes, etc.⁵³, organismos que en diferente medida habían llevado a cabo producciones. La dotación de la Comisaría, según publican, es de quinientos proyectores de película sonora de 16mm y alrededor de 500 películas documentales.

Una de las tareas de la Comisaría como hemos dicho, es la creación de la Cinemateca Educativa Nacional según el plan elaborado desde el departamento de

⁵¹ Además se suministraba también diapositivas confeccionadas por los diferentes departamentos del CSIC para adecuarlas al temario; este tipo de material también se seguirá distribuyendo por la Cinemateca.

⁵² “Situación presente de la Enseñanza Laboral (Informe del director general de Enseñanza Laboral ante el pleno del Patronato Nacional de Enseñanza Media y Profesional, Madrid 24 de enero de 1955)”. En *Revista de Educación*, nº 29, Madrid, 1955; p. 141-151.

⁵³ GUZMÁN CEBRIAN, Pablo (1959): La enseñanza social en las campañas de extensión cultural. En *Revista de educación*. Madrid, nº 98; pp. 119-122.

Filmología. Su misión es facilitar a los centros educativos y escolares de películas de interés docente o cultural. En la práctica, según hemos comprobado hasta el momento, los centros docentes hicieron un uso mínimo de este servicio, siendo parroquias y casinos los principales usuarios. La Cinemateca establece un sistema de alquiler de películas previamente revisadas y clasificadas en función del tipo de enseñanza al que está indicado⁵⁴. Aunque en un primer momento la idea es que la producción al completo sea española, en la práctica no fue así, debido tanto a la escasez de la dotación como a la falta de producción nacional antes mencionada. Se da así una enorme contradicción entre el espíritu de crear una determinada visión española que huya de los elementos culturales extranjerizantes y la realidad de las necesidades de las productoras españolas, que distan mucho de embarcarse en proyectos de difícil rentabilidad económica. En cuanto a la producción propia, se cuenta con la experiencia del departamento de Filmología, y del Servicio de métodos audiovisuales que ha permitido tomar consciencia de los importantes presupuestos que se necesitan y de la lentitud del proceso. En la práctica en el primer catálogo de la Cinemateca, publicado en 1954, no aparece ningún título cuya producción sea asumida por la Comisaría ni tan siquiera por el Ministerio Nacional de Educación⁵⁵. Las películas de producción española seleccionadas proceden principalmente de NO-DO y de organismos oficiales como el Ministerio de Agricultura, la Dirección General de zonas devastadas, el Servicio de Información y Publicaciones de la Delegación Nacional de Sindicatos y la Sección Femenina. El esfuerzo por crear un imaginario colectivo a través de la utilización del cine en el aula, que se desprende de la revisión de los catálogos, procede, por un lado del propio NO-DO y su discurso propagandístico y por otro, de la selección llevada a cabo donde las producciones privadas a las que se da paso son principalmente Hermic Films o CIFESA. El contenido destinado al estudio de la Historia quedará englobado bajo la ideología en la que se apoya el régimen: la grandeza histórica de España unido a su misión católica y colonial con títulos como *Herencia imperial* (M. Hernández, Hermic Films, 1951), *Felipe II* y *El Escorial* (Mantilla y Velo, CIFESA, 1941), *Cervantes, genio hispánico* (Pérez Camarero, 1948), *Tierra de*

⁵⁴ La clasificación por nivel de enseñanza es: enseñanza universitaria y escuelas superiores, enseñanza media, enseñanza profesional y técnica, enseñanza laboral, enseñanza primaria y extensión cultural popular.

⁵⁵ *Primer catálogo de películas cinematográficas de la Cinemateca educativa nacional*. Ministerio de Educación Nacional. Madrid, Comisaría de extensión cultural, octubre 1954.

conquistadores (Fernando F. Ibero, Exclusivas Diana, 1948). Un caso claro, de esta presencia ideológica, es el caso de la película *Presente* (1939), sobre el traslado de los restos de Primo de Rivera a la basílica de El Escorial, que abrió todos los catálogos publicados por el organismo cuya vida se extendió hasta los años 70 y que quedaba catalogada con el estudio de la Historia para todo tipo de enseñanzas. La selección de las películas supone, como en el caso de los libros de texto, la fórmula para designar aquello que se considera apto para el estudio. Tanto el departamento de Filmología como la Cinemateca educativa cuentan en su personal con miembros afines al Partido y a la Iglesia, e incluso directamente trabajan eclesiásticos como Fray Mauricio de Begoña, colaborador del departamento de Filmología desde los primeros años y secretario del Seminario de Filmología y documentación cinematográfica del departamento. El director de la Cinemateca es Gregorio Lorenzo Díez, fundador del SEU y miembro de la FE y de las JONS. Aunque el relevo ministerial de julio de 1945, supone una disminución en la presencia de los miembros del Movimiento en el gobierno franquista y el aumento de la influencia y el poder de la ACNP, la estructura, asentada ya en los años cincuenta, permanece en gran medida y se extiende a los diferentes departamentos que se van creando.

En 1968, a las puertas de la nueva Ley general de educación, la Comisaría de Extensión cultural desaparece siendo absorbidas sus funciones por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

4.- Conclusiones

La idea de establecer y unificar la memoria histórica y el ideario del conjunto del país quedó establecida desde los años de la guerra civil y se lleva a cabo de la mano de los dos grupos ideológicos que mayor relevancia política mantienen tras la contienda. Las reformas que se llevan a cabo en materia de educación afectan tanto a las diferentes etapas educativas, como a los maestros y a la pedagogía, y además se hace extensible al conjunto de la población mediante las diferentes campañas de extensión cultural. Es en este terreno, en el de la educación popular, en la que mayor importancia adquiere el uso de cine educativo tanto por su carácter amplificador como por la facilidad de hacer llegar los mensajes a una población que es mayoritariamente analfabeta. Sin embargo, si

exceptuamos la utilización de películas procedentes de NO-DO, los mensajes trasladados a la población mediante este medio no fueron, sin embargo, elaborados por el gobierno, sino que se procedió a la selección de películas de diferentes fuentes contradiciendo incluso su ideario de base al incorporar un importante número de películas extranjeras.

Uno de los principales valores del cine destinado a la educación es que genera una experiencia más real, más vivida, que aquella que se puede extraer de un libro o una conferencia. Si a esto le unimos la capacidad del cine de modificar la memoria, o al menos, de canalizar los recuerdos de los protagonistas tal como afirma Julio Montero⁵⁶, obtenemos un medio que puede llegar a ser muy eficaz a la hora de establecer una nueva memoria histórica. El medio fue utilizado pero no podemos cuantificar el resultado y la modificación en la memoria que esta utilización pudo llegar a producir.

Aunque ninguno de los proyectos de aplicación del cine educativo a las aulas supone un éxito importante a priori, la idea de aplicar el cine a la educación se irá adaptando a las nuevas tecnologías que van surgiendo como la televisión.

⁵⁶ MONTERO, Julio y RODRÍGUEZ, Araceli (directores): *El cine cambia la historia*. Madrid, Ediciones Rialp. 2005.

CINESCOLA: CINEMA I MEMÒRIA HISTÒRICA A L'AULA

RAMON BREU
Institut Catòlic d'Estudis Socials de Barcelona

Resum

El projecte Cinescola, que compleix enguany els primers 10 anys de la seva trajectòria, es concreta en un portal d'educació cinematogràfica i audiovisual en llengua catalana (www.cinescola.info), d'accés lliure i gratuït, que ofereix recursos i instruments d'educació audiovisual i propostes didàctiques sobre pel·lícules. Cinescola és, també, una plataforma de formació per al professorat que opta per l'alfabetització múltiple. Conté més de cent propostes didàctiques competencials dirigides als nivells d'educació formal de primària, secundària i batxillerat, a més de tres blocs i altres espais virtuals que contribueixen al desenvolupament de la competència mediàtica tant d'estudiants com del professorat. En els darrers temps i fruit de la seva col·laboració amb el Memorial Democràtic, Cinescola ha dirigit la seva atenció a l'educació de la memòria històrica a través del cinema

Paraules clau: Cinema. Alfabetització mediàtica. Didàctica del cinema. Cinema i educació. Memòria Històrica.



La silueta de Charlot o el rostre de Keaton van obligar a reconsiderar què significava llegir, mirar, comprendre, en definitiva, descodificar el complex enigma de la conducta humana.

Manuel Vázquez Montalbán
(Vázquez Montalbán, 1994:58)

1. Educar en cinema avui?

En el marc de l'educació en mitjans de comunicació, hem de contemplar encara el cinema o hem de centrar-nos en els nous mitjans, en les noves pantalles? Amb aquesta pregunta reprenem un conjunt de reflexions sobre la necessitat i la urgència de la introducció del cinema a les aules juntament amb la seva didàctica (Ambròs; Breu, 2011:157). Algú podria pensar avui que treballar amb el cinema a les aules és una cosa del passat, amb pocs vincles amb la modernitat supertecnològica dels nostres dies. A

vegades hem sentit que el cinema ja no és més que la prehistòria de la hipermodernitat actual presidida per aquesta multiplicitat de pantalles que ens envolten .

El cinema, però, no ha mort, ha adoptat altres formes a través de pantalles de diferents dimensions que han condicionat la relació entre la pantalla i el seu receptor. El planeta cinematogràfic ha estat, i és tan potent, que lluny de desaparèixer s'ha multiplicat en una galàxia en què les dimensions són infinites. El cinema ha imposat el seu esperit a les pantalles que l'han seguit i les ha transformat d'acord amb una lògica de l'espectacle, de dramatització, amb una voluntat constant de commoure i suscitar emocions d'un públic cada vegada més ampli.

La posada en escena del cinema tendeix a infiltrar-se per tot arreu. Els telenotícies no són més que l'escenificació de l'actualitat. La televisió organitza cada vegada més els programes com una realització cinematogràfica centrada en els detalls humans, íntims, en l'emoció i en la compassió. Com a docents, hem de saber educar en aquesta cultura de l'espectacle (Ferrés,2003). La nostra opinió és que a les aules, el cinema ha d'estar present per la seva capacitat d'emocionar, de fer reflexionar i d'evocar. El cinema és l'escàner més acurat que ens explica com som i com evolucionem.

Deia Federico Fellini (Pàmies, 2013:3) que anar al cinema és un acte social, gairebé religiós, que ens impulsa a la reflexió i a comportaments de civilització:

Quan en una sala o en una aula tanquem els llums i passem una pel·lícula construïm l'únic lloc que queda a la nostra cultura destinat a l'exercici concentrat d'un, o com a màxim dos dels nostres sentits. La capacitat humana d'emocionar arriba al seu punt més àlgid. Quedem atrapats en les històries multimodals que apareixen en pantalla (Aparicio i Castellà, 2009).

2. L'educació cinematogràfica a l'escola: realitat o utopia?

L'educació cinematogràfica proporciona una enorme potencialitat formativa i motivadora. El cinema, així com l'educació audiovisual en un context d'alfabetització múltiple (Unió Europea , 2012) , mereix ocupar un espai formatiu en l'educació obligatòria . Estem persuadits que el cinema ha de tenir en els centres docents el lloc que li correspon com a fet cultural bàsic del món actual. El cinema, la ficció audiovisual, les sèries televisives necessiten, d'altra banda, educació, aprenentatge perquè fan servir un

altre llenguatge i requereixen capacitat per a la comprensió de tota la càrrega comunicativa, estètica, de valors i contravalors que comporten.

Al llarg del segle passat, el cinema i la imatge audiovisual es van anar configurant com una complexíssima indústria, van exercir una enorme influència sociològica sobre les actituds i hàbits de la ciutadania i van establir sòlids enllaços amb altres arts. Tot i això, comptem encara amb una escola que, en general, segueix ignorant el cinema. La integració del cinema a l'aula és una necessitat que no pocs professors i professores s'han plantejat des de fa temps, però no han comptat amb els mínims recursos necessaris per al seu ús didàctic.

El cinema és una espècie de punt d'intersecció d'una sèrie de llenguatges fonamentals per al desenvolupament del intel·lecte humà. Posseeix unes característiques interdisciplinàries que són, ni més ni menys, la seva essència. Els films són el producte d'una determinada mentalitat i d'un determinat moment històric. La relació entre cinema i societat és tan estreta que confereix al cinema el paper d'un autèntic full de ruta per analitzar i interpretar hàbits, conflictes, aspiracions, lluites socials, fenòmens culturals, comportaments i actituds col·lectives. Des de fa més d'un segle, però, no hem estat capaços de vincular la imatge audiovisual als processos d'ensenyament-aprenentatge.

A Catalunya, amb la Llei d'Educació de Catalunya (LEC), el cinema, i els altres mitjans de comunicació, compten amb una porta d'accés a les aules a través de les competències bàsiques. La primera de les competències bàsiques que l'alumnat ha d'assolir és la competència lingüística i audiovisual. Però l'escassa i insuficient informació adreçada al professorat per desplegar aquesta competència audiovisual i la passivitat de l'administració educativa per executar-la han frenat novament el procés d'introducció de la cultura audiovisual a l'aula.

Les experiències sobre educació audiovisual ens parlen de situacions en què l'alumnat descobreix i investiga el cinema amb motivació, valorant les seves possibilitats de diversió i aprenentatge, observant els seus enganys i els seus plantejaments artístics, iniciant-se en processos d'investigació per interpretar i conèixer els seus llenguatges, explorant les seves pròpies emocions i construint les seves opinions. Un treball competencial a partir del desenvolupament d'habilitats de pensament superior encapçalades per accions com ara reflexionar i debatre, investigar, analitzar, exposar ...

3 . El projecte Cinescola

El projecte Cinescola va néixer el 2004 de la mà de professionals de l'educació que van veure la necessitat de dotar-se d'un instrument per a l'alfabetització mediàtica partint del cinema. Es tracta d'un portal en llengua catalana d'educació cinematogràfica i audiovisual (www.cinescola.info), d'accés lliure i gratuït, que ofereix recursos i instruments d'educació audiovisual i propostes didàctiques sobre pel·lícules. Amb més de cent propostes competèncials, distribuïdes entre més de 25.000 docents de Catalunya, Balears i el País Valencià, disposa també de diferents blogs i espais virtuals que contribueixen al desenvolupament de la competència mediàtica tant de l'alumnat com del professorat.

Cinescola conté propostes didàctiques competencials dirigides als nivells d'educació formal de primària, secundària i batxillerat. Així mateix, els materials també es poden aplicar a l'educació d'adults o l'educació no formal. La recerca de les propostes didàctiques es pot realitzar per nivells educatius o per les diferents àrees del currículum, com ara Llengua i Literatura, Història, Filosofia etc .

3.1 Per a què serveix Cinescola?

Per proporcionar propostes pensades, comprovades i verificades a l'hora d'introduir el cinema a l'aula de manera natural.

Perquè l'alumnat es pugui situar millor davant la imatge cinematogràfica.

Per contextualitzar les produccions audiovisuals i tot allò que volen transmetre.

Per gaudir del cinema, per interrelacionar el currículum amb un conjunt de produccions audiovisuals.

Per contribuir des de l'educació en comunicació a l'adquisició de les competències bàsiques transversals comunicatives i metodològiques.

Cinescola vol que sigui possible veure pel·lícules amb tota l'extensió de la paraula. Es tracta de lluitar per trencar amb l'hàbit d'empassar pel·lícules sense pensar-les, sense acostar tranquil·lament, assossegada i serenament a elles i gaudir de les seves imatges, de les seves propostes visuals, de les seves idees i de les seves advertències. Es tracta de dignificar el fet de posar-se davant d'una creació audiovisual (Ambrós; Breu,2007:19).

L'objectiu últim és que cada professor, que cada professora, construeixi la seva pròpia Cinescola per a la seva aula i que l'alfabetització mediàtica segueixi avançant a un ritme més ràpid del que ha portat fins al moment.

4 . Memòria històrica i educació

És una evidència que en els centres educatius no només en els programes, sinó a la pràctica real, la història recent, els problemes socials més immediats o les qüestions més conflictives del nostre passat queden ignorades, silenciades o bé se'n passa de puntetes. A la inactualitat de l'ensenyament de la història, afavorida pels programes, les inèrcies de la professió docent i per la pròpia cultura escolar, s'hi suma una consciència històrica molt precària i una memòria col·lectiva de perfils molt difosos i contradictoris sobre els successos més conflictius del nostre passat, i molt especialment de la Guerra Civil i del franquisme. Els nostres adolescents posseeixen una memòria trencada, un saber fragmentat com una mena de zàpping format per una superficial cultura televisiva, una oralitat feta de retalls i una cultura escolar poc motivadora. L'educació de la memòria històrica de l'alumnat no ha de ser fruit d'una commemoració ocasional i requereix actuar sota certs principis de raonament. (Cuesta, 2006).

Apropar-se a la memòria de la Guerra civil i del franquisme és apropar-se a una qüestió que sembla adormida, però que és estranyament viva. Que sigui possible en aquest moment un nou diàleg amb els que van haver de callar, que existeixi un reconeixement públic del dolor i de la pèrdua, i que s'aprofiti també per a un renovat mai més, justifica la necessitat de continuar coneixent, investigant i reclamant la permanent reinterpretació de l'ésser humà.

Encara tenim una enorme quantitat d'aspectes desconeguts i silenciats sobre l'estudi de la Guerra Civil i els efectes del franquisme. No hi ha de cap manera una relació proporcional entre l'impacte de la guerra i el franquisme en la societat espanyola i el pes que el seu estudi i coneixement tenen tant en els programes educatius com en les polítiques públiques de la memòria. El debat sobre la memòria històrica serveix per afermar la democràcia i projectar socialment la memòria, alhora que promou valors cívics. No hi ha dubte que el coneixement del passat immediat, que per raons

ideològiques s'ha amagat, és determinant si aspirem a una societat que no sigui simplement mercat o audiència.

Les repercussions de la Guerra Civil generen encara conflictivitat social per la pressió dels hereus dels guanyadors, que pretenen deslegitimar els qui volen honorar els vençuts i conèixer l'abast de la repressió i els seus efectes, amb una xifra d'afectats, entre morts, exiliats, empresonats i afusellats, que voreja el milió de persones quan la població de l'Espanya de l'època no arribava als vint-i-cinc milions de persones.

En altres latituds no hi ha hagut conflicte pel que fa a la condemna dels culpables. Com pot haver-hi debat a Alemanya entre els partidaris dels nazis i els demòcrates, o a França entre els resistents i els petainistes? Els uns estan en el silenci i en l'oprobri, mentre que els que ahir eren víctimes avui són honorats. La confusió i el desordre regnen a l'Estat espanyol en el que fa referència als conceptes sobre la història immediata i l'avui.

En la docència de la història contemporània hi ha situacions delicades, perquè la seva explicació afecta una visió del present. Però no només aquí sinó arreu Explicar el colonialisme francès o belga o anglès a l'Àfrica o a Europa no és una labor fàcil quan l'alumne pot ser un nét d'un militant del FLN torturat o d'un francès mort per una bomba mentre prenia un cafè. La realitat és complicada, però el silenci no és la solució.

4.1. El cinema com instrument de memòria

Defensem la necessitat de proposar, enfront l'habitual pacte de silenci escolar sobre la guerra civil i el franquisme, unes pràctiques educatives sobre la memòria a través de la utilització del cinema.

El cinema és una manifestació cultural però, també, un reflex de la inquietud d'una societat (la manera en què es veu a si mateixa), a més d'una font històrica que configura l'imaginari col·lectiu. D'aquesta manera, el cinema és un altre tipus de document que ens aporta la manera en què s'entén o configura l'imaginari d'aquest passat. Les imatges comporten, per tant, una educació històric-emocional sobre el passat. I marquen, com estableix Marc Ferro (45:1995), la manera en què ens relacionem amb aquest passat.

El cinema, la imatge en moviment amb la seva aparició pública a l'hivern de 1895 a París va produir un dels canvis culturals més vertiginosos i de més remarcables

influències que ha experimentat el món contemporani. Entre d'altres efectes va estimular les formes modernes de propaganda política i ideològica; va ajudar a constituir la memòria històrica de molts països; va documentar alguns dels conflictes més candents del segle XX i també va assentar mimetismes en el comportament, models gestuals interculturals o maneres de vestir, va comportar processos irreversibles de colonització cultural, però també va promoure determinats models de resposta política i generacional. (Iturrate i altres, 111-112:1996)

El cinema i totes les seves variants ha seguit proporcionant, des de finals del XIX a principis del XXI, un imaginari per al coneixement visual del món. Lamentablement, però, encara no s'ha constituït en el centre de l'activitat pedagògica perquè encara no ha entrat a l'escola de forma normalitzada. Mentre el cinema i les seves formes derivades han anat esdevenint l'autèntic paisatge de la socialització, la finestra més visible per la qual l'ésser humà entra en contacte amb el món, les aules han establert un veritable filtre a les seves relacions amb el poder de la imatge. Només uns pocs docents voluntaristes in associacions de professors i professores han resistit, a la manera d'Astèrix, a la supremacia de mentalitats massa porugues i conservadores que porten a l'ensenyament a escenaris erms i desmotivadors per a l'alumnat.

4.2. Transició i memòria

La manera com es va fer la Transició va fomentar l'oblit d'un passat massa conflictiu en nom de l'estabilitat política d'un règim constitucional encara fràgil. La Transició va promoure l'oblit i la desmemòria, res més perjudicial per a l'educació cívica i democràtica de la ciutadania.

Contribuir a una memòria històrica raonable i equànime és una responsabilitat que els que tenim als nostre càrrec les aules d'aquest país no podem eludir. La responsabilitat d'evitar que s'alimentin prejudicis, ressentiments i odis és missió de qualsevol ciutadà responsable i no sols dels educadors. Això no vol dir pretendre negar la conflictivitat en el passat per garantir la pau en el present sobre la base d'ignorar les lluites i els enfrontaments històrics. Ni la memòria ni la història no han de fer-ho. En la globalització postmoderna que ens aclapara vivim en una situació alienant en que no tenim ni un espai ni un temps concrets, en que estem abocats a la imposició de la dictadura del present i el

futur, sense passat, i per tant, sense identitat i abocats a l'anòmia i a la despersonalització. (Balcells. 14:2007)

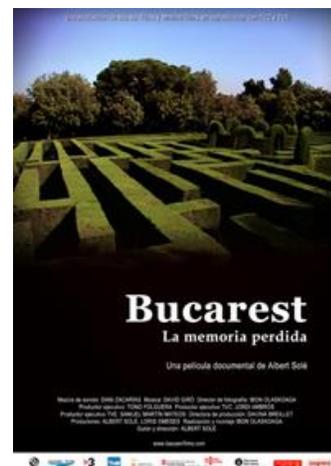
Han estat els mitjans de comunicació (alguns) els qui, atesa la feblesa dels continguts docents, s'han implicat de forma més efectiva en la projecció pública de la memòria històrica. L'educació té encara una assignatura pendent per aprovar. No sabem si hi és a temps però caldria intentar-ho encara que fos per dignitat.

La Transició fou fruit del consens entre els sectors més evolucionats del franquisme i les principals organitzacions de l'oposició democràtica i, també, de la voluntat de superar els enfrontaments que havien donat lloc a la Guerra Civil. Aquesta fou, sens dubte, una de les seves millors virtuts, però a un preu massa elevat, el de l'oblit de les víctimes de la repressió franquista. La feblesa o la manca d'audàcia dels demòcrates en el laberint dels anys de la Transició, es pot arribar a entendre. El que costa d'acceptar és que quan la democràcia va arribar a establir-se i els elements del búnquer franquista van anar desapareixent l'Estat espanyol enterrés per segona vegada als qui havien patit brutalment i havien donat la vida per mantenir o construir un país civilitzat, democràtic i digne. L'educació de la memòria històrica pot pal·liar, en part, aquest despropòsit tan enorme.

5. Un exemple de proposta didàctica: *Bucarest, la memòria perduda* (2008) d'Albert Solé

A manera d'exemple i per poder observar el plantejament metodològic de les propostes de Cinescola, incorporem a aquesta comunicació la proposta didàctica sobre el documental *Bucarest, la memòria perduda* (2008) d'Albert Solé.

BUCAREST, LA MEMORIA PERDUDA



Sinopsi-comentari

Albert Solé és periodista i va néixer a l'exili l'any 1962. Les seves arrels, estan emmarcades entre un doble exili. El seu pare, Jordi Solé Tura, obligat a marxar d'Espanya per la seva militància antifranquista als anys 60, ha començat un nou exili interior, aquest cop sense possibilitat de retorn... Ara lluita contra l'Alzheimer. Aquest documental pretén recuperar els records d'unes vides atípiques en les quals es mesclen personatges històrics i capítols poc coneguts de la Guerra Freda i la lluita contra el franquisme. L'Albert viatjarà d'un exili a un altre intentant recompondre la memòria de la seva família i la seva pròpia.

L'origen de l'Albert és rocambolesc: posseeix tres nacionalitats i cap es correspon amb la del seu lloc de naixement veritable. Fins que no va tenir 10 anys no li van dir la veritat, que havia nascut a Romania, clandestinament i protegit per la xarxa del PCE a l'exili. Ningú no podia saber que allà hi havia la principal emissora antifranquista, Radio España Independiente, La Pirenaica, on en Solé Tura era l'únic periodista jove i l'únic procedent de l'interior del país. La diferent percepció sobre l'evolució del règim franquista que es tenia des de dins i des de fora d'Espanya no va trigar gaire a generar conflictes dins les files de la resistència.

Aquesta història arrenca a principis dels anys 60, quan la família es trasllada a Romania, i acaba l'any 1983, quan el PCE i el PSUC es trenquen i acaben, així, amb els somnis d'una generació de lluitadors. El film acaba als nostres dies, mostrant la inexorable immersió de Jordi Solé Tura en l'Alzheimer. Pel camí haurem visitat la clandestinitat, els darrers anys de la dictadura franquista i la transició espanyoles i, sobretot, la infantesa atípica del fill d'uns progenitors que van decidir ser coherents amb les seves idees. Finalment, el director haurà aconseguit allò que es proposava, fixar en la memòria dels espectadors la història d'un forner de poble que no es va conformar amb el seu destí.

Fitxa de la pel·lícula

Títol: *Bucarest, la memòria perduda* (2008)

Direcció i guió: Albert Solé

Realització, muntatge i fotografia: Ibon Olaskoaga

Producció: Loris Omedes, Albert Solé

Productor executiu: Tono Folguera

Productor executiu TVC: Jordi Ambrós

Directora de producció: Davina Breillet

Música: David Giró

Documentació: Davina Breillet

El documental compta amb la participació de Santiago Carrillo, Manuel Fraga, Miguel Núñez, Jorge Semprún, Jordi Pujol, Antoni Tàpies, Sergi Pàmies, Carmen Claudín, Jordi Borja, a més de la família d'en Jordi Solé Tura.

Activitats de comprensió i de reflexió

1. A les primeres imatges del film veiem imatges retrospectives en blanc i negre de dues dictadures del segle XX, la del general Franco (Espanya) i la de Nicolae Ceaucescu (Romania). Les escenes són molt semblants, relateu-les. Quin aspecte de les dictadures il·lustren? A quin cèlebre film de Charles Chaplin recorden?

2. El neuròleg Nolasc Acarín explica els trets més significatius de la malaltia que pateix Jordi Solé Tura, l'Alzheimer. Expliqueu les seves característiques generals. Quines altres personalitats pateixen o han patit aquesta malaltia? Quines d'aquestes característiques es reflecteixen en les imatges on apareixen en Jordi Solé Tura. Què penseu que podem fer per ajudar els malalts d'Alzheimer?

3. Què pretén l'Albert Solé amb aquest documental? Expliqueu la confusió que tenia sobre el seu lloc de naixement i la seva nacionalitat?

4. Què vol dir la paraula clandestinitat? Qui la pateixen? Per què les persones clandestines tenen sobrenoms com Fabra o Berenguer? Al film es parla d'un aparell anomenat vietnamita, per què servia?

5. En el film es diu que en Jordi fou un autodidacta. Què vol dir?

6. Com fou la trajectòria acadèmica d'en Jordi? Com va entrar en la política?

7. En el documental se'ns parla abastament de la feina d'en Jordi Solé Tura a Radio Pirenaica. Redacteu un petit informe sobre aquesta ràdio: la funció que feia, quina mena de notícies difonia, a qui pertanyia, des d'on emetia...

8. En la part final del film, Jorge Semprún reflexiona sobre si els va valer la pena als militants comunistes lluitar, esforçar-se, sacrificar-se tant contra el franquisme. Resumiu la seva opinió i expliqueu la vostra.

9. L'Albert li pregunta a la segona muller d'en Jordi, Teresa Eulàlia Calzada, com recorda en Jordi abans de la malaltia. Teresa Eulàlia respon dient que per sobreviure no ho pots recordar. Què vol dir amb aquestes paraules?

10. A les darreres imatges, apareix en Jordi Solé Tura i la seva néta, Noa, en un laberint, en el Parc del Laberint d'Horta de Barcelona. Qui significat simbòlic tenen aquestes imatges?

11. Redacteu una sinopsi crítica del film, assenyalant aquells aspectes que més us han interessat i/o emocionat de Bucarest, la memòria perduda.

Treball de síntesi

Elaboreu un power point, un blog o bé una producció en vídeo per enregistrar els aspectes més importants de la vida d'un familiar o amic que entengueu que cal que siguin coneguts.

Comprendre el llenguatge audiovisual

1. A Bucarest, la memòria perduda, s'utilitza de manera exhaustiva una tècnica cinematogràfica de narració subjectiva on la veu d'un narrador parla i ens va donant la seva visió dels fets. Quin nom té aquesta tècnica?

2. En diferents moments del film, l'Albert Solé apareix conduint un cotxe i la càmera ens mostra diferents paisatges per on passa. De quin moviment de càmera es tracta?

3. En les imatges d'una de les visites de Franco a Barcelona, apareix el dictador arribant al port a bord del iot Azor. El document visual és del NO-DO. Què era el NO-DO? Quina funció feia? On i quan es projectava?

4. En el film apareixen les opinions de moltes persones amb les què Jordi Solé Tura va tractar, des de Santiago Carrillo, a Fraga, Jordi Pujol, Francesc Vicens, Tàpies, Sergi Pàmies o Semprún; amb quin tipus de pla s'enquadren aquests entrevistats?

(Consulteu el blog <http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/>)

Lectures de suport

LA MEMÒRIA PERDUDA DE SOLÉ TURA.

D'una manera original, però política, com correspon al personatge, la família de Jordi Solé Tura ha decidit fer públic que el ponent que va participar en la redacció de la Constitució de 1978 en representació dels comunistes pateix el mal de l'Alzheimer.

La pèrdua de la memòria de Solé Tura ha estat relatada pel fill del polític, Albert, en una pel·lícula que ell mateix ha dirigit i de la qual és també guionista. Es titula, Bucarest, el nom de la ciutat romanesa on Solé Tura fou durant tres anys locutor de l'emissora del PCE (Partit Comunista d'Espanya) Radio España Independente. I on l'Albert va néixer, fruit de l'exili forçat del seu pare.

Polític de llarga trajectòria, iniciada el 1956 amb el seu ingrés al PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), partit dels comunistes catalans, i finalitzada com a ministre i parlamentari socialista el 2004.

En l'homenatge que la Universitat de Barcelona li va tributar el 2004, vam adonar-nos que aquelles pèrdues de memòria eren greus, va explicar el seu fill. Tenia obllits en assumptes tan importants de la seva vida com el procés constitucional.

Diagnosticada l'any 2005 la malaltia pel neuròleg Nolasc Acarín, l'Albert i la Teresa Eulàlia Calzada, la segona esposa de Solé Tura, van decidir convertir part de la teràpia, que consistia en realitzar esforços de memòria amb el malalt, en un relat de la seva agitada vida i de la seva intensa activitat política.

D'aquesta forma, Bucarest és, en la intenció del seu autor un homenatge al Jordi i amb ell, a tota la seva generació tal com jo l'he conegut. Però és, al mateix temps, un relat sobre com avança la malaltia, amb moments d'intensa emoció. Solé Tura s'ha distingit sempre per ser, a més de moltes altres coses, una persona afable, optimista, que irradiava una agradable sensació de proximitat. Això també apareix en el film i contrasta durament amb la crua realitat de la malaltia. El mal ha avançat fins al punt d'esborrar el record d'haver estat a la presó a causa de la seva activitat política.

L'Alzheimer és una malaltia neurodegenerativa que produeix pèrdua de memòria fins a la despersonalització, i durant molt de temps ha estat considerada com una mena d'estigma social. El fet que algunes personalitat de gran notorietat facin públic que la pateixen, com l'expresident de la Generalitat Pasqual Maragall, contribueix a impulsar la investigació per fer-li front i normalitzar-la socialment.

A vegades la detecció es produeix en etapes incipients de la malaltia, com fou el cas de Maragall, però no sempre és així. En el cas de Solé Tura, nascut el 1930, es va iniciar al voltant del 2000. En altres, com el del expresident dels Estats Units, Ronald Reagan, el diagnòstic es va fer en un estadi força avançat. A Espanya, l'expresident del govern Adolfo Suárez va haver de deixar la seva activitat política a causa d'una demència que es va desenvolupar ràpidament i que, fins i tot, li va impedir fer-la pública.

La decisió de no amagar que es pateix una malaltia greu ha estat presa en les últimes dècades per figures de l'espectacle i la política. Un dels primers en fer-ho, l'any 1984, fou l'actor Rock Hudson, que va revelar que tenia sida en un gest que va servir com exemple.

Enric Company "La memoria perdida de Solé Tura" El País 23-12-2007. Traducció i adaptació de l'autor.

Activitats

1. Per què es diu que la manera d'expressar que Jordi Solé Tura té Alzheimer és política?
2. ¿Esteu d'acord en explicar que es té una malaltia greu o, com fan força persones, opineu que és millor amagar-ho?
3. ¿Per què és positiu que personalitats conegudes anunciïn públicament que tenen una determinada malaltia?

LA LLUITA CONTRA EL FRANQUISME DEL PSUC

En les fàbriques i llocs de treball es troben avui homes, dones i joves coratjosos i conscients (...). Aquests homes i dones han d'unir-se en cada fàbrica i en cada lloc de treball, han de constituir comitès d'unitat encarregats d'establir les reivindicacions obreres que responguin a l'anhel del conjunt dels treballadors i, propagant-les, organitzar la lluita combinant els mitjans legals i il·legals.

Treball, òrgan de premsa del PSUC n. 135. Gener de 1952.

Cal que ens acostem més a les masses, conèixer els seus sentiments, els seus pensaments, les seves aspiracions, per no anar a remolc d'elles, per no anar a la cua dels

esdeveniments. En l'elaboració de la nostra tàctica i de les nostres consignes hem de saber preveure i valorar la realitat objectiva per no anar més enllà del possible, per no separar-nos de les masses, per no quedar-nos endarrerits en relació amb la radicalització d'aquestes i les possibilitats de lluita.

Resolució del PSUC. Novembre de 1952.

“Entre 1951 i 1954 vas començant a conèixer la gent. Com sabies que el teu company era comunista? Parlant! Mira, hi havia una manera d'entrar i et veien el plumero ràpid. És que a les hores d'esmorzar (...) ens posaven en corro i a parlar del Barça. Del dilluns o de la merda o lo bons que van estar, amb qui jugarà la setmana que ve... això rondava sempre el Barça i l'Espanyol. Bueno. Llavors sempre a la que podies: Oh! Sí, sí... però jo trobo... molt bé... jo també hi era al camp del Barça però l'entrada valia X peles, eh! Són moltes peles això, tu! Era molt car, tu! No hi ha dret, eh! I aquí els salaris, tu...

I llavors si els deixaves parlar una miqueta sempre hi havia algú que et deia: allò que deies de les peles, tenies raó. Ah, sí? Algú et seguia i anaves coneixent la gent. De mica en mica la gent anava coneixent-se i si tu feies, per exemple, cony, no hi ha dret, anem a parlar amb l'encarregat. ¿Vienes conmigo? ¿Pues va! No anaves sol, sempre et seguia algú. I així anaves coneixent gent”

Entrevista amb Vicenç Faus Abad, reproduïda a Antoni Lardín (2007) Obrers comunistes. Valls: Cossetània.

L'estratègia del PSUC i l'acció obrera, van córrer en dos plans paral·lels des de l'any 1939, tot i que a partir de l'any 1956 s'anaren acostant per acabar convergint l'any 1959 quan el Buró Polític del PSUC va abandonar la vaga general obrera com a factor desencadenant de la desaparició de la dictadura i va integrar i acceptar en la seva estructura les formes organitzatives i pràctiques de lluita pròpies dels obrers. Va ser a partir d'aquest moment que el PSUC va començar a construir el seu prestigi, que el dugué a convertir-se en el partit antifranquista per excel·lència en els anys seixanta i setanta, amb el valor afegit que suposava la mística dels morts en la lluita contra la dictadura.

Antoni Lardín (2007) Obrers comunistes . Valls: Cossetània. P. 258-259.

Activitats

1. Expliqueu les expressions subratllades.
2. Quina ideologia tenia el PSUC? Quan havia estat fundat? Amb quins objectius?
3. Per què la dictadura de Franco no acceptava un partit com el PSUC?
4. Per què era tan perillosa la lluita contra la dictadura?
5. Per què l'obrer Vicenç Faus prenia tantes precaucions per connectar amb gent que pensava com ell? Quins objectius creieu que tenia un militant comunista, com en Vicenç Faus, sota la dictadura?

Contracamp: aspectes didàctics per al professorat

Elements de debat i relacions que es poden establir

- Les malalties degeneratives i l'acompanyament dels malalts.
- Règims dictatorials i resistència democràtica.
- El franquisme i la lluita clandestina.
- Evolució del comunisme durant el segle XX.
- L'amistat, l'idealisme i la solidaritat.
- Viure l'adolescència sota les dictadures.
- El projecte de fer cinema documental.

Objectius formatius

- Comprensió del film.
- Valorar el sacrifici personal per la lluita contra el feixisme i les dictadures.
- Anàlisi del llenguatge i de les tècniques audiovisuals del film: veu en off, tràvelling, plans i la manipulació dels mitjans de comunicació.
- Reflexionar sobre Alzheimer i les malalties neurodegeneratives.
- Valorar la voluntat de fixar i recordar la memòria dels fets i la vida de les persones.
- Entendre les característiques de la vida sota les dictadures.
- Observar actituds de resistència en conflictes i situacions d'injustícia i perill.
- Observar l'elaboració d'un projecte audiovisual documental.

criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre les qüestions de comprensió i del llenguatge cinematogràfic de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents problemàtiques socials i polítiques plantejades en el film
- Identificar els temes i subtemes del documental.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les seves activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les feines proposades.

Zona Web

Lloc web del documental a la productora Bausan Films:

http://www.bausanfilms.com/docu_bucarest.asp

http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=30042&p_ex=sol%E9

<http://www.alzheimercatalunya.org/>

<http://www.fcimarx.org/historiapsuc/home.html>

Fitxa didàctica del film *Salvador* <http://www.cinescola.info/0708/cine39.html>

Fitxa didàctica del film *El laberinto del fauno*

<http://www.cinescola.info/0708/cine36.html>

Fonts i referències

COLOMER, J; AINAU, J.; RIQUER, B. (1978) *Els anys del franquisme*. Barcelona: Dopesa. Col. Conèixer Catalunya.

COMPANY, E. "La memoria perdida de Solé Tura" El País 23-12-2007

LARDÍN, A. (2007) *Obrers comunistes*. Valls: Cossetània.

LÓPEZ RAIMUNDO, G (1993) *Primera clandestinidad*. Barcelona: Antàrtida-Empúries.

NÚÑEZ, M. (2002) *La revolución y el deseo*. Barcelona: Península.

QUINTANA, A. "Bucarest, la memoria perdida" Cahiers du Cinema España. N. 10. Pàg. 35

SOLÉ TURA, J. (1999) *Una història optimista*. Barcelona: Edicions 62.

BIBLIOGRAFIA GENERAL DE LA COMUNICACIÓ

AMBRÒS, A. (2011) "La competència comunicativa lingüística i audiovisual" , Dins de Zabala, A. (coord.) (2011): *Què, quan i com ensenyar les Competències Bàsiques a secundària. Proposta de Desplegament curricular*. Barcelona: Graó . Pp 51-72

AMBRÒS, A.; BREU, R. (2007) *Cinema i educació. El cinema a l'aula de primària i secundària*. Barcelona: Graó.

AMBRÒS, A.; BREU, R. (2011) *10 ideas clave. Educar en medios de comunicación*. La educación mediática. Barcelona: Graó.

APARICIO,H.; CASTELLÀ, J.M. (2009) "Reflexions sobre la lectura multimodal: el cas del ppt", en D. Cassany (comp.) *Per ser lletrats. Veus i mirades sobre la lectura*. Barcelona: Paidós.

BALCELLS, A. (2007) "La memòria històrica i els seus instruments de transmissió". Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats. Número 127. Barcelona, febrer 2007. Pàgines 11-17.

CUESTA, R. (2006) "Proyectos para no olvidar la guerra y aprender de otra manera". Revista Aula de Innovació Educativa n. 157. Desembre, 2006. Barcelona. Pàgines 7-11.

BREU, R. (2010) *El documental como estrategia educativa*. Barcelona: Graó.

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

FERRÉS, J. (2003) *Educar en una cultura de l'espectacle*. Barcelona: Paidós.

ITURRIATE, G.; BARDAVIO, A.; BOU, N.; PÉREZ, X. (1996) *Les fonts en les ciències socials*. Barcelona: Graó.

PÀMIES, S. (2013) "Fellini i la televisió". La Vanguardia núm. 47349. 27-3-2013. Viure TV, pàg. 3.

UNIÓ EUROPEA (2012) "Conclusions del Consell de 26 de novembre de 2012, sobre alfabetitzacions múltiples". Diari Oficial de la Unió Europea (2012/C 193/01).

VÁZQUEZ MONTALBAN, M. (1994). "L'educació en mitjans de comunicació". Crònica de l'Ensenyament. Núm 17, pàg . 56-61.

LA CENSURA I LA PROTECCIÓ DE LA INFÀNCIA EN EL CINEMA A CATALUNYA (1886-1936) UNA QÜESTIÓ MORAL, DE CONTROL SOCIAL O ECONÒMICA?

ENRIC RUIZ GIL
Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona

Resum

Entre 1886 i 1935 al marge de la comú influència catòlica i divergents interessos econòmics, tant a Madrid com a Barcelona, es va exercir la censura cinematogràfica. Aquesta situació va reflectir tant una objecció del poder regional vers al central, com una situació de co-capitalitat complementària, en aquesta qüestió. Amb l'Estatut d'Autonomia de Catalunya (1932) la discrepància en el model social i desconfiança entre el Govern Espanyol i el Català era notòria. L'Estat Espanyol es va imposar mitjançant la legislació, aconseguint el monopoli de la censura cinematogràfica.

A Catalunya existia una rellevant d'indústria cinematogràfica, un interès sobre el cinema pedagògic i una tradició de protecció a la infància. L'Estatut d'Autonomia de Catalunya de 1932, en el marc de la Segona República Espanyola, Catalunya va poder impulsar breument un projecte cinematogràfic en la seva totalitat, a través del Comitè de Cinema. Per una altra banda l'exercici de la censura suposava ingressos per a l'administració que l'exercís. La posició de força del govern espanyol va fer que imposés una legislació que li concedia el monopoli de la censura.

Des dels seus inicis el cinema ja mostrava dos vessants clarament diferenciades; una com espectacle i l'altre com avenç tècnic. Com enginy tecnològic sempre va gaudir de l'aquiescència de la majoria de la societat. La vessant qüestionada va ser des d'un primer moment l'exhibició. Com espectacle presentava dos tipologies de films: la ficció i la no-ficció. Els films de no-ficció o de «la realitat» van atreure a científics i pedagogs, sobretot per la seva capacitat pedagògica. Mentre la crítica més aferrissada va recaure sobre els films de ficció.

El primer document oficial referit al cinema, com a eina pedagògica a l'Estat Espanyol es troba en un text publicat al *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*¹, el 1912. El text es mostra partidari de la utilització del sistema de «proyecciones luminosas de películas cinematográficas» aplicable a tots els àmbits del

1 «Real Orden de 26 diciembre 1911 sobre cine educativo», a *Gaceta de Madrid*, 17 gener 1912, p. 134.

coneixement. La raó esgrimida va ser pel seu caràcter intuïtiu i realista; «...hierren vivamente la imaginación y deja sobre ella una semilla gráfica, base firme de la educación intelectual». Aquestes característiques van conferir al cinema una gran credibilitat. En el cas de l'Estat Espanyol, es va convertir per molta gent en l'única finestra al món exterior, des de la qual es veien països llunyans, alts mandataris, avenços científics... Condicionant la visió de la realitat de gran part de la societat. D'aquí la importància del cinema com a constructor de la cultura popular i de les mentalitats (Paz i San Cabeza, 2010).

A diferència d'altres estats, segons l'historiador i pedagog Buenaventura Delgado, a *Notes per a l'història del cinema didàctic anterior a 1936*, a l'Estat Espanyol el cinema pedagògic va topar ambdós tipus d'entrebancs: un d'econòmic i un altre de moral (Caparrós, Carner-Ribalta i Delgado, 1988).

L'econòmic girava al voltant de l'elevada despesa necessària per desenvolupar aquest tipus de recurs didàctic. Segons Delgado només les universitats i alguna escola superior podria costejar-se'l. El segon entrebanc va ser la moralitat catòlica. Des d'un primer moment es va despertar una recança cap al cinema de ficció i la seva capacitat d'influir en les masses. Francesc de Barbens, frare caputxí, autor de *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro* (1914), va assenyalar com a principal perill del cinema de ficció, la seva influència sobre la moral pública.

El 1912 la polèmica sobre el control de l'exhibició de pel·lícules va arribar al senat, promulgant-se una *Real Orden* sobre la qüestió². Durant el debat es va proposar una classificació moral dels espectacles amb les següents denominacions: *para todos los públicos, sólo para hombres, i para «cochinos»* (Díez, 2003). Álvaro de Figueroa, Comte de Romanones, President del Govern d'aleshores va desestimar-la adduint que la dita classificació promocionaria les pel·lícules pitjor qualificades.

El primer quart de segle XX, Catalunya va viure un període convuls econòmicament i social. Entre 1906 i 1923 es va imposar el pensament noucentista de valors conservadors tradicionals i catòlics, però amb un gran afany modernitzador; concretat en un projecte polític: La Mancomunitat de Catalunya (1914-1923/1925).

² «Real Orden reglamentando las exhibiciones cinematográficas en los espectáculos públicos», a *Gaceta de Madrid*, 28 novembre 1912, p. 551-552.

Mentre les classes populars obrien la seva ment a idees progressistes procedents d'Europa, qüestionant-se la moral dominant. Tindrien la oportunitat de desenvolupar el seu programa polític durant el període autonòmic de la Segona República Espanyola (1931-1939).

Ramón Rucabado, escriptor català de la primera meitat de segle XX, defensor de la moral catòlica, coincidia en diferenciar els dos tipus de cinema: «el de la realitat» (informació, viatges, experiments científics...) i el de ficció (dramàtic, novel·lesc, i pseudo-històric). Del primer tornava a destacar les seves possibilitats educatives i del segon la capacitat de pervertir les costums, l'ordre social i fins hi tot li atribuïa la inducció al crim.

L'èxit del cinema entre les classes populars va ser innegable. Ràpidament va substituir al teatre com a principal espectacle de masses. Amb la qual cosa es va significar com una nova oportunitat de negoci, i malgrat les reticències presentades per la moral catòlica, es va desenvolupar a Barcelona una indústria cinematogràfica. Josep Massó Ventós a *Com es confecciona un film* (1919), testimonia la presència a la Barcelona de 1904 d'empreses dedicades a la producció de negatius cinematogràfics i tot tipus d'oficis relacionats amb el cinema (producció, interpretació, operadors de càmera, directors, laboratoris...).

Lorenzo Luzuriaga, fundador de la *Revista de Pedagogía* (Madrid, 1922), secretari tècnic del *Ministerio de Instrucción Pública* durant la Segona República Espanyola, també va veure en el cinema una eina complementaria per a l'ensenyament infantil. Segons Luzuriaga el cinema exhibit en les sales públiques era més perjudicial que beneficiós per als escolars. Veia la necessitat de prohibir determinades pel·lícules pels infants i de produir un cinema exclusivament infantil, separat de la ficció dels adults.

[...] Desgraciadamente, hasta ahora, no se preocupan los Gobiernos de establecer la previa censura en muchos de ellos, donde acuden de preferencia los niños. Se habla mucho de la protección a la infancia, pero es en teoría; prácticamente no aparece por ninguna parte esta protección. Hay un espectáculo altamente sugestivo extendido por todas partes y al alcance de todas las fortunas: me refiero al cinematógrafo.
[...] el caso de una niña que se había envenenado con ácido clorhídrico (sal fumante), sufriendo infinitas torturas físicas y morales, pues sus vísceras, corroídas por el tóxico, reclamaban cruenta operación quirúrgica, y la niña había aprendido esto en el *cinematógrafo*.

Son numerosos los casos registrados de niños de seis y ocho años que se han suicidado por la desmoralización de estos pequeños seres, adquirida en estos espectáculos, por influir en su espíritu de modo tan vivo y hondo, pues se proyectan ciertas películas en ellos altamente perniciosas para los niños.

La inclinación al suicidio; la exposición de varios mecanismos de robos, de escalos y de atraco; la exhibición de niños de seis u ocho años que roban a sus padres, presentándolos como personajes, como héroes de novela, que por la fuerza imitativa de los niños produce grandes prosélitos; las escenas amorosas, el acicate de las pasiones, la nota sangrienta y canallesca de las escenas y la revelación de estrategias para burlar la acción preventiva de la autoridad, son *lecciones de cosas*, las más eficaces, de una gran virtualidad, de una potencialidad efectiva, *que no se encuentra en ningún otro medio de proselitismo ni en la propaganda oral ni en la escrita.*

Si se tiene en cuenta que se trata de niños muy tiernos, algunos de ellos que tengan alguna tara hereditaria, como el ser hijos de neuróticos, histéricos, neurasténicos, [...] la tendencia neuropática con que nacen les hará más propicios a toda clase de trastornos.

¿Qué ocurrirá en el cerebro de estos niños, viendo de un modo gráfico reproducidas todas estas escenas perjudiciales estando todo obscuro para que la atención no se pierda y viendo las cosas con una sensación de realidad completa? El efecto, como se comprenderá, será infinitamente peor cuasi se lo contasen o lo leyesen, pues más hondamente grabado quedará en la mente del niño, y el daño será peor [...]

¿Se comprenderá ahora cuan peligrosas pueden ser para los niños ciertas escenas cinematográficas? Nadie puede poner en duda que el cinematógrafo es un gran medio de cultura; pero hay escenas proyectadas por este aparato que no debe permitirse que se exhiban. No se puede adulterar ni envenenar las substancias alimenticias, pues esta falta está castigada por el Código, y se puede impunemente envenenar la mente pura, inocente e irresponsable de los niños.

Al lado de todos estos peligros hay otros no despreciables que, como médico, no puedo dejar de indicar... el estar respirando en un local cerrado una atmósfera infecta i confinada. [...]

(Hernández, 1916)

El poder establert estava preocupat per controlar els efectes «nocius» del cinema sobre la societat. Un exemple recurrent és la cèlebre recomanació de Lenin a Lunacharski «Vostè, que té fama de protector de l'art, ha de recordar sempre que, de totes les arts, la més important per a nosaltres és el cinema». Controlar-lo volia dir conduir a la societat «pel bon camí», sense control podia qüestionar el poder establert. Els especialistes veien en això, certs tics totalitaris del poder o la possibilitat de tergiversació de la història, modelant-la al gust. Aquesta va ser la conclusió de la delegació catalana al *IV Congrés de directors de Cinema Roma* (1935), l'única representació de tot l'Estat en aquell esdeveniment. El Congrés es va realitzar sota l'ombra de Mussolini el qual utilitzava el cine per a promocionar i difondre el feixisme (Escudero, 1984).

Pedagogs i el poder establert coincidien en què la capa de la societat més influenciable era la infància. Els documentals mancats d'interpretació i per tant de falsedat, serien segons una de les propostes del Congrés els films concebuts i destinats a l'ensenyament, i no els de ficció.

Henry J. Abraham defineix el concepte de censura com la política de la restricció de l'expressió pública, d'idees, opinions, sentiments i impulsos que tenen, suposadament la capacitat per a subvertir l'autoritat del govern, o l'ordre social i moral, d'aquesta mateixa autoritat que es considera obligada a protegir (*Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, Madrid, Aguilar 1974, vol. II, p. 255 – 257) (Díez, 2003).

Des de l'arribada del cinema a l'Estat Espanyol la censura a pel·lícules s'aplicava segons el *Reglamento de Policía y Espectáculos Públicos* de 1886. La lluita contra la pornografia, o la protecció a l'honor i a la infància –d'altre banda protegides per la llei-, s'han fet servir sovint com excusa per a exercir la censura, al·legant la vulneració dels drets fonamentals. Durant el segle XX aquesta excusa va ser recurrent per a impedir la lliure difusió d'idees, i de valors contraris al poder establert.

La censura sobre l'espectacle i en especial el cinema s'ha donat arreu, però ha l'Estat Espanyol el factor catòlic ha estat determinant, no tant per l'excés —que també—, sinó per la seva intransigència i permanència en el temps. La *Real Orden* de 31 de desembre de 1913 (publicada a *La Gaceta de Madrid* el 3 de gener de 1914), ratificava la llei anterior de 1912, però introduïa una variant sota pressió de l'Església Catòlica: La Comissió Especial Assessora per a la censura a cada província, formada pel bisbe, el governador civil i l'alcalde. D'aquesta manera l'Església aconseguia tenir presència directe en el procés de decisió (Díez, 2003).

Carlos Sánchez-Valverde, atribueix un corrent moralitzador a l'Espanya dels anys vint del segle XX, i es fa ressò d'una comunicació d'Enrique de Vicente Gelabert presentada al *Congrés Internacional sobre Protecció a la infància* celebrat el 1926, titulada: «El Cinematógrafo Pro *Infantia*» [cita al peu a Sánchez-Valverde, 2009, p. 83]. En aquesta comunicació De Vicente diferenciava el «cinema bo», del «cinema dolent» i expressa la necessitat de censurar el cinema vist pels infants de l'època. En la seva opinió el cinema considerat indesitjable pel bon ciutadà per la infància, esdevenia un «cultiu intensiu de costums malsanes...». Per contrarestar aquesta situació proposava la

generalització de les juntes censors. Una de les conclusions del Congrés va incloure les aportacions de De Vicente.

El paper del Comitè de Cinema

La *Real Orden* de 13 d'abril de 1930, emesa pel *Ministerio de Gobernación* (*Gaceta de Madrid*, núm. 103, de 13/04/1930, p. 326 a 327), establia que l'activitat censora s'exerciria a partir d'aquell moment des de Madrid. Això havia comportat la protesta oficial de la *Mutua de Defensa Cinematográfica Española de Barcelona*, encarregada d'aquesta tasca des de 1914. Amb aquest precedent, i ja en època republicana la Llei de 18 de juny de 1931 (*Gaceta de Madrid*, núm. 171, de 20/06/1931, p. 1514), assignava a la *Direcció General de Seguretat a Madrid*, l'exercici de la censura. La mateixa llei facultava als governs civils provincials per a exercir la censura, justificant així que l'habilitació d'oficines de censura a Catalunya (Paz i San Cabeza, 2010). Tant les decisions preses per l'oficina de censura de Madrid com per les de Barcelona, tenien efecte indistintament a tot l'Estat.

Catalunya tenia experiència en l'exercici de la censura cinematogràfica i una llarga tradició en el camp de protecció a la infància. La *Junta Provincial de Protecció a la Infància de Barcelona* es va constituir el 1908, com a conseqüència de l'aplicació de la Llei de Protecció a la Infància de 12 d'agost de 1904. Al final de la dècada de 1910 i durant els anys vint, a les *Juntes Provincials de Protecció a la Infància* se'ls va assignar un paper en la lluita contra la pornografia i la censura prèvia de pel·lícules (Sánchez-Valverde, 2009).

Sota el marc de la Segona República Espanyola el Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Ventura Gassol, va promoure el setembre de 1932 el *Comitè de Cinema*, presidit per Alexandre Galí. La idea era donar a conèixer i reflectir l'estatus català a través dels films, amb la intenció de dirigir el destí i la política cinematogràfica de Catalunya (Caparrós, 1978).

El *Comitè de Cinema* de la Generalitat de Catalunya es va crear el 15 d'abril de 1933. Va introduir el cinema cultural i pedagògic als centres d'ensenyament. Ventura Gassol, pretenia a través del *Comitè de Cinema*, centralitzar i coordinar totes les activitats cinematogràfiques de Catalunya. La legislació estatal només regulava la seguretat dels

locals i la censura de films. Catalunya contemplava el fet cinematogràfic en la seva totalitat i el col·locava a nivell dels estats moderns (Escudero, 1984, p. 35-50).

Miquel Joseph i Mayol feia seva la reflexió: «...la foscor canalitza l'atenció, recull l'esperit i desvetlla en el petit espectador un estat de suggestió que és el fonament essencial d'aquest sistema d'ensenyament». Per ell el cinema revelava i explicava de manera senzilla fenòmens i fets complexes. El cinema responia a l'afany del nen per saber, interrogar, i veure les coses amb els seus propis ulls. Com a eina pedagògica estimulava les seves capacitats i competències. Per Joseph i Mayol el cinema educatiu comprenia tota pel·lícula destinada a completar les explicacions del mestre. Això era possible en totes les matèries de divulgació des de la higiene, fins a l'agricultura, passant per la història, geografia, les arts i les ciències, l'ensenyament professional o la prevenció de riscos laborals (Joseph i Mayol, 1935).

Un altre testimoni, el mestre Antolí Tarrats Mayola, deia en un article al *Butlletí de Mestres* deia: «les sessions de cinema a l'escola, ben orientades són d'un alt valor educatiu-instructiu per la mainada. ...si no s'han seleccionat amb cura els films a projectar poden ésser un factor negatiu en l'obra escolar: fixem-nos que a la majoria de les pel·lícules que passen per les pantalles dels nostres cinemes ciutadans, l'estètica és absent, exalta barroerament la imaginació infantil, i la moralitat resulta a voltes força dubtosa» (*Butlletí de Mestres*, 1.12.1935, p. 297).

Amb l'aprovació de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya el setembre de 1932, la competència per a executar la legislació de l'Estat referida a «premsa... i espectacles públics» passava al Parlament de Catalunya a través de l'article 5, 8ª (Paz i San Cabeza, 2010), ratificat en el Decret del Govern de la República de 21 de novembre de 1932. Posteriorment el Decret de 2 d'agost de 1933, sobre traspassos a la *Generalitat de Catalunya dels Serveis d'Assistència Social al Parlament de Catalunya*, es desenvolupa la *Llei de Censura Cinematogràfica de Protecció a la Infància*.

Atès l'escàs pressupost del qual disposava la Generalitat de Catalunya les activitats del *Comitè de Cinema* van ser sempre molt limitades. Si bé existia un ordre d'avançar diners per pagar despeses comunes, si aquestes no estaven contemplades en el pressupost, com a norma es denegaven. Peticions de subvenció de 2.000 pessetes, presentades per

Miquel Joseph i Mayol, per assistir a congressos i reunions a França, Alemanya i Rússia, l'any 1935, van ser denegades (Exp. Gral. Comitè de Cinema, 1935)³.

Durant el curs 1934 – 1935 es van posar les bases per a la implantació del cinema com eina pedagògica complementaria en els diferents nivells formatius de l'ensenyament. Entre altres accions cal destacar el servei ambulant gratuït de films per a escoles rurals (Caparrós, 1981).

Un cop va quedar establerta definitivament el cinema com eina pedagògica, amb uns criteris clars; una institució liderant el projecte; un compromís internacional compartit a través del *IV Congrés de directors de Cinema de Roma* (1935); i disposar de mitjans, escassos, però engrescadors; el Comitè va passar a ocupar-se de com abordar la problemàtica de protecció a la infància en el camp cinematogràfic.

Com s'ha comentat més a dalt, existia una demanda de les classes més conservadores d'utilització de la censura per protegir a la infància. Reconeputs pedagogs admetien tant la influència negativa, com positiva del cinema, sobre la infància. La qüestió es va abordar en dues línies diferents. Per una banda, es va exercir un control pedagògic sobre el cinema com a material didàctic ofert a les escoles. Per l'altre banda, es va exercir la censura sobre aquells films comercials als quals els infants podrien tenir accés.

A les escoles el material fílmic presentat es controlava a través d'unes fitxes i una sèrie d'enquestes dissenyades pel *Comitè de Cinema*. Un cop complimentades les mateixes escoles les remetien al Comitè (*Butlletí de Mestres*, núm. 92, 19.09.1933, p. 221.). El resultat servia per analitzar la millor adequació de les pel·lícules al projecte; establint aspectes positius i negatius; en definitiva, controlant les projeccions i fonamentant el valor pedagògic de cada un dels films. En el *Butlletí de Mestres* es van publicar varies d'aquestes enquestes. Publicar experiències en aquest mitjà, propi de la comunitat educativa, dóna mostres de la voluntat de fer-ne ressò entre els professionals de l'ensenyament. En definitiva, el sistema de fitxes i enquestes pretenia comprovar, amb voluntat científica, els efectes del cinema en la formació dels infants.

³ La presència de membres del Comitè de Cinema al Congrés de Roma d'aquell any sembla ser degut als recursos propis del Comitè, ja que existeix el concepte «viatges» en els registres comptables d'aquell any (*Memòria del Comitè de Cinema 1934-1935*).

Era necessari pel bon funcionament del *Comitè del Cinema* disposar d'un finançament capaç de donar resposta a la producció, distribució i exhibició cinematogràfica. En aquest sentit el *Comitè de Cinema* va fixar la seva atenció sobre la *Mútua de Defensa Cinematogràfica*. Des del 1914, el Govern Civil encarregà a la *Mútua de Defensa Cinematogràfica* prestar el servei de censura de films, amb dret de percebre un cànon per metre de pel·lícula projectada, del qual se'n beneficiava. Aquesta entitat defensava que els talls a les pel·lícules havien de ser professionals i amb criteri (Exp. Gral. Comitè de Cinema, 1935).

En base a l'estatut i al decret de traspassos mencionats, la Generalitat va aconseguir transferir el servei de censura de la Mútua al *Comitè de Cinema*, per a beneficiar-se econòmicament de la prestació d'aquest servei. Això proporcionaria uns ingressos al Comitè per a poder dur a terme alguns dels seus projectes i activitats. Així en virtut d'una Ordre publicada el *Butlletí de la Generalitat* el 29 de maig de 1934 (Exp. Gral. Comitè de Cinema, 1935), el Comitè va quedar autoritzat a prestar el servei de censura; i a recaptar els ingressos derivats previ pressupost d'inversió trimestral, aprovats pel conseller de Cultura de la Generalitat (Duran, 2001).

En la *Memòria del Comitè de Cinema 1934–1935*, el propi Comitè reconeix que l'obtenció de la censura de films era una aspiració llargament desitjada. Ho era per defensar els interessos de la Generalitat, i per que suposava «...una dotació que permetés portar a cap el seu pla cultural gravant el menys possible la caixa de la Generalitat. Gràcies a aquest esforç del Comitè, la Generalitat, compta avui amb un ingrés en concepte de Censura de Films, el qual, una vegada satisfetes les despeses inicials d'instal·lació, pot dir-se que gairebé bastarà per a tendre totes les necessitats dels Serveis de Cinema totalment instaurats» (Exp. Gral. Comitè de Cinema, 1935).

Com a compensació la *Mútua de Defensa Cinematogràfica*, anterior encarregada de la censura de films, seria nomenada organisme consultiu del Comitè. La Mútua de Defensa quedava autoritzada a percebre un cànon de 7,50 pessetes per títol en el cas de noticiaris, 75 pessetes per als films comercials, i prestaria gratuïtament el servei per a aquells films de caràcter cultural (Duran, 2001).

Entre l'1 de juny del 1934 i el 30 de maig de 1935, el primer i únic any de gestió de la censura de films, per part el *Comitè de Cinema* va percebre ingressos de 42.966,47

pessetes. Tret de la comissió del 25% que s'enduia el Comissari d'Ordre Públic (període juny-desembre de 1934), de 1.507,15 pessetes; i les despeses de sou i funcionament de l'entitat (obres, manteniment, transports, projectors i maquinaria, viatges...), aquests ingressos, van permetre invertir 3.472,50 pessetes en la producció de pel·lícules, i disposar d'un efectiu de 2.095 pessetes de benefici al tancament i liquidació del servei, amb data 30 de maig de 1935.

Els fets produïts en l'anomenada *Revolució d'Octubre de 1934* van tenir com a conseqüència la repressió del Govern de la Generalitat, per part del Govern de l'Estat Espanyol, amb l'empresonament del President de Catalunya, Lluís Companys i el seu govern (Esquerra Republicana de Catalunya), i la suspensió de les facultats del Parlament de Catalunya (Llei de 2 de gener de 1935). Aquesta situació va evitar una Llei sobre la censura cinematogràfica elaborada i discutida en el Parlament de Catalunya. La situació va ser aprofitada per la *Cámara Sindical de Cinematografía de Madrid*, que va demanar al ministre de Governació la derogació de l'exercici de la censura per part de la Generalitat.

Joan Pich i Pon⁴ (Governador de Catalunya i President de la Generalitat en funcions, del 23 d'abril al 28 d'octubre de 1935) va ser imposat des del Govern d'Espanya, com substitut del President Lluís Companys i el seu govern. Malgrat la seva situació imposada i provisional, va respondre a la iniciativa de la *Cámara Sindical de Cinematografía de Madrid*.

[...] cúpleme comunicarle que en relación con los puntos que se citan y como consecuencia de la legislación vigente en materia de censura cinematográfica, no es imperiosa la derogación de la Orden de la Generalitat de Cataluña publicada en el Boletín Oficial del 29 de mayo próximo pasado, por cuanto el Reglamento a que hace referencia no afecta en lo más mínimo a las funciones de Orden Público en Cataluña cuya dirección ha revertido al Estado, regulando únicamente un aspecto de orden interior del Servicio de censura de films prestado por el Estado en la región autónoma [...]
(Exp. Gral. Comitè de Cinema, 1935).

4 Joan Pich i Pon (Barcelona, 1878–París, 1937), empresari barceloní d'èxit i membre del *Partit Republicà Radical*. Com empresari del sector de la electricitat industrial tenia contactes i relacions amb la indústria cinematogràfica. Com polític i membre del partit radical va ocupar varis càrrecs de responsabilitat política i ciutadana com a regidor, diputat provincial, senador, diputat a Corts, sost-secretari de Marina i va arribar a ser Alcalde de Barcelona i President de la Generalitat, degut als fets d'octubre del 1934. Implicat en l'estraperlo, va dimitir l'octubre de 1935. Va fugir a París on va morir.

Amb aquesta carta Pich i Pon pretenia retenir a Catalunya la capacitat d'exercir la censura cinematogràfica, si més no, en l'àmbit de la Protecció a la Infància. Sota la capa de la moralitat, el servei de censura implicava una oportunitat de negoci. La censura de films com s'ha vist proporcionava ingressos capaços de finançar el *Comitè de Cinema*.

Aquesta era la intenció de la publicació de l'Ordre, de l'1 de maig de 1935, establint la censura cinematogràfica per a la Protecció de la Infància: «Entenen que es tracta d'una necessitat urgent la protecció a la infància contra les pel·lícules no aptes per a menors, i en espera de la Llei definitiva que promulgui el Parlament Català, en ús de les atribucions que m'han sigut conferides...» (*BOGC*, núm. 121, p. 852-853).

L'Ordre confiava la Censura Cinematogràfica en el sentit de protecció a la infància al *Comitè de Cinema*. Els films no autoritzats no podien ser exhibits davant d'infants menors de quinze anys. Totes les pel·lícules exhibides haurien d'exhibir-se amb la designació «autoritzada» o «no autoritzada». Hi havia obligació dels exhibidors de fer constar en un lloc visible si les pel·lícules estaven o no autoritzades per a infants. De la mateixa manera la pròpia Ordre conferia al *Comitè de Cinema* la redacció d'un reglament, on es contemplarien una sèrie d'aspectes relacionats. Entre aquests estava la fixació de sancions, d'entre 50 i 250 pessetes per projecció, a qui incomplís el dispositiu, i aplicables sobre els exhibidors (*BOGC*, núm. 121, p. 852-853).

El *Comitè de Cinema* va elaborar efectivament un reglament, tal i com s'anunciava a l'Ordre de l'1 de maig de 1935 (Exp. Gral. Comitè de Cinema, 1935). El reglament especifica que es tracta de Censura Cinematogràfica de Protecció a la Infància. Tenia cinc articles i un d'addicional. Confirmava el règim de multes era d'entre 50 i 250 pessetes. A l'article addicional establia un cànon de tres cèntims per metre de film projectat de pel·lícula revisada per la censura, a ingressar pel *Comitè de Cinema*. Fonamentava la compatibilitat amb la censura de films realitzada pel Govern de l'Estat Espanyol en l'estalvi d'un segon pagament per projecció. Cada pel·lícula, segons aquest reglament, aniria acompanyada en tota projecció d'una documentació elaborada pel servei de censura denominada «guia», amb un cost de 15 pessetes. Les còpies de pel·lícules portarien unes bandes exhibibles, conforme haurien passat per la censura, amb un cost de 10 pessetes per cada una. Per complir amb aquest reglament el *Comitè de Cinema*

quedava encarregat de designar el nombre de censors, tots ells pedagogs i determinaria les dietes a percebre per aquests (Exp. Gral. Comitè de Cinema, 1935).

Dos dies després a l'aprovació d'aquesta de l'Ordre del 1 de maig, el 3 de maig de 1935, el govern de Madrid va publicar una Ordre del *Ministerio de Gobernación* aprovant un nou *Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos*. Aquest reglament ministerial d'espectacles establia la competència exclusiva de la censura de pel·lícules a la *Dirección General de Seguridad de Madrid*; donant atribucions als governadors i alcaldes per poder prohibir pel seu compte. Des d'aleshores només es va permetre censurar a l'oficina de Barcelona, revistes i noticiaris. Aquesta circumstància farà que el responsable del *Comitè de Cinema* envii una nota (30.07.1935) al Governador General dient que amb la censura de noticiaris i revistes no es garantien els ingressos mínims per finançar el *Comitè de Cinema*. Tres mesos després (18.10.1935), el Governador General accedirà a pagar les mensualitats endarrerides (juliol, agost i setembre de 1935) al personal, verificant la baixa rendibilitat del servei en aquestes circumstàncies (Exp. Gral. Comitè de Cinema, 1935).

En opinió de Josep Oriol Bassa, la l'Ordre del Ministeri aprovant el nou Reglament significava que «Per primer cop una llei marca les normes sobre la construcció i funcionalment de las sales de cinema, fins aleshores englobades en el capítol dels teatres». Va ser modificada varies vegades però en essència va estar en vigor fins el 1982 (Bassa, 2001).

Al marge de les disputes entre Madrid i Barcelona o Govern Central i Govern autonòmic, per obtenir una part del pastís econòmic que representava l'exercici de la censura cinematogràfica, dins la pròpia administració autonòmica es va lluitar per la part del pastís assignada. La censura de films que exercia el *Comitè de Cinema* segons l'ordre de 29 de maig de 1934 concedeix el trasllat del Gabinet de Censura Cinematogràfica ubicat a les dependències del Govern General de la Generalitat de Catalunya, a l'edifici Pavelló de Romania (de l'Exposició Universal de 1929), on estaven la resta de serveis de cinema a càrrec del *Comitè de Cinema*. Per contra un Decret de 26 de setembre de 1935 (publicat al *Butlletí de la Generalitat* el 2 d'octubre de 1935, núm. 257, p. 35-36), deixa sense efecte l'anterior (29.05.1934), i es retornen a la sala de projeccions de la censura de films del Govern General de la Generalitat. Cal prestar atenció al punt quatre d'aquest Decret: «Queda ben entès que el present trasllat té efectes sens perjudici però del destí

que hagi d'ésser donat als ingressos procedents de la Censura de films, respecte dels quals es proveirà oportunament.» (Exp. Gral. Comitè de Cinema, 1935).

Amb les eleccions generals de 16 de febrer de 1936, es va restablir l'estat de dret democràtic i la autonomia a Catalunya. El President Lluís Companys, el 22 de juny de 1936, va restablir les funcions i el personal del servei de censura de pel·lícules, quedant adscrits al Departament de Governació de la Generalitat, al davant del qual estava Josep Maria Espanya.

Conclusions

La censura a l'Estat Espanyol va ser una qüestió de control social, d'imposició d'una moral i una oportunitat de negoci, per l'administració. Al marge de la comú influència de la moral catòlica tant a Madrid com a Barcelona, el fet de què a la capital catalana hi hagués un servei de censura important, si es vol complementari del de la capital de l'Estat, reflectia dos coses: una concentració de la indústria cinematogràfica a Barcelona prou important; i en conseqüència, un qüestionament al poder central, tant polític com econòmic.

Des dels inicis del cinema a Barcelona es van desenvolupar tot tipus d'empreses i oficis relacionats amb el món del cinema. Posteriorment les petites productores van esdevenir distribuïdores, receptores de produccions internacionals. Tot això va anar conformant uns professionals i empresaris amb interessos, i criteris propis, amb un volum de negoci suficientment important com per establir les seves pròpies prioritats i objectius. I en última instància evitar la despesa econòmica que significava haver-se de desplaçar-se a la capital de l'Estat per realitzar una tasca que es podria fer a la capital catalana.

Gairebé des del primer moment que el cinema va deixar de ser un espectacle de fira per passar a substituir el teatre com espectacle de masses, va esdevenir transmissor d'idees i constructor de mentalitats i cultura, cridant l'atenció del poder establert. Aquest va reaccionar fent-se'l seu a través de la propaganda i la censura. La propaganda per difondre el seu model de societat, i la censura per evitar que aquest es qüestionés. La preocupació per evitar les suposades influències negatives sobre la població, i molt especialment sobre els infants, més sensibles al mitjà, van servir d'argument per una censura cinematogràfica en concepte de protecció de la infància.

Aquesta intervenció estatal es va fer legal a través de la legislació. A Espanya malgrat la tendència centralitzadora dels diferents governs, Madrid i Barcelona van actuar de manera complementària exercint la censura amb efecte indistint a tot l'Estat –sempre supervisat per algun òrgan o representant estatal, com el governador civil. És a partir de l'Estatut d'Autonomia de 1932 quan la situació canvia.

Amb el decret de transferències autonòmiques, Catalunya va tenir l'opció, d'actuar en l'àmbit de la censura o la propaganda cinematogràfica vers un model social diferent a l'Espanyol. Ho faria a través del *Comitè de Cinema* (15.04.33-31.05.35). La desconfiança i el recel mutu entre govern central i autonòmic era notori. D'aquí una sèrie de lleis estatals que pretenien recuperar atribucions transferides a l'autonomia. Els fets d'octubre de 1934 van ser l'excusa perquè el Govern espanyol recuperés atribucions, entre elles la censura de films.

Arrel d'aquests fets, va assumir el Govern de Catalunya el Governador General Interí com a President de la Generalitat en funcions. Empès per la indústria cinematogràfica a Catalunya, i amb la necessitat de finançament, va trobar en la censura per «Protecció a la Infància» una excusa moral i escaleta legal, a través de la qual el *Comitè de Cinema*, podia exercir la censura amb criteri propi i rebre un cànon, amb el qual aconseguir ingressos. Pocs dies després de publicar l'Ordre que ho havia de permetre, el *Ministerio de Gobernación*, va promulgar una Ordre on s'inclouia un *Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos* que atribuïa amb exclusivitat la censura al Govern de l'Estat (1935).

L'exercici de la censura cinematogràfica implicava uns ingressos per cànon, i el dret a imposar multes. Per tant es tractava també d'un afer econòmic. La institució encarregada de realitzar-la obtenia finançament. Aquest va ser un dels motius de disputa de l'exercici de la censura entre el Govern estatal i l'autonòmic. I en l'àmbit autonòmic va ser motiu de disputa entre conselleries i departaments.

Després de les eleccions generals de 16 de febrer de 1936, que va guanyar el Front Popular, es va recuperar l'autonomia a Catalunya. Pel que fa a la censura cinematogràfica es restablí la situació i condicions del maig de 1934, segons el *Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros* «...implantando el acuerdo de la Junta de Seguridad de Cataluña

referente a la coordinació de los servicios relativos a la censura cinematográfica»
(*Gaceta de Madrid* núm. 219, de 06/08/1936, p. 1083).

Barcelona, setembre, 2014

Bibliografia

— Barbens, F. (1914): *La moral en la calle, en el cinematografo y en el teatro*. Edició: Luís Gili, Barcelona.

— Bassa i Bernadó, J. O. (2001): “El Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos de 1935”. *Cinematògraf*. Núm. 3, 2a època: El cinema espanyol, de l'adveniment i la implantació del cinema sonor (1929) a l'esclat de la Guerra Incivil (1936). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 105-110.

— *BOGC* (1935): “Ordre establint a Catalunya la censura cinematogràfica de Protecció a la infància...”. *Butlletí Oficial de la Generalitat de Catalunya*. Any 3, Vol. 2 (1 maig 1935) Núm. 121 p. 852 – 853.

— *Butlletí de Mestres*(1933):Barcelona: Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, número 92, 19 setembre de 1933. p. 221.

— Camarero Rioja, F. (2013): «Teoría y práctica del cine educativo en España (1895-1923) », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En línia], 26 setembre 2013, [consultat el 12 juliol 2014]. Disponible a: <<http://ccec.revues.org/4843>;DOI: 10.4000/ccec.4843>

— Caparrós Lera, J. M. i Biadiu Cuadrench, R. (1978): *Petita Història del Cinema de la Generalitat (1932-1939)*. Mataró: Ediciones Robrenyo, sèrie Fructuós Gelabert.

— Caparrós Lera, J. M. (1981): *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Prólogo de Miguel Porter-Moix. Barcelona: Edit. 7 1/2: Ed. Universidad, 1981. X, 2 h., 411 p. Índice. ISBN 84-85411-48-X [Centro Documentación Cultural Depósito 1160].

— Caparrós Lera, J. M.; Carner-Ribalta, J. i Delgado, B. (1988): *El Cinema educatiu i la seva incidència a Catalunya dels orígens a 1939*. Barcelona: Publicaciones de l'ICE, UB, Col·lecció Mitjans Àudio-Visuals, núm. 2. 1ª Edició.

— De Vicente Gelabert, E. (1926): “Cinematógrafo Pro Infancia”. Planprojectado por...”. Comunicació presentada al *Congreso Internacional sobre Protección a la infancia* (1926) Madrid: Publicaciones propias del Consejo Superior de Protección a la Infancia, Imp. l'Asilo Huerfanos del SC de Jesús, 1926.

— Díez Puertas, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos.

— Duran i Padrós, A. (2001): “La política cinematogràfica de la Generalitat Republicana. El comitè de cinema de la Generalitat de Catalunya”. *Cinematògraf*. El cinema espanyol, de l'adveniment i la implantació del cinema sonor (1929) a l'esclat de la Guerra Civil (1936), (Vol. 3), 2a època: p. 13-49. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

— Escudero i Anglès, M. C. (1984): “El comitè de Cinema de la Generalitat de Catalunya”, a *Història de la Catalunya cinematogràfica*. Cinematògraf (VV,AA). Annals de la Federació Catalana de cine-club. Volum-1, Curs 1983–1984. Barcelona: Federació Catalana de Cine-Clubs. L'Avenç SA.

— *Expedient General del Comitè de Cinema (1935): Memòria de 1934-1935*. Lligall 4479, exp. 35. Barcelona: AGDB (Arxiu General de la Diputació de Barcelona).

— Hernández Briz, B. (1916): “Perjuicios del cine”(extracte d'una conferència d'higiene infantil de B. Hernández). *Revista general de ensenyança y belles artes*. Madrid 15 de juny de 1916. Any VII, núm. 167.

— Joseph i Mayol, M. (1935): “Enquestes del Butlletí de Mestres. El Cinema a l'Escola» Butlletí de Mestres núm. 130 - 131. 15 de juny i 1 de juliol de 1935, p. 191-194.

— Massó i Ventós, J. (1919): *Com es confecciona un film*. Barcelona: Ricard Duran Alsina, imp.

—Paz Rebollo, M^a. A. i San Cabeza, J. (2010): “La realidad que vieron los españoles. El cine no-ficción durante la II República Española (1931 – 1936)”. *Hispania. Revista Española de Historia*, 2010, Vol LXX, núm. 236, septiembre-diciembre, p. 737-764.

— Ruiz, E. (2013): “Els pioners del cinema pedagògic a Catalunya”. *Filmhistoria online*, Vol XXIII, núm. 2, Universitat de Barcelona.

— Sánchez-Valverde C. (2009): *La Junta Provincial de Protecció a la infància de Barcelona 1908-1985: Aproximació i seguiment històric*. Secretaria d'Infància i Adolescència Departament d'Acció Social i Ciutadania Generalitat de Catalunya.

— Tarrats Mayola, A. (1935): *Butlletí de Mestres*, Barcelona: Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, número 137, 1 de desembre de 1935, p. 297-299.

— VV.AA. (1984): *Història de la Catalunya cinematogràfica*. Cinematògraf. Annals de la Federació Catalana de cine-club. Volum-1, Curs 1983–1984. Barcelona: Federació Catalana de Cine-Clubs. L'Avenç SA.

FACTORES HISTÓRICOS DESENCADENANTES DEL CINE MUSICAL ESPAÑOL DE POP Y ROCK. RAÍCES CULTURALES, TECNOLÓGICAS, ECONÓMICAS E INDUSTRIALES¹

DANIEL TORRAS
ESUPT (Universitat Pompeu Fabra)

Resumen

A mediados de la década de los años 50 empieza a aparecer tímidamente la música Pop y Rock –y otros ritmos modernos– en el cine musical del estado español. Esta incursión musical en contra de la tradicionalidad folklórica cerrada del régimen se extiende ya considerablemente a finales de los 60 y principios de los 70. Al margen de la corriente cultural –y contracultural– que saquea las nuevas generaciones en Estados Unidos y Europa, en el estado español también influyen otros factores determinantes para la aparición y explotación con éxito de un nuevo estilo de musical.

La comunicación defiende la tesis de que, obviando el movimiento cultural controlado y frenado por el régimen, hay elementos de naturaleza tecnológica, económica y comunicativa que impulsan, progresivamente, este nuevo estilo cinematográfico. La aplicación con retardo considerable del sistema de FM a la red radiofónica española – sistema de más calidad sonora–o la transformación del sistema de financiación de la televisión y la radio públicas y el impulso paralelo de la industria fonográfica son factores que marcan la ascensión del cine de Pop-Rock y, de rebote, la innovación de formatos radiofónicos y televisivos.

La idea que destaca este trabajo es la íntima conexión entre diversos sectores sociales e industriales y como la modificación de un aspecto aparentemente desvinculado del estilo cinematográfico puede potenciar o generar la expansión de una nueva temática de films, musicales en este caso.

La investigación se desarrolla mediante el contraste documental de la literatura científica existente así como la consulta de fuentes primarias para la cuantificación de la evolución de este estilo cinematográfico. Mediante una perspectiva historiográfica se pretende explicar y contextualizar la aparición y expansión de este tipo de cine a través de una perspectiva tecnológica y económica.

Introducción

El cine musical pop-rock sin duda representaba una actitud de estética e ideales contrarios a la ideología imperante del nacional-catolicismo en los años 60. ¿Por qué se permite entonces? ¿Cómo se va gestando esta línea de musicales pop-rock? ¿Qué factores impulsan o facilitan esta aparición?

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación de I+D “Cine musical en España: recuperación, inventario y estudio de un género identitario” (HAR2011-22492), que cuenta con Jaume Radigales, de la Universitat Ramon Llull, como investigador principal.

Aunque evidentemente existió una tendencia cultural mundial en la cual se enmarcaba la ascensión del rock-and-roll, este movimiento no es por sí sólo suficiente y, en el caso del estado Español, en plena dictadura fascista, requirió de otros factores para materializar este peculiar estilo cinematográfico que es objeto de nuestra investigación.

Existieron, entonces, una serie de factores que complementándose unos a los otros y de forma autónoma pero en sinergia conjunta aplanaron el camino de la introducción del cine pop-rock en España. Entre estos elementos cabe destacar aspectos aparentemente tan alejados del cine como la crisis de divisas de finales de los años 50, la introducción de la FM en la red radiofónica española, el cambio de modelo de financiación para los medios de comunicación públicos o la irrupción en el Estado español de la dinámica de la industria discográfica mundial.

1. El cine musical de pop y rock

El cine musical de pop y rock no tiene ni una concepción ni una definición única. De hecho el mismo concepto de cine musical puede contener diversas concreciones y requisitos, según el momento y espacio sociocultural donde se analice (Torras, 2013: 235).

Para entender un film como cine musical, la música y el baile deben representar un componente narrativo destacado y principal que conjuga, al mismo tiempo, la acción rítmica y el espectáculo audiovisual global con la presentación de la historia diegética en una estructura argumental sencilla (Torras, 2013: 235-236).

Asimismo, establecer un modelo único y una definición general del cine musical pop o rock es extremadamente difícil, sino imposible, porque las relaciones que puede crear el medio cinematográfico con la estética, imaginario y hasta ideologías de las músicas tratadas es tan diverso como el número de cintas existentes (Fraile, 2013: 40).

Se puede entender, sin embargo, que el cine musical de pop o rock sería el que enuncia o proclama música de estos géneros o estilos, con las limitaciones conceptuales ya indicadas para el género cinematográfico musical en su conjunto.

2. Factores culturales

La introducción paulatina de nuevos estilos y géneros musicales a través de la radio, preferentemente, es el principal factor cultural de cambio. El proceso es lento. Cabe recordar que el consumo cultural de los años cincuenta está extremadamente controlado. La música se utiliza políticamente para crear un imaginario nacional hegemónico y se vincula tradición con el ámbito rural. Aún así, el pop-rock aparecerá por pequeñas grietas.

En el cine musical de las primeras décadas del sonido sincronizado abundan las formas musicales populares españolas como la zarzuela, la copla o el cuplé y, en los años 30 y 40, abundan las cantantes folklóricas (Juanita Reina, Lola Flores, Sara Montiel, etc.) también con una extensión o representación de Hispanoamérica (Olarte, 2013: 14-16). Muchas veces, estas producciones folklóricas se dirigían a públicos rurales y no se llegaban ni a estrenar en las grandes ciudades (Monterde, 2009: 269-270).

Las preferencias del público también fueron determinantes. Parece ser que el franquismo apostó más por una visión casticista e histórica de la música española y no tanto basada en el tópico folclorista (López, 2013: 36). Aún así, también hubo pequeñas incursiones de estilos musicales importados, sobretodo, de Estados Unidos, como el *foxtrot*, el *one-step* o el jazz y posteriormente el pop y el rock, así como géneros latinos (bolero, bossa-nova o samba, por ejemplo). Eran, sin embargo, aún estilos minoritarios y puntuales en las producciones cinematográficas (López, 2013: 31).

Posteriormente, también se introducirá la novedad del cine con niño, exaltación y metáfora del cambio generacional del régimen y del futuro de su población. Estos, con continuidad en los años 60, sirven al régimen para ofrecer también una imagen de renovación e incluyen ya unos primeros ritmos y conjuntos pop (Fraile, 2013: 39). Aunque no será hasta mediados de los 60 cuando aparezcan las primeras cintas con un verdadero “espíritu pop” (Fraile, 2013: 46).

El cine en los años 50, por lo tanto, se regía por un modelo que primaba la popularidad, la mínima inversión y el máximo beneficio o beneficio inmediato con el mínimo riesgo. Esto hacía apostar por poca o nula renovación y, junto con la continuidad de los artistas elevados por el franquismo, imponía el criterio de la comercialidad como factor predominante (Monterde, 2009: 255).

Paralelamente, la radio era al inicio de los años 50 el vehículo hegemónico de comunicación y de transmisión de valores culturales. En esta época “predominaba por entonces la radio-espectáculo con concursos cara al público, novelas, dramatizaciones, cabalgatas...”. Musicalmente dominaba la moda latinoamericana y abundaban los grupos de flamenco, de canción española y de líricos (Pedrero, 2000: 24). Cualquier novedad en el cine musical debía entonces de sincronizarse con el medio dominante, la radio.

A finales de ésta década el público ya había cambiado. Principalmente por tres factores con implicaciones también sociológicas: la paulatina introducción de ritmos nuevos, la vinculación del nuevo estilo musical (pop y rock) con una actitud rebelde y de protesta y, como inductor y estabilizador de estos elementos, el incremento sustancial del turismo y por lo tanto la aportación de nuevos puntos de vista culturales. El rock aparece como un diálogo entre la transformación de la sociedad hacia el pleno capitalismo y las aportaciones críticas de las nuevas generaciones, la expresión del inconformismo (Pedrero, 2000: 137 y 140).

El pop y el rock es un fenómeno cultural que aparece en los años 50 en Estados Unidos y se extiende en los años 60 por Europa (Álvarez, 2013: 99). Con anterioridad, el gobierno español no había tenido más remedio que permitir la entrada en las antenas españolas de “la llamada música negra, los bailables *swing* o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero”, debido a la insuficiente producción de música autóctona para radiar. Este punto avanza que el cambio en los sectores productivos y la emigración a las grandes ciudades también se presente como un elemento decisivo en la culminación del cine musical de pop y rock.

En este proceso de implantación y familiarización con nuevos estilos y hábitos juegan un papel importante las primeras emisoras radiofónicas establecidas en las bases militares norteamericanas, como Morón, Rota, Zaragoza o Torrejón de Ardoz, en virtud el acuerdo de colaboración entre los dos gobiernos y la tendencia inevitable del régimen en la búsqueda de un cierto aperturismo. Estos espacios ocasionales, las emisoras de los centros militares yanquis, representaron una grieta en el control monolítico del régimen por la que “se filtraron discos, instrumentos e ideas que ayudaron a los incipientes rockeros españoles” (Pedrero, 2000: 24).

Un primer síntoma de cambio fueron los formatos de los programas musicales radiofónicos. Estos programas de éxitos musicales² impulsarían los primeros grupos pop y rock españoles, como fue el caso del popular Dúo Dinámico, de Manuel de la Calva y Ramón Arcusa (Pedrero, 2000: 25).

Una generación predispuesta, con la fortuna de coincidir en el tiempo con la necesidad política de aparentar una cierta tolerancia, se mostró “alucinada”, como apunta Rosa Franquet, y seducida por los nuevos ritmos y conjuntos musicales que se filtraban en el casi autárquico panorama cultural español. El pop y el rock suponían esperanza, alternativa y escape (Franquet, 2001: 209).

3. Factores sociológicos

La sociedad española, a pesar del poco margen de injerencia externa y de estímulo a la diversidad, cambia notablemente en los años 60. A parte del turismo como elemento de choque político-cultural, tres serían los elementos sociológicos claves para justificar indirectamente la aparición del cine musical de pop y rock: una nueva generación no vinculada a la Guerra Civil, las grandes dinámicas migratorias españolas y, a partir de la década de los años 60, el aumento del poder adquisitivo de los ciudadanos. Sobre todo, los dos últimos, son factores muy enlazados con el contexto económico y sus correspondientes políticas.

A finales de los años 50 ya existía una generación, ahora rondando los 20 años, que no había vivido directamente la Guerra Civil y que no había sufrido conscientemente la primera represión de la postguerra, aunque sí a través de la memoria de sus familiares. Este hecho es importante porque permite a la juventud apropiarse de un espíritu más rebelde y crítico, sin verse tan coaccionada por el talante fascista y autocrático del régimen.

Este pequeño matiz mental se aprecia en la tímida aparición de una generación cinematográfica disidente, crítica con el franquismo, que elaboraría un cine en principio llamado independiente (Caparrós, 2007: 128). El Nuevo Cine Español navegará entre dos aguas, la del papel oficial de mostrar un cierto aperturismo y el rol asumido por la nueva

² Como ‘El gran show de las dos’ en Radio Barcelona, ‘Europa Musical’ en Radio España de Barcelona, y sobretodo ‘Discomanía’ en la SER (Pedrero, 2000: 25).

generación de directores de denunciar, sutilmente, los problemas del régimen, hasta el nuevo límite más flexible de la censura (Torreiro, 2009: 297).

Sin embargo, esta tendencia era aún minoritaria. La mayoría del cine español, incluida la comedia –la españolada actualizada– y el musical, seguían siendo producciones fuertemente conservadoras y respetuosas con el orden establecido, con una reivindicación de los valores de la tradición y la cultura campesina, demonizando la vida urbana, agresivamente machistas y con una promoción de los estereotipos y tópicos tradicionales y homogeneizadores del estado (Torreiro, 2009: 333).

La televisión, que será motivo de la decadencia del cine y será una de las causas del impulso del pop y el rock, aparece paralelamente a la madurez de la nueva generación urbana de españoles. Curiosamente, la televisión nacional nace justamente en un momento álgido de las movilizaciones obreras y estudiantiles de protesta, en 1956, como reacción a los desequilibrios estructurales existentes (Bustamante, 2013: 29). En cierta manera, es una muestra de que la sociedad empieza a perder el miedo a la queja y a la búsqueda de lo alternativo.

Estos desequilibrios se muestran explícitamente en las grandes migraciones españolas desde las regiones más pobres. Eric M. Baklanoff dice que España reunía entonces “las características esenciales de un país subdesarrollado” (Baklanoff, 1980: 44). Este cambio drástico implicaba una inevitable migración hacia las zonas industriales, las zonas urbanas, con la correspondiente adaptación en hábitos e ideas. Entre 1960 y 1970 se produce una inmigración interior masiva, de unos 4,5 millones de habitantes que se trasladan a las zonas más cosmopolitas e industriales. Además, 1,5 millones de españoles más se verán obligados a emigrar a Francia, Alemania y Suiza (Bustamane, 2013: 27-28).

En la década de los años 60, se incrementa entonces con fuerza el público urbano. Y éste aumento coincide también con el crecimiento exponencial de la audiencia televisiva. El público objetivo del film musical cambia por completo. Al final del período, en 1970, los espectadores serán totalmente diferentes: público joven, universitario y de clase media y consciente (Torreiro, 2009: 353-354), nada que ver con aquellos estrenos de los cincuenta exclusivos para zonas rurales.

Así, como recoge Teresa Fraile, el pop se va extendiendo en su uso narrativo y su presencia habitual en el cine del momento:

“En un principio, la intervención del pop en el cine se justificaba por la búsqueda del creciente público urbano, ávido de renovación y de nuevos géneros musicales, si bien el cine pop propiamente dicho iba dirigido sobre todo a jóvenes. Pero lo cierto es que a medida que avanzaba la década de los 60 el cine fue incorporando la música pop –o mejor dicho, el yeyé, para utilizar el imaginario de aquella época– en todo tipo de películas. Ya fuera la comedia popular, las películas más vanguardistas o el cine de autor” (Fraile, 2013: 41).

El pop y el rock en el cine, a partir de la década de los años 60, dan salida a las ansias de libertad y cambio de las nuevas generaciones, pero también cumple diferentes roles, como el “maquillaje” de apertura del franquismo, la promoción de estrellas discográficas, y, al mismo tiempo, la reivindicación cultural –y política– con la introducción de “nuevas estéticas exportadas del extranjero, ligadas al *beat*, la contracultura, la psicodelia”. Una trama cada vez más compleja y trabada de múltiples medios hizo posible esta promoción (Fraile, 2013: 45).

Paralelamente a esta movilidad geográfica y, por lo tanto, también conceptual, la sociedad española, a lo largo de los años 60, junto con la aparición y auge de la música pop y rock en el cine, va adquiriendo más poder de adquisición. Mayor capacidad de compra implica poder gastar más en productos que no sean de necesidad básica, lo que hará crecer aún más la industria y el sector servicios, también los culturales³.

La sociedad de los años 60, por lo tanto, recibe el impacto de las medidas macroeconómicas de cambio y, a pesar de la rigidez del régimen, evoluciona y modifica sus hábitos y perspectivas mediante el consumo cultural, el alejamiento de la guerra fratricida y el contacto creciente con el turismo.

4. Factores económicos

La década de los 60 representará un incremento en el poder adquisitivo de las familias. Esta sería la consecuencia de las nuevas políticas macroeconómicas adoptadas por el régimen para combatir los efectos de la autarquía. La obertura del franquismo se produce ya en los años 50, a nivel simbólico, intentando acabar con su aislamiento

³ Aquí se encabe los receptores de televisión –que pasan, según Baklanoff, de ser un 5 por cada 1000 habitantes en 1960 a 179 por cada 1000 en 1973– y también el ocio, como conciertos de ser, discos y cine.

económico. España necesitó 17 años para recuperar su nivel de vida anterior a la Guerra Civil y hasta 25 años para volver al nivel de vida anterior al de la depresión del 29⁴; no es hasta 1954, entonces, que se consigue este nivel (Baklanoff, 1980: 31).

Estas nuevas políticas macroeconómicas de choque provocarán un cambio social, también realizado entre protestas y huelgas de diferentes colectivos, y encaminarán a la sociedad española hacia el consumo. La finalidad última era “la homologación internacional del régimen” con políticas afines a los dictados de los mercados europeos e internacionales (Torreiro, 2009: 296-297).

Se considera que en 1958 acaba el período autárquico. El primer signo de apertura sería un acuerdo con los Estados Unidos, hacia 1950, en los que el estado norteamericano ofrecería ayuda económica a cambio de presencia en España. “Las bases militares junto con la asistencia económica, técnica y social actuaron como una cuña para la influencia agitadora de nuevas ideas, al igual que los nuevos bienes y servicios” (Baklanoff, 1980: 49). Los ejecutivos norteamericanos de empresas multinacionales serán también un elemento del nuevo imaginario del cine español y entraran a formar parte del tópico en la representación cinematográfica de esta época (Torreiro, 2009: 333).

En 1959, finalmente, se aplica el programa de estabilización, nuevas medidas recomendadas por actores internacionales para promocionar económicamente el estado y que afectaban a la inflación, el comercio internacional, el turismo, los créditos oficiales exteriores, y otras condiciones para atraer capital privado. En una primera fase de crecimiento y expansión, los servicios o sector terciario crecerían al ritmo de un 7,1% anual (Baklanof, 1980: 50 y 90). Esto supondría un cambio radical en la sociedad, hasta ahora, mayoritariamente agraria y rural.

El plan supondrá también el *boom* del turismo, con su ya comentada influencia de nuevas ideas, costumbres y músicas. Para hacernos una idea, entre 1960 y 1973 el número de hoteles creció alrededor del 260 por ciento. Los ingresos provenientes de divisas extranjeras provocadas por el turismo fueron de un promedio de 70 millones de dólares en 1957-58 y alcanzaron los 3.200 millones de dólares en 1973 (Baklanoff, 1980: 99-102).

4 En 1954 la renta per cápita supone una media de 9,310 pesetas mientras que en 1940, en la inmediata postguerra, la renta per cápita era de 5,789 pesetas (Baklanoff, 1980: 31).

Estas medidas estarán directamente vinculadas con los cambios sociales antes descritos, como la emigración a las grandes ciudades, el incremento del poder adquisitivo, también el aumento demográfico, y el mayor contacto con perspectivas socioculturales diferentes importadas por el turismo. Todos estos aspectos impulsan indirectamente el cine de pop y rock, como expresión cultural cada vez más normalizada y habitual.

Un punto también importante es el cambio en el modelo de financiación de los medios de comunicación públicos y privados. Hasta los años cincuenta, la financiación de la radio pública se basaba en impuestos por la tenencia de receptores, modelo que se intentó aplicar también a la televisión⁵.

El impuesto de lujo de la televisión, pensado en 1957, “fracasa por la resistencia o picaresca de los propietarios” de los aparatos y será suprimido en 1965. El fuerte crecimiento de la publicidad hará que los spots sean la principal fuente de financiación de la televisión pública y le proporcione superávit. El modelo se aplicará a otros medios como la radio⁶ (Bustamante, 2013: 57).

En la radio este crecimiento de la publicidad será sobre todo importante en la década de los años 60 donde estará relacionada con el crecimiento paralelo de la industria discográfica. En esta época, los productores y distribuidores de discos necesitaban la radio para popularizar las canciones y a sus intérpretes (Franquet, 2001: 209).

En los nuevos formatos radiofónicos que aparecerán, como la radiofórmula y la figura del disc-jockey, “es comúnmente aceptado”, apunta Buquet, “que parte de las veces que se emita una canción sea pagada por la compañías discográficas como espacio publicitario” (Buquet, 2003: 59). Esta fórmula de financiación permite una mayor incidencia de las preferencias del público en la programación, y viceversa.

En este sentido, Daniel Jones y Jaume Baró fechan el 1964 como el inicio de la penetración de la industria fonográfica en la radio española. Según los autores, “la radio se conectó directamente con el máquetin”. En 1965 se estima que se vendieron en

5 Pero en este medio, desde la primera época (1957) ya se introducen anuncios publicitarios, con una importante expansión en el 1959 (Bustamante, 2013: 42).

6 La radio pública se había financiado mediante impuestos sobre la licencia de uso particular o público (compartido), que afectaba hasta la tenencia de aparatos de galena (Montes, 2009: 397). Esta modalidad se extendería, bajo diferentes nombres, hasta 1965 donde se suprime definitivamente también en la televisión (Montes, 2009: 407).

España 10,5 millones de unidades fonográficas, sin distinguir entre Long Plays (LPs) o singles y, de hecho, muchos de los títulos promovidos en los primeros puestos de las listas de éxito fueron luego también los más vendidos en el estado. (Jones y Baró, 1995: 51, 90 y 93). Toda esta evolución de la radiodifusión no habría sido posible sin la implantación de la FM y la estereofonía.

Así pues, prioridades políticas determinan unos cambios macroeconómicos con causas y consecuencias sociales que, al mismo tiempo, afectaran el crecimiento de un sector industrial determinado que afectará a la promoción de un género o estilo musical.

5. Factores políticos

Los principales motivos políticos tienen que ver con la economía y, como ya se ha expuesto, se deben a la necesidad del régimen autocrático de salir de su aislamiento internacional.

La adopción de nuevas políticas económicas y de relaciones internacionales son más bien una operación de maquillaje que no altera los valores de fondo del movimiento. Pero el franquismo debía disimular y aparentar una cierta tolerancia. De ahí la claudicación ante algunos hábitos del turismo, la aceptación de algunos estilos musicales ‘modernos’ y la censura más laxa en el cine y otros medios de comunicación. La censura con cierta ambigüedad, sin embargo, no deja de perseguir un control político, moral y religioso, pero con más cautela y discreción (Torreiro, 2009: 302).

Esta obertura limitada permitió al nuevo cine español, por ejemplo, mayor permeabilidad para adoptar modelos narrativos importados del exterior (Torreiro, 2009: 309). De hecho, la música ‘ye-yé’ es una “característica consustancial a la renovación de la españolada de los años sesenta”. Como afirma Teresa Fraile, el franquismo utiliza los ritmos modernos como signo de modernidad y renovación, aunque, al mismo tiempo, son motivo de mofa y ejemplo del “despropósito de los nuevos tiempos” (Fraile, 2013: 41-42)⁷.

7 Se establece así una dicotomía y tensión entre la música moderna y la música tradicional o folklórica, entre lo moderno y la tradición, entre el caos (juvenil) y la estabilidad o madurez de lo antiguo (Fraile, 2013: 42). El resumen de la utilización de las nuevas músicas en el cine musical sería el mensaje de la oposición entre lo alieno desequilibrado con lo nacional conocido y correcto.

Esta obertura fílmica también propiciará, posteriormente, una tolerancia televisiva, que dará cabida a espacios pioneros en el trato de la música pop y rock como ‘Escala en Hi-Fi’ (1961-1969) o ‘El Último Grito’ (1968-1969) entre otros (Álvarez, 2013: 99-101). La incorporación de la música pop a la televisión vendrá marcada, sin duda, por los beneficios del canal público, el éxito de su nuevo modelo de financiación y expansión y, sobretodo, por la implementación, gracias a los elementos anteriores, de un segundo canal de televisión de carácter más cultural y con más atención a la música (Viñuela, 2009: 52). La aparición del segundo canal de Televisión Española es decisiva.

La imagen de tolerancia política deja paso, con cuentagotas, a la cultura pop y rock. Como explica Eduardo Viñuela, existía una interdependencia de los medios de comunicación y la industria musical, pero ambos sectores estaban marcados estrictamente por la tendencia política (Viñuela, 2009: 51).

El estado era consciente que la “radiación de discos podía representar un acto de subversión contra el régimen”, por lo que la industria fonográfica y la radio musical también eran objeto de una intensa atención por parte de la censura (Franquet, 2001: 206). Pero en este contexto de apertura simulada y muestra internacional de tolerancia, se imponía un criterio más flexible. Tanto es así que el primer programa musical en FM, de más calidad, será emitido en RNE por Pep Palau en 1956 (Faus, 2007: 865-866).

La necesidad de conquistar los inversores extranjeros y las potencias mundiales flexibilizan los criterios más superficiales de la censura, permitiendo, entre otros elementos, la introducción decidida de la cultura *beat* del pop y el rock como imagen de modernidad.

6. Factores comunicativos y tecnológicos

En el apartado de los factores comunicativos y tecnológicos destaca la aparición a mediados de los años 50 de la televisión y su rápida expansión social, con incidencia en el cine y en la radio, la cual se tendrá que reinventar. El crecimiento de la televisión pública lleva a la creación de un segundo canal que será determinante en la promoción y difusión del pop y el rock.

Al mismo tiempo, como inventos tecnológicos es decisiva la implementación –con retraso– de la frecuencia modulada (FM) en el sistema radiofónico español y de la

estereofonía. Estos dos componentes técnicos de calidad acústica incitaran a la radiación de más música y programas musicales y a la difusión de las bandas locales e internacionales de pop rock. Este clima musical moderno radiofónico también influirá en la aparición y aceptación del cine musical de pop rock, como un eco de lo que ya se hacía en otros medios.

La televisión pública española se inaugura en 1956. En este momento, tan solo existían unos 600 aparatos receptores en Madrid y cercanías y tenían un precio de unas 32.000 pesetas, como un artículo de lujo (Baget, 1994: 25). Si la TVE apareció en época de desequilibrios estructurales y manifestaciones, su expansión y cobertura nacional, en el año 1959, coincidía con una situación de prácticamente suspensión de pagos internacional por parte del estado (Bustamante, 2013: 29).

Tras el cambio de modelo, con buenos resultados económicos, que hasta aportaban cantidades netas al estado, en 1966 se inaugura la segunda cadena de TVE, en emisión de *Ultra High Frequency* (UHF) y con una programación de tres horas diarias, de 21 a 00h. La televisión se está convirtiendo entonces en el medio hegemónico en la sociedad española. Una prueba es que en 1962 –seis años después de su inauguración– existían ya trescientos mil receptores y en 1969 se alcanzaba ya la cifra de tres millones de receptores (Bustamante, 2013: 46).

En una etapa de consolidación, la televisión empieza a ofrecer espacios musicales que recogen diferentes estilos y también muestra interés por la emisión y organización de diversos festivales. También, estos productos televisivos tendrán una estrecha relación con el cine musical. Muchos actores y directores de películas pop también trabajaban en los programas innovadores de televisión (Viñuela 2009, 52). También existía esta relación profesional entre la radio musical y la televisión y el cine⁸.

El papel de la televisión en la aparición de las películas musicales de pop y rock se puede valorar, entonces, en diferentes aspectos:

- Obliga a reaccionar y renovarse a la radio y al cine, ya que la televisión se convierte en medio hegemónico de la sociedad.

⁸ Son ejemplos de esta sinergia comunicativa las películas ‘Megatón ye-yé’ (1965), con colaboradores en el programa ‘Escala en Hi-fi’, o el film ‘Un, dos, tres...al escondite inglés’ (1969), con profesionales del programa El Último Grito (Viñuela 2009, 52-53).

- Ofrece espacios musicales y transmisión de festivales, introduciendo nuevos ritmos y estilos y también nuevos formatos incipientes como el videoclip.
- Promociona, por lo tanto, formaciones de música pop y rock.
- Crea un espacio de sinergia profesional entre colaboradores y artistas, los cuales pueden trabajar simultáneamente tanto en la televisión como en el cine o la radio (Álvarez, 2013: 99-101).

En cierta manera, esta expansión televisiva, con superávit en los primeros años de la década de los sesenta, y el establecimiento de un segundo canal, tienen mucho que ver con la imagen de apertura del régimen y es consecuencia de la adopción forzosa de políticas macroeconómicas de saneamiento. Los objetivos políticos, de rebote, permitieron una cierta flexibilización en la programación televisiva musical.

Otro bloque importante de influencia sobre el cine musical pop rock sería la implantación de la FM⁹ y la estereofonía¹⁰. La emisión en FM ofrece una calidad de sonido muy superior a la OM, aunque inferior a un CD, es insensible a las interferencias, muy estable, y permite la transmisión de sonido estereofónico dada la gran anchura del canal asignado (López y Peñafiel, 2000: 52-53).

A parte de la acción experimental de RNE en 1956 con el programa de Pepe Palau en FM (¡sin receptores!¹¹), la transición y aparición de formatos musicales se produce a principios de la década de los años 60. La fiebre de los festivales musicales, iniciada en Benidorm en 1959, y su promoción discográfica también forman parte de este proceso de transformación de la radio. El programa ‘Discomanía’, de Raúl Matas en la SER, y el ‘El Gran Musical’, presentado por Tomás Martín Blanco en Radio Madrid en 1963, serán unos importantes y destacados puntos de partida (Faus, 2007: 866; Pedrero, 2000: 32).

9 Técnicamente, la FM supone que la transmisión de información acústica se produce modulando –es decir, variando– la frecuencia (ciclos por segundo) de la onda portadora, mientras que la amplitud de la misma permanece constante (López y Peñafiel, 2000: 36).

10 La estereofonía o sonido en estéreo, desarrollado por la CBS, llega a España el 1958. El invento proporciona la direccionalidad del sonido permitiendo una escucha como si nos encontráramos en una sala de conciertos. El efecto se conseguía utilizando dos canales o pistas en las que se grababa simultáneamente (Jones y Baró, 1995: 63).

11 En 1958, no existía un solo receptor dotado con la banda FM en España. En 1963, entonces sí, se obligará que, a partir del 1 de abril de 1965, todos los receptores fabricados y comercializados en España incorporen la banda FM (Faus, 2007: 749-750).

La década de los sesenta será el momento de las listas de éxitos, la canción del verano, de la radio *week-end* y de programas musicales pioneros como ‘Tino’s show’, ‘Trotadiscos’ o ‘Radio Young’ (Franquet, 2001: 210). El consumo de música se incrementa constantemente e incluso algunas emisoras adoptan este género como especialización y bandera. Estamos en la época, como la califica Faus, de la “radio-tocadiscos” (Faus, 2007: 763 y 865).

La industria fonográfica, en plena expansión, necesita un medio para popularizar sus productos. La radiofórmula de los ‘40 principales’ (*Top Forty*), importada de los Estados Unidos, por Rafael Revert el año 1966, es la vía adecuada. El programa empieza en la SER con emisiones estereofónicas (Franquet, 2001: 209). La década de los años 60, en referencia a la radio, será la década de la música. En 1969, los ‘40 principales’ ya será el ADN y la columna vertebral de la cadena SER (Faus, 2007: 872).

A parte de plataforma de promoción de la industria discográfica, los programas musicales de la FM servían también como un espacio de rebeldía de la juventud y simularon, mediante ritmos pop-rock, la promesa de una libertad no encontrada en el ámbito social (Pedrero, 2000: 33).

Por esta necesidad de expresión de las nuevas generaciones, la radio musical se expande rápidamente, con resonancias en paralelo en la televisión y el cine. “España”, en palabras de Pedrero, “vive en la segunda mitad de los sesenta una auténtica fiebre ‘ye-yé’ que impregna incluso a la televisión” (Pedrero, 2000: 39). La tecnología, simplemente, facilita y promociona esta inquietud existente.

7. Conclusiones

La aparición del cine musical de pop rock es progresiva desde finales de la década de los años 50 y cuenta con muchos y diversos factores que afectan a su emergencia.

Como factores culturales, observamos la transición de un musical –y un cine– basado en artistas folklóricas y con un aire castizo, de promoción de lo rural y tradicional, a unas películas que tímidamente incorporan nuevos ritmos foráneos a la cultura española. En este ámbito, también cabe atender la moda del rock como movimiento mundial vinculado a la protesta o inconformismo y su paulatina y lenta adopción.

Como factores sociológicos, valoramos la aparición de una generación que no vivió la Guerra Civil y que pudo relativizar más la represión del régimen; la convivencia con el turismo y sus aportaciones socioculturales; la migración del campo a la ciudad (y a países europeos), y la consiguiente ascensión del público urbano y la mentalidad crítica.

Los factores económicos apuntan a nuevas políticas macroeconómicas adoptadas a finales de los años 50 que potenciarán el turismo y el contacto con inversores extranjeros, el aumento de la renta per cápita y el poder adquisitivo de la población y el incremento del sector servicios, así como un cambio en los modelos de financiación de los medios de comunicación que impulsará el dominio de la publicidad. Al mismo tiempo, la década de los años 50 supone un gran crecimiento de la industria fonográfica.

Como factores políticos, encontramos la necesidad de simular una apertura del régimen de cara a la comunidad internacional y, como consecuencia, la asimilación de una censura más laxa y permisiva en aspectos superficiales, como pueden ser los estilos musicales. El régimen hace bandera de su modernidad con la música en el cine y los medios en general.

Finalmente, como factores comunicativos, destacamos la fuerte ascensión de la televisión como medio hegemónico que obligará a la radio a repensarse. La introducción de la FM y la estereofonía hace que muchas emisoras se especialicen en el ámbito musical y, en sinergia con la industria discográfica, sirvan de plataformas de difusión de la música, también la música pop rock.

Todos estos factores propician el lanzamiento de los films musicales de pop rock, con una cultura predispuesta ya establecida. Así, si bien es difícil indicar una cadena de causa y efecto en el incremento de este estilo cinematográfico, sí que se puede observar que el movimiento cultural de rock y pop que se filtra gota a gota en el panorama español marca la tendencia y la dirección; los objetivos políticos de mostrar buena imagen y su finalidad económica abren la puerta –discretamente y no mucho– a la introducción de nuevos cambios, y, finalmente, los avances tecnológicos como la FM y la estereofonía y la implantación de la televisión empujan a la renovación e infiltran ya directamente el estilo concreto de pop y rock.

Si bien todos estos indicadores no son suficientes para definirlos como causa de la aparición del film musical de pop y rock, sí que se ve claramente que, antes de ellos,

anteriormente a los años 60, este estilo de film no podía implantarse con éxito en el estado español.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Alicia. “Los programas de música popular en TVE: de ‘Último Grito’ (1968-1970) a ‘Ritmo Urbano’ (2012)”. En: RADIGALES, Jaume (ed.). *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna, 2013, pp. 97-110.
- BAGET, Josep M. *Història de la Televisió a Catalunya*. Barcelona: Centre d’Investigació de la Comunicació. Generalitat de Catalunya, 1994.
- BAKLANOFF, Eric M. *La transformación económica de España y Portugal (la economía del franquismo y del salazarismo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- BUQUET, Gustavo. “Música on line: batallas por los derechos, lucha por el poder”. En: BUSTAMANTE, Enrique. (coord.). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa, 2003, pp. 57-84.
- BUSTAMANTE, Enrique. *Historia de la Radio y la Televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- CAPARRÓS, Josep Maria. *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores, 2007.
- FAUS, Ángel. *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Madrid: Taurus, 2007.
- FRAILE, Teresa. “Hacia una historia social del pop y el rock en el cine español”. En: RADIGALES, Jaume (ed.). *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna, 2013, pp.39-52.
- FRANQUET, Rosa. *Història de la ràdio a Catalunya al segle XX (de la ràdio de galena a la ràdio digital)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Direcció General de Radiodifusió i Televisió, 2001.
- GUBERN, Romà; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ, Julio; [et alt.]. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009.
- JONES, Daniel y BARÓ, Jaume. *La industria musical a Catalunya*. Barcelona: Llibres de l’Índex, 1995 (*Quaderns de Comunicació*, 4).
- LÓPEZ, Joaquín. “De lo cañí a los posmoderno, pasando por lo castizo”. En: RADIGALES, Jaume (ed.). *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna, 2013, pp.23-38.
- LÓPEZ, Nereida y PEÑAFIEL, Carmen. *La tecnología en radio. Principios básicos, desarrollo y revolución digital*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2000.

- MONTERDE, José Enrique. “Continuismo y disidencia”. En: GUBERN, Romà; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ, Julio; [et alt.]. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, pp.239-294.
- MONTES, Francisco José. “Vida y muerte del impuesto de radioaudición y de televisión”. *Anuario Jurídico y Económico Escorialenses*, XLII (2009), 389-418, ISSN: 1133-3677.
- OLARTE, Matilde. “El cine musical español: bases para su estudio”. En: RADIGALES, Jaume (ed.). *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna, 2013, pp. 13-22.
- PEDRERO, Luís Miguel. *La radio musical en España. Historia y análisis*. Madrid: IORTV, 2000.
- TORRAS, Daniel. “Tendencias genéricas propias del cine musical español”. A: Julio PÉREZ, Julio y RUBIO, Agustín (eds.). *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español*. ACTAS del XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). pp. 234-245.
- TORREIRO, Casimiro. “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”. En: GUBERN, Romà; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ, Julio; [et alt.]. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, pp.295-340.
- TORREIRO, Casimiro. “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”. En: GUBERN, Romà; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ, Julio; [et alt.]. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, pp.341-297.
- VIÑUELA, Eduardo. *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU, 2009.

CUERPOS INDÓMITOS E IDENTIDADES DISIDENTES EN *OCAÑA, RETRAT INTERMITENT. DE LA PERFORMATIVIDAD, LA MEMORIA Y LOS PROBLEMAS DE LO COLECTIVO*

VÍCTOR LUIS MORA
Universidad Carlos III de Madrid

Resumen

Este es un trabajo sobre el conocido artista José Pérez Ocaña, que sobresalió en el paisaje urbano barcelonés del tardofranquismo y la transición, y que recordamos, entre otras cosas, por el documental que realizó Ventura Pons en 1978 sobre su vida y acciones artísticas. La reflexión acerca del contenido del singular discurso ocañí, (tanto de palabra como de imagen, o de voz y cuerpo), nos lleva al marco sociopolítico de la España de la transición; y es interesante realizar un ejercicio de memoria sobre los relatos singulares de este período, ya que un análisis adecuado de los mismos puede darnos algunas claves interesantes de nuestro presente más inmediato. Por tanto, propongo virar la mirada hacia la memoria de Ocaña, para así rescatar algunas de las cuestiones que manifiesta, y poner de nuevo sobre la mesa determinados problemas relativos al género, que actualmente se discuten tanto en el entorno académico como en el activismo.

Palabras clave: Ocaña, Ventura Pons, documental, transición española, homosexualidad, travestismo, performatividad, identidad.

Resulta tentador, y siempre recomendable, echar la vista atrás de vez en cuando para recuperar los indicios de dirección de un camino que, por lo presente, se ha tornado difícil u opaco. A día de hoy parece que en las políticas por la igualdad de género nos encontramos en un momento complicado (por demasiado confuso y en ocasiones, incluso, tildado de innecesario, especialmente por aquellos sectores a los que les interesa que nada cambie). Con todo, capítulos obviamente trágicos de la política como los que hemos vivido recientemente, han de llevarnos a pensar un desarrollo del marco teórico y conceptual de los estudios de género, así como del activismo, hacia nuevos parámetros que contemplen los problemas recientes. El hecho de que se intente siquiera (aunque no se consiga, o no se consiga del todo) poner en marcha políticas intervencionistas del Estado en el cuerpo (concretamente en el cuerpo de las mujeres), resulta incidentalmente (quiero decir: además de trágico) un indicador de dónde poner la atención, una señal de hacia dónde debemos dirigirnos, al menos aquellos y aquellas a los que nos preocupa el

avance por la igualdad. Y en este punto considero interesante mirar hacia atrás y recuperar la memoria de ciertos relatos (de microhistorias micropolíticas), que por alguna razón, que ahora trataremos de analizar, han quedado relegados al estadio de discurso secundario, o *subdiscurso*. Este es el relato de Ocaña, congelado en el tiempo gracias al documental de Pons, y que por tanto podemos recuperar. La voz (y el cuerpo) de Ocaña no pertenece a la colectividad organizada, ni tampoco al discurso hegemónico (histórico o artístico). Es la voz de la memoria, de una memoria subalterna que es interesante, especialmente para el momento en que nos encontramos.

En los diversos trabajos consultados acerca de José Pérez Ocaña, se recuerda o bien su obra artística (que no son, tampoco, demasiados, y en especial se debe al trabajos del MACBA y a la impagable (y desinteresada) labor de contenidos de la web La Rosa del Vietnam¹, que sirve como hemeroteca del archivo ocañí, además de proporcionar información acerca de eventos, homenajes o novedades), o bien el impacto producido por el documental, al que, por cierto, se agrupa con otras producciones cinematográficas de la época, y no se le da el valor de documental como obra singular, sino que se integra dentro de las “producciones de temática homosexual” de finales de la década de los 70. Lo cual se revela como un aspecto interesante de algunos estudios, que no contemplan el documental de Pons como algo distinto y diferenciado de películas como *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) o *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978). Estas películas de ficción, con personajes homosexuales en sus tramas, o incluso que giran en torno a la homosexualidad como problema central, no son el testimonio de una voz presente como resulta siempre un documental, que si bien es igualmente catalogable como una suerte de ficción, no se puede clasificar de la misma manera, simplemente porque se retrata de una forma u otra el tema de la homosexualidad. Esta práctica se debe quizá a la intención de generalizar sobre una idea y una época, cuestión del todo reñida con los ejercicios de memoria, y frente a lo cual conviene desmarcarse. Evidentemente es un error clasificar como similares, por ejemplo, las tres obras cinematográficas citadas, y lo que se pone de manifiesto aquí (además de la (nociva) voluntad agrupadora de todo aquello que concierne a las identidades subalternas) es una cuestión distinta, sobre la que merece la pena detenerse un momento. Sencillamente porque aquí no se trata de hacer un

¹ <http://www.larosadelvietnam.blogspot.com.es>

decálogo de títulos vinculados con temáticas, ni un estudio numérico de imágenes que retraten determinadas cuestiones, sino de utilizar la imagen documental como una fuente para el estudio de memoria, como un elemento antropológico.

Para abordar la cuestión de cómo debemos (o si se debe o no) utilizar el documental como elemento de estudio para los historiadores, es conveniente, quizá, repasar algunas de las propuestas de los estudios culturales, y también de la teoría de la imagen. Las imágenes (fotográficas, fijas o en movimiento) como documentos lícitos para el ejercicio de la historiografía no suponen, desde luego, un problema nuevo. Es cierto que a la hora de enfrentar una imagen debemos realizar un trabajo doble, atender a una doble dimensión, porque corremos el riesgo (de manera consciente o no) de pedirle a la imagen material demasiado, o demasiado poco². Una huella fotográfica, o cinematográfica, del género de ficción o del género documental, nos proporciona mucha información, pero evidentemente no toda. Como cualquier otro documento utilizado para la investigación histórica, a la imagen no podemos pedirle toda la verdad, pero tampoco conviene dejarla de lado como un elemento sencillamente incompleto. Podríamos esperar, quizá, más contenido de *verdad* en un documental que en una película de ficción, sin embargo sabemos que todo documental, como toda imagen, se compone a partir de la selección, y que la selección conlleva exclusión. Por tanto es un documento, no ya incompleto, sino compuesto por lo visible y por lo oculto o descartado. Es igualmente importante acceder a la intención, al enfoque interesado del realizador para obtener la información acerca de la función, de lo que se esperaba conseguir con esa captura de imágenes, así como de la difusión y recorrido posterior de las mismas³. Atender a la función interesada se complementa con el proceso de análisis de la sustancia misma de la imagen, de su fenomenología, de su especificidad. Este ejercicio doble nos llevaría a acercarnos a la imagen como elemento antropológico. Quizá este sea, también, un problema interesante del que podríamos ocuparnos (el documental como fuente para el estudio de la Historia⁴), pero conviene destacar que la intención original de recuperar aquí a la Ocaña va en otra dirección, va en dirección al relato que realiza de (y con) su cuerpo. Ocaña, como

2 DIDI HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.

3 Sobre un adecuado análisis de las imágenes como fuente para el estudio de la Historia en KOSSOY, B. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Cátedra, Madrid, 2014.

4 A este respecto resulta especialmente interesante NICHOLS, B. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.

veíamos al principio, es una voz con un relato propio, pero también es un cuerpo narrador. Porque las acciones performativas que Ocaña propone y efectúa ponen sobre la mesa de manera incontestable muchos de los problemas relativos al género y a la construcción del sujeto que quedaban (entonces y, quizá, también hoy) para una gran mayoría como problemas secundarios, detrás de un telón social de otros problemas de opresión ciertamente urgentes.

La España de los 70 era a muchos niveles compleja y convulsa. Las fuerzas de oposición al Régimen, en mayor o menor grado de clandestinidad, se hacían manifiestas progresivamente y la respuesta del Estado se tradujo, como sabemos, en un recrudecimiento represor. Una de las medidas más trágicas de este momento de nuestra Historia Reciente fue la creación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, que venía a modificar la Ley de Vagos y Maleantes, con nueva terminología y nuevas formas de control, vigilancia y castigo. Esta ley proponía nuevos clichés lingüísticos con significados adheridos dirigidos potencialmente a la exclusión de determinados sujetos, y fue, como sabemos, especialmente trágica para los homosexuales. Discurso legal que, como todos, se propone como protección del bien común; para preservar la moral y las buenas costumbres de la amenaza de la desviación. Coincide el año de entrada en vigor de esta nueva ley con la popularización del arquetipo del personaje homosexual, en determinadas comedias. Es a partir de *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), que se solidifica el estereotipo del homosexual, y se diferencia del binarismo de género como una identidad separada. No es “hombre”, lo cual se indica en la mayoría de diálogos de este tipo de obras cinematográficas de la cultura popular de la época; y tampoco es, aunque parece por sus ademanes, “mujer”; es un homosexual. Este tipo de películas (que, por cierto, proliferan, debido al éxito obtenido por la cinta de Fernández) no plantean tampoco un problema nuevo. La homosexualidad como práctica erótica que condicionara al sujeto como una identidad distinta y diferenciada se extiende a partir de los siglos XVIII y XIX desde distintos discursos (medicina, leyes, literatura pedagógica⁵). Sin embargo la novedad reside en su popularización a través de la

5 Sobre el problema de la sexualidad como condicionante de la identidad FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. Vol. 1*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1998, y CLEMINSON, R. VÁZQUEZ GARCÍA, F. *Los Invisibles. A History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1940*. University of Wales Press, Cardiff.

cinematografía. Y no hablamos, claro está, de un retrato de intención dignificadora, sino de un elemento deliberadamente utilizado para el ridículo con la intención de generar diversión a través de la burla. Nada nuevo, insisto, se trata solo de utilizarlo como recurso en la gran pantalla. Pero esta acción, incidentalmente, afecta a otro elemento fundamental, y es al reconocimiento por parte de los interesados en un lugar popular y visible, del que antes carecían. En la cinematografía popular española durante los años del franquismo, las sexualidades disidentes eran motivo de censura, por lo cual las representaciones que hubo (que las hubo, por más que los estudios de Historia del Cine Español de tendencia generalista nos digan lo contrario), se incluían en las cintas de forma oculta y meramente sugerida⁶. Estamos, por lo tanto, frente a la generación por primera vez en el mapa cultural popular de un lugar para esa identidad disidente del binarismo de género que supone el homosexual. Es un lugar en el mapa de representaciones evidentemente penoso, pero es popular y visible, además de continuado. Esto supone abandonar en cierta medida el régimen de invisibilidad al que estaba sometido este colectivo, aunque sea, insisto, a través de una representación lamentable. Asistir, como se asiste a partir del año 70 con la película de Fernández, a la representación de un estereotipo con el que identificarse, puede conducir (como así fue) a dos procesos: en primer lugar el reconocimiento en sí, por tanto dejar atrás el sentimiento de extrañeza y unicidad que provoca el no tener representación alguna al alcance; y por otro lado la emergencia de un colectivo que se agrupe, que se una, para reivindicar una representación distinta, para protestar por la representación injusta.

Tras haber explicado el marco, es interesante volver a Ocaña, al testigo que deja en las imágenes capturadas por Pons, para traducir su discurso en el contexto adecuado. El discurso de Ocaña es múltiple, como veíamos al principio, porque se vehicula en la palabra y en la imagen, se articula en la voz y en el cuerpo, y propone a través de sus acciones una llamada a la acción y al pensamiento. Ocaña se traviste y ese simple hecho, como sabemos, ya supone una acción política, en tanto subvierte y quiebra los patrones rígidos de los géneros significados en los cuerpos mediante construcciones visibles

2007, y *Ayer*, 2012(3). Nº 87. ISSN: 1134-2277, documentos que abordan este problema en el marco histórico y sociopolítico español.

⁶ Un estudio sobre esta cuestión, y sobre otras relacionadas, de gran interés en MELERO, A. *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Ed. Notorius. Madrid. 2010.

tipificadas.⁷ Pero Ocaña va más allá porque lleva la acción performativa del travestismo hacia la no complacencia, hacia lo incómodo y lo “impertinente” (como tildan sus acciones en diversas publicaciones de la época). No es complaciente en primer lugar porque no se traviste asumiendo modos que complazcan o pretendan seducir, aunque sea desde la parodia, al potencial espectador masculino, sino que lo hace para sí. Ocaña es ser para sí, no es ser para otros. No es objeto para la diversión mediante la ridiculización, es decir, además de quebrar el binarismo del género, rompe también con el arquetipo establecido desde las “comedias a la española”, cuyo impacto en la cultura popular comentamos más arriba. No complace tampoco en tanto sus acciones performativas no se establecen en un lugar apropiado para ellas, es decir, no actúa (o no actúa solamente) en un escenario, tras esa barrera invisible que protege al espectador de cuanto esté sucediendo *ahí arriba*. Ocaña, como muestra de la quiebra de las barreras políticas, toma las calles, y las toma para llevar a cabo estas acciones artísticas. Era frecuente encontrarlo pintando alguno de sus cuadros en plenas ramblas, pero también era igualmente frecuente ver sus paseos como vieja jorobada o como plañidera. Por tanto se trata de una quiebra de la división rígida de los espacios. Ocaña invade el espacio público, y lo hace desde su propio discurso y por su propio interés, que no pertenece a la colectividad, porque se sustenta sobre una base de singularidad.

Sí participa (como podemos ver, además, en el documental de Pons), en la primera manifestación por la liberación homosexual, celebrada el 28 de junio de 1977 en Barcelona. Sin embargo no comulga, según su propio testimonio, con la voluntad integradora del colectivo, porque entiende que el sistema cultural y de relaciones hegemónico en el que tal colectivo pretende integrarse es, precisamente, el problema. Quizá lo que hace tan interesante la figura de Ocaña es que sitúa por encima (o por delante) del discurso integrador. No pretende caber en el sistema, sino cambiarlo. Es cierto que la labor del colectivo de liberación homosexual consiguió, mediante mucho esfuerzo y sufriendo los azotes de una sociedad que aún hablaba de desviación como algo moralmente condenable, acabar con la Ley de Peligrosidad. El motivo evidentemente urgente del colectivo era la despenalización, y fue conseguido, amén de mucho esfuerzo.

7 Sobre el género, el sexo, el deseo y las construcciones sociales rígidas y preexistentes a nuestra propia elección en BUTLER, J. *El género en disputa*. Paidós, Barcelona, 2007.

Sin embargo el discurso de Ocaña es tangente, es disidente dentro de la propia disidencia, y precisamente por eso resulta sugerente recuperar su memoria como parte de una época que potencialmente, quizá, daba más de sí de lo que nos parece ahora, o de lo que después se ha permitido desarrollar. Por la misma razón es interesante devolver una mirada proto-queer a su (sub)discurso, y repensarlo como un elemento susceptible de uso y trabajo hoy en día, cuando la urgencia ya no es tal urgencia. Cuando ha pasado y queda lejos (demasiado lejos parece) la detención y tortura indiscriminada a homosexuales por el hecho de ser homosexuales, es el momento de volver, quizá, a relatos como este, a microhistorias micropolíticas que estuvieran en su momento demasiado adelantadas para ser consideradas como válidas por un colectivo que precisaba de otras urgencias. Ocaña vehicula un discurso que no ha calado, a día de hoy, profundamente, y es un relato que se articula en una doble dirección. Por un lado habla de la potestad del cuerpo, es decir, manifiesta las bases de una biopolítica que, amén de ser un poder invisible, actúa con rigidez sobre todos los cuerpos; y por otro lado saca a relucir problemas tales como la construcción del sujeto de derecho, un concepto que debería ser fundamentalmente abstracto, y no basarse en contingencias en último término azarosas. En resumen Ocaña plantea una revolución de los cuerpos, una rebelión contra la normatividad de género y la biopolítica. No quiere ser aceptado y no quiere integrarse en un sistema que le ha devuelto, según su propia experiencia, grandes dosis de violencia.

Cabe preguntarse, visto lo cual, en qué momento de nuestra Historia Reciente se decidió que el relato que filma Ventura Pons (el testimonio que supone *Ocaña, retrat intermittent*, tan interesante y con una carga política tan compleja), se quedara como discurso subalterno y fuera relegado al *tótum revolútum* de películas de temática homosexual de los años 70.

CAUTIVOS Y DESARMADOS: REPRESENTACIONES DE LA CLASE OBRERA EN EL CINE DOCUMENTAL EN ESPAÑA (1976-2014)

CAROLINA RÚA
ISADORA GUARDIA
(ERAM-Universitat de Girona)

Resumen

La capacidad de abordar la realidad desde la conciencia de su existencia es la característica principal que define al documental de intervención, en ocasiones militante y siempre agente de una mediación. La valoración del sujeto sobre el que se proyecta la mirada como un agente más con el que construir diálogo permite una aproximación a la realidad de manera analítica, crítica y reflexiva.

El documental, que además, se constituye como fuente de la historia, puede elevar al objeto filmado a la categoría de sujeto histórico y fílmico— aquella que fundamenta una tipología de documental que no sólo se encarga de tratar temas de carácter social, representar conflictos laborales, etc., sino de presentar, dispuesta para la discusión, una realidad histórica determinada. Este proceso permite no sólo seguir el rastro de los sujetos a los que interroga sino que construye, junto a ellos, memoria.

Así, el marco propuesto para el análisis comprende desde el año 1976 hasta el presente, periodo que nos permite ver el paso de un Estado dictatorial a una democracia, y la evolución de un sistema proteccionista a uno capitalista-neoliberal.

Por último, la presente comunicación tiene un doble objetivo: por una parte analizar una serie de documentales preocupados por una historia compartida en un momento de cambio (el fin del franquismo). Por otra, identificar unas marcas estilísticas propias de un cine documental encargado de dialogar con una clase trabajadora y sus transformaciones en el lenguaje. El análisis de dichas marcas permite diseccionar el tipo de relación establecida con los protagonistas, el tipo de intervención sobre la realidad y, por tanto, una construcción de la memoria colectiva determinada.

El corpus propuesto se inicia con prácticas cinematográficas militantes propias de los años 70: *O Todos o Ninguno* (1976, Colectivo de Cine de Clase) y *A la Vuelta del Grito* (1978, Colectivo de Cine de Clase). Temáticas y conflictos propios de los años de reconversión industrial, década de los 80 y 90, producidos en ocasiones a principios de s.XXI y, por tanto, con material de compilación; así como producciones coetáneas de los conflictos más cercanos en el tiempo: *El Astillero* (perdonen las molestias) (Alejandro Zapico, 2007); *Autonomía Obrera* (Orsini Zegrí, Falconetti Peña y Espai en Blanc, 2008); *La Mano Invisible* (Isadora Guardia, 2003); *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006) y *Sombras del progreso* (Proyecto colectivo Master UAB, 2012).

El análisis de cada pieza permite recomponer una memoria colectiva, histórica, y de clase a la vez que es posible establecer diferentes relaciones entre el hecho fílmico y el histórico según la intervención del propio documental con y contra la realidad.

Rescatamos de la cineasta Helena Lumberras, miembro del Colectivo de Cine de Clase, aquello que podríamos establecer como un punto de partida de nuestra

investigación: “No hacemos historia del cine sino que hacemos historia con el cine” (García Merás, 2007: 15)

Introducción

La sal de la tierra, los ángeles de mármol o la vanguardia de la emancipación social son solo algunas de las expresiones que han servido para describir a la clase trabajadora.¹ De todas ellas se desprende el valor de su trabajo para con la sociedad y su fuerza política.

Sin embargo, a día de hoy, la población industrial ha ido menguando a la par que los países industrializados deslocalizan el sector y llevan sus fábricas a zonas en vías de desarrollo. Gran Bretaña, estandarte del proceso industrial, contaba en 1979 con más de 7 millones de trabajadores en el ramo, tres décadas después suponen menos de la mitad (2,83 millones). En España, durante el largo periodo de crisis económica que va de mediados de los 70 a mitad de los 80, la industria descendió casi un 30% (29,6%).²

¿Qué ha pasado entonces con la clase trabajadora como tal? ¿Está realmente desapareciendo? El cine y, principalmente, el documental, no son ajenos al fenómeno por cuanto se presentan en ocasiones como una herramienta con la cual atender a una realidad que se impone por encima de cualquier pauta y previsión fílmica.

El presente trabajo pretende una aproximación a la identidad y evolución de la figura obrera (cómo se le define históricamente) junto con su construcción desde el cine documental para comprender por qué se ha contraído en número y ha descendido su influencia.

A su vez, se propone un doble objetivo: además de analizar una serie de documentales preocupados por una historia compartida en un momento de cambio, –el fin del franquismo–, es prioridad identificar unas marcas estilísticas propias de un cine documental encargado de dialogar con la clase trabajadora y sus transformaciones en el lenguaje. El análisis de dichas marcas permite diseccionar el tipo de relación establecida

1 Con tintes bíblicos, en *La sal de la tierra* (1954), H. Biberman (uno de “Los diez de Hollywood”) retaba a la caza de brujas para representar la dignidad y endereza de una huelga minera en Nuevo México. Del mismo modo, Benjamin Disraeli, primer ministro británico entre 1874-1880, incidía en el potencial de la clase trabajadora. Sobre un análisis profundo del film de Biberman Vid. Ruiz Castillo, M. y Escribano Gutiérrez, J. (2007), *La huelga y el cine: escenas del conflicto social*, Tirant lo Blanch: Valencia

2 JONES (2013): 50; TEBAR (2011): 102.

con los protagonistas, el tipo de intervención sobre la realidad y, por tanto, una construcción de la memoria colectiva determinada.

Mediante un repaso al contexto histórico español y el análisis fílmico de representativos documentales como: *O Todos o Ninguno* (1976, Colectivo de Cine de Clase), *A la Vuelta del Grito* (1978, Colectivo de Cine de Clase), *El Astillero, perdonen las molestias* (Alejandro Zapico, 2007), *La Mano Invisible* (Isadora Guardia, 2003), *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006) o *Sombras del progreso* (Proyecto colectivo Master UAB, 2012), se reflexionará sobre el papel de la clase trabajadora desde los años setenta, con el paso de la dictadura franquista a la democracia hasta el presente. Organización, clandestinidad, recesión, reconversión y desaparición son algunas notas de la banda sonora que conforma la lucha obrera española desde los años 70. Temáticas y conflictos propios de los años de reconversión industrial, que se verán de nuevo representados durante los 90 e, incluso, principios de s.XXI.

De la lucha obrera antifranquista al desvanecimiento de la clase trabajadora en la era neoliberal

Acabada la guerra en 1939 y prolongando una durísima represión que no cesaría en los siguientes cuarenta años, a lo único que podía aspirar la lucha obrera -ya fuese por el miedo o por el altísimo número de fallecidos, exiliados o encarcelados- era a tímidos actos de pasividad o pequeños actos individuales de sabotaje. El marco internacional tampoco ayudaría. Tras el aplastamiento en 1944 del último intento armado republicano en la Vall d'Aran (la *Operación Reconquista de España*) y el desenlace de la II Guerra Mundial que no comportó –contrariamente a lo esperado- una intervención de los aliados que derrocará al franquismo, las fuerzas opositoras llegaron a una conclusión. El fin de la dictadura no se iba a precipitar de manera rápida, por lo que era necesario un cambio de estrategia, un plan a largo plazo. La lucha armada se descartaba definitivamente y como bien explica P. Ysas, muchos obreros creyeron que la mejor manera de luchar contra la dictadura era a través de las demandas laborales. De hecho, la protesta por la readmisión

de los despedidos por causas políticas (la amnistía laboral) sería uno de los ejes principales de la lucha.³ Trabajo y política, fueron las dos caras de una misma moneda.

Con la llegada de las nuevas generaciones, exentas del trauma de la guerra, comenzó una mayor organización. Como alternativa al Sindicato Vertical (Organización Sindical Española, OSE), se formaron clandestinamente las primeras Comisiones Obreras en los 60 y aprovechando los pequeños resquicios legales, planearon infiltrarse en el sindicato único oficial. El caballo de Troya entraba en la fábrica al tiempo que las CCOO, a través de las asociaciones de vecinos, demandaban mejoras en los barrios, lo que hizo de ellas un movimiento sociopolítico de amplio espectro y de los obreros un elemento díscolo y poderoso frente a la dictadura.⁴

De ahí alguna de las citas más famosas de M. Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo (1962-1969) y de Gobernación (1975-1976), donde concluía que los 6000 trabajadores en Álaba que secundaban una huelga en 1976⁵ (lo que tristemente será conocido como los “Sucesos de Vitoria” o “la matanza del 3 de marzo” con cinco obreros asesinados a la salida de una asamblea), eran “pequeños soviets a aplastar”. Poco después vendría su famoso “La calle es mía”.⁶ O el clarísimo recuerdo de Josep María Ferrer Penadés, alcalde de Cornellà y más tarde subgobernador de Barcelona, con motivo de una reunión con generales del ejército donde se sentenció en 1974 que España tenía dos problemas “la ETA y Cornellà”, en alusión a esa zona del Baix Llobregat, el llamado

3 Mariano Lisa, co-autor de los filmes analizados *O Todos o Ninguno* y *A la Vuelta del Grito* expresa en una entrevista realizada en (Guardia, 2011: pp 62-67) su doble caída, política y laboral junto a su compañera Helena Lumberas.

4 Incluso en las residencias creadas por las mismas empresas a modo de colonia industrial y con el objetivo de controlar a los trabajadores (como en el caso de Bellvitge donde se afincaron muchos trabajadores de la SEAT) la acción reivindicativa fue muy fuerte. Esta experiencia se recoge en el film *Autonomía Obrera, O Todos o Ninguno* y *Sombras del progreso*.

5 Andrés Linares, cineasta militante y miembro del Colectivo de Cine de Madrid filmó en 1976 los acontecimientos citados. La pieza *Vitoria* se filmó con la siguiente urgencia: “Oyes por la radio que en Vitoria han muerto tres obreros. Lo oímos por la noche y esa misma noche cogimos el coche y nos fuimos para allá. Metimos en el coche dos cámaras, una de 120m –una Beaulieu histórica– y otra Bolex absolutamente rudimentaria. Y llevamos las colas que teníamos de película virgen, que eran en parte en color y parte en blanco y negro. Nos llevamos todo lo que tenemos y a gastarlo”. Entrevista realizada a Andrés Linares recogida en (Guardia, 2011: 59).

6 “...aquellos de Vitoria [había que aplastarlo](#) porque estaba dirigido por dirigentes que manipulaban a la clase trabajadora y eran pequeños soviets que se estaban gestando y había que extinguirlos...”.

“cinturón rojo”, por la concentración de empresas como Pirelli, Laforsa⁷, Fama o Cláusoren.

Por todo ello, la criminalización del trabajador fue algo habitual en el franquismo. El webdocumental *Las sombras del progreso*, (2014) nos habla de los filtros y recomendaciones policiales usados por el departamento de personal de la SEAT a la hora de seleccionar a nuevos operarios. La mayoría procedían del campo, sin apenas experiencia industrial, pero debían presentarse afines al régimen y ofrecer buenos antecedentes libres de actividad sindical o política. Muchos militares de hecho trabajaban en la misma fábrica expedientando a otros compañeros, pero no estaban solos. La policía política llegó a crear una unidad especial para infiltrarse en la cadena de montaje e identificar a los elementos más subversivos.

A pesar de los esfuerzos del régimen, el motor proletario continuaba siendo una de sus máximas preocupaciones. Al transgredir el marco legal, el solo hecho de bajar el rendimiento o asistir a una asamblea era ya un desafío y los conflictos laborales rápidamente devenían en políticos.⁸ Solo así se comprende el alto grado de concienciación y politización entre los trabajadores. Las mismas palabras de los cargos franquistas lo confirman. José M^a Marcet, alcalde de Sabadell entre 1940 y 1960 afirmaba: “*el obrero, aunque no exteriorizaba sus pensamientos tenía la sensación y el encubierto temor que no tardaría en caer en una nueva era de esclavitud en el trabajo*” de modo que “*el trabajador está convencido que sólo efectuando continuas presiones puede conseguir unas mejores aceptables*”.⁹

¿Qué ha pasado entonces con la vocación transformadora de los trabajadores? El documental *Autonomía obrera* (Orsini Zegri y Falconetti Peña, 2008) reflexiona sobre esta aparente desmovilización de la clase trabajadora. Centrándose en la lucha autónoma de los años setenta debate el papel de la Transición y de los Pactos de la Moncloa del 1977. Con ellos, representantes de los partidos políticos, asociaciones empresariales y el

7 Precisamente uno de los documentales analizados en estas líneas, *O Todos o Ninguno* (1976) recoge la huelga de la empresa Laforsa.

8 El film *Numax presenta...* dirigido por Joaquim Jordà en 1979-81 reproduce junto a los obreros de la fábrica Numax, escenas ficcionadas de lo que suponía una asamblea y las estrategias dentro de la fábrica para convocarla. En este caso el film fue posible realizarlo desde dentro porque la fábrica fue tomada por los trabajadores y autogestionada durante un tiempo. Vid. Guardia, I. “La huella de la Historia en el cine de Joaquim Jordà” en I Congreso Nacional de Cine Español, Málaga, 3/11/2010

9 MOLINERO e YSAS, 1998: 20. TEBAR, 2011: 283.

gobierno de Adolfo Suárez, firman una serie de acuerdos (con el apoyo de CCOO y UGT), que se han considerado como el inicio de la “desactivación” del movimiento obrero. Un caso que iría a más al obtener la izquierda representación parlamentaria. No obstante, como señala P. Ysas tal hipótesis merece atender a otras consideraciones.

Después de los pactos, sigue habiendo protestas, como en el 78, pero es una certeza que el cambio de escenario iba a modificar la percepción de los trabajadores.¹⁰ No podía ser lo mismo impulsar una protesta contra el poder dictatorial que contra una, aunque tibia e incipiente, democracia. Para consolidar la libertad de expresión, el derecho a reunión y asociación, las reformas del código penal y las de la seguridad social entre otras, la acción conjunta debía ser diferente a la realizada hasta el momento.

Puesto que las organizaciones sindicales deseaban contribuir al asentamiento del nuevo régimen más que a dinamitarlo, optarían por la prudencia antes que por una explosión reivindicativa y revolucionaria. Por otro lado, la falta de unidad sindical sumada a una patronal radicalizada por momentos y, muy especialmente, a un complicado panorama de crisis económico modificó los objetivos de la acción obrera.

Era el inicio de la reconversión industrial y los planes de ajustes se cernían sobre las empresas del sector que, decididas a recortar costes, procedieron a la reestructuración de las plantillas. En suma, se multiplican los despidos masivos en la siderurgia y comienza la lenta extinción de la actividad minera. Unos ajustes traumáticos que iban a marcar la década de los 80 y los primeros años de los 90. Socialmente, dos situaciones hasta entonces desconocidas como son el paro juvenil y las prejubilaciones trastocarían el universo obrero.¹¹

El intento desesperado en muchos casos de mantener el puesto de trabajo tuvo que lidiar con muchos fracasos y un creciente desaliento entre aquellos sectores más afectados por la crisis que además del descenso de la capacidad adquisitiva debían

10 No es fortuito que el último film del Colectivo de Cine de Clase (Lisa y Lumbreras) se realice en 1978. *A la Vuelta del Grito* constituye una suerte de canto del cisne ante una España *vendida* a un pacto social que llevaría a la desmovilización de las bases políticas, vecinales y sindicales. Vid. Entrevista a Mariano Lisa en (Guardia, 2011: 66-67)

11 TEBAR, 2011: 63.

afrontar la pérdida del salario por cada día de huelga. La frustración por tantos cierres no podía más que comportar una cierta desmoralización.¹²

El documental sobre la naval de Gijón *El astillero, perdonen las molestias* (Zapico, 2007) y sobre la que se basó el film *Los lunes al sol* (Fernando León, 2003), refleja la dura lucha empezada en 1999 a raíz del despido de 200 compañeros por defender al sector pero que concluyó en 2007 con el cierre definitivo del astillero.

Asimismo, además de la reconversión, la desactivación del mundo obrero también tiene que ver con la invisibilización de su mundo en los medios (Méndez, 2012) o incluso con la desaparición de la palabra “clase”. La evidencia de que los ciudadanos trabajan no necesita de más argumentación, ¿por qué entonces parece desfasada la expresión de “clase trabajadora”? En los años 70 se entendía por clase trabajadora al obrero de cuello azul, varón, joven y ocupado mayormente en el sector siderometalúrgico como los bienes de equipo, la maquinaria, la electrónica o los ligados al consumo de masas como el automóvil y los electrodomésticos. Miles de obreros se concentraban y eran organizados según el modelo fordista, esto es: siguiendo una división aguda del trabajo y de los tiempos de fabricación, sometidos a una jerarquización fuerte pero con un empleo estable que podía pasar de padres a hijos.¹³



Fig. 1 Fotograma extraído *O Todos o Ninguno* (CCC, 1976). Fig. 2 *O Todos o Ninguno* (CCC, 1976)

Estas condiciones de trabajo resultaban enormemente homogeneizadoras en términos sociales y de identidad. Como explica J. L. López Bulla:

12 Ídem, 293-294. Resulta del todo interesante atender además al brillante film de Cecilia Bartolomé *Después de.. No se os puede dejar solos (I) Atado y bien atado (II)*, (1981) que se presenta como una lúcida crónica actual (en su momento) de los procesos de cambio en el Estado Español. Vid. Díaz López, M. y Cerdán, J. (2001) *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*, La Fábrica de Cinema Alternatiu & 8ymedio: Barcelona

13 TEBAR, 2011: 185.

“Si yo todos los días te veo en el mismo trabajo, si yo todos los días te pido un favor, si yo todos los días te veo en la cafetería, si yo todos los días te veo en los innumerables centros de concentración de la fábrica fordista que hace que en un metro cuadrado estemos trabajando 50.000 personas, y como el ruido de las máquinas es tan grande no nos oye la policía, parece que estoy contigo desde el nacimiento de los tiempos”.¹⁴

La experiencia compartida de miles de obreros desembocaría inevitablemente en un autoreconocimiento como clase, en un “nosotros” distinto al resto “ellos” y que serviría de marco para la conversión de otros muchos trabajadores en activistas. Siguiendo al historiador E.P. Thompson: La lucha de clases engendra la conciencia de clases.¹⁵ Solamente en la vivencia del conflicto, los trabajadores se dan cuenta de su posición en el modo de producción y deciden cambiarlo en aras de una mayor justicia. Es el paso de clase “en sí” a “para sí” de Marx, la conciencia de pertenencia a una clase en definitiva que parece haberse desvanecido en los últimos tiempos. Veamos por qué.

1.1. ¿Dónde está la clase trabajadora?

El descenso de los trabajadores de fábrica es un hecho. Como hemos visto, la reconversión sectorial de los años 80 se encargó de ello, pero la gran masa obrera no desaparece como tal. El trabajo de Owen Jones revela cómo la oleada desindustrializadora de M. Thatcher creó un ejército de trabajadores peor pagados que ocupan los empleos de reponedores, cajeros o dependientes de tiendas.¹⁶ Todos ellos caracterizados por la eventualidad y la precariedad. Especialmente llamativo resulta el caso de los teleoperadores: concentrados en filas simétricas como en las antiguas fábricas, rompen la posible identificación de la que hablaba López Bulla al estar aislados con sus cascos. Monotorizados en sus pausas y realizando trabajos monótonos o

14 RÚA, J. M. *El Procés 1001: Justícia franquista vs. Solidaritat obrera...i amb els obrers* [en línea]. Ref. de 28/08/2014. Disponible en web: <http://blogs.sapiens.cat/blogdelcehi/2010/12/20/el-proces-1001-justicia-franquista-vs-solidaritat-obrera-i-amb-els-obrers/>

15 “Las gentes experimentan la explotación (o la necesidad de mantener el poder sobre los explotados), identifican puntos de interés antagónico, comienzan a luchar por estas cuestiones y en el proceso de lucha se descubren como clase, y llegan a conocer este descubrimiento como conciencia de clase”. THOMPSON, 1984:37.

16 Cuéntese además el afán desesperado en muchos casos de prosperar intentando convertirse en una celebridad. Del mismo modo que los jóvenes españoles que llegaban a la ciudad en los años 60 pretendían hacer fortuna con la tauromaquia, como bien retrata el documental de Llorenç Soler *52 domingos* (1966), en la actualidad el paradigma de triunfo social y de mejorar el status podría ser el fútbol o incluso participar en un programa de televisión (por ejemplo Gran Hermano, Operación Triunfo...).

alienantes, son privados de la puesta en común de la experiencia compartida en el lugar del trabajo.¹⁷

Si sigue habiendo trabajadores, diferentes, pero trabajadores al fin y al cabo, ¿por qué el empeño en desterrar cualquier referencia a ellos o a la existencia de clases sociales? Desde el triunfo de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, la corriente neoliberal se volvió hegemónica e hizo desaparecer dichos términos del medio académico, político y mediático.

Desde un punto de vista académico resulta a todas luces un error, pues la clase social es una de las variantes más significativas para conocer cómo viven las personas, – sus hábitos culturales, estilo de vida, tipo de vivienda, etc.– (Bourdieu, 2012). Etnia, nación o género ganaron la partida en las últimas décadas copando la mayoría de análisis y estudios basados en la distribución del poder en las sociedades. Pero el término de clase sigue siendo más determinante que cualquiera de ellas para conocer, por ejemplo, el nivel de alfabetización o la mortandad de un colectivo.¹⁸

Las palabras se las llevó el viento y, a continuación, era el turno de hacer desaparecer la conciencia de clase, la idea de pertenencia. Un documento oficial del partido conservador inglés reconocía abiertamente en 1976: “No es la existencia de clases lo que amenaza la unidad de la nación, sino la existencia de un sentimiento de clase”.¹⁹

Para acabar con él, llegó el mantra de “ahora todos somos clase media”, con lo que la estructura social quedaba constituida por los ricos (clase alta), la clase media, y los pobres (la clase baja).

Para apoyar a la nueva terminología, se sucedían las encuestas ciudadanas. Pero si hiciéramos un experimento y preguntáramos a vecinos o conocidos (o incluso a nosotros mismos) seguramente preferiríamos responder que somos clase media, antes que baja puesto que eso lo asimilamos a gente muy pobre y la clase alta queda reservada a los ya muy ricos. Este contenedor desastre, que agrupa desde los casi ricos a los casi pobres,

17 Sorprende que en EEUU a día de hoy la mayor empresa no sea ya la General Motors, sino la cadena de supermercados Walmart. La marca es famosa no solo por sus promociones sino por su desconfianza hacia los sindicatos y por sus bajos salarios de solamente 10 dólares con escasas prestaciones. NAVARRO, Vicenç. *La redefinición del conflicto de clases*, [en línea], ref. de 16/07/2014. Disponible en web: <http://www.vnavarro.org/?p=11006>

18 NAVARRO, Vicenç. *Ni Estados Unidos ni España son países de clases medias* [en línea], ref. de 16/07/2014. Disponible en web: <http://www.vnavarro.org/?p=10159>.

19 JONES, 2013: 66.

resulta a menudo insuficiente por lo que en España ya han aparecido tres denominaciones más: la clase media alta, la clase media media y la clase media baja, pero no solo eso.²⁰ La durísima crisis ha hecho que muchos no se consideren ya clase media y, con cierto pudor, reconozcan entrar a formar parte de la clase baja. Navarro alarma del error y advierte de la enorme discriminación que supone utilizar el término de clase baja para definir lo que en verdad es clase trabajadora pues no permite entender las causas del deterioro del grupo estudiado. Dividiendo a la población a partir de sus ingresos, se olvida su relación con el modo de producción y se transfiere el debate político al mundo del consumo. Cosa que tiene menos valor explicativo puesto que definir a una persona por su relación con el mercado de trabajo por el empleo que desempeña nos ayuda a entender el origen de la renta.²¹ Dicho de otro modo, podrán haber desaparecido los obreros típicamente fordistas, pero no los trabajadores asalariados, clase a la que pertenece más del 90% de la población.²²

Como telón de fondo, acompañando al debilitamiento del mundo del trabajo, se procedía también a la liquidación del pacto social establecido desde 1945. La creación del estado del bienestar había redistribuido la riqueza y garantizado una cierta igualdad de oportunidades. Derrotada la URSS, esto ya no era necesario. La clase dominante se dispuso entonces a recuperar todo el poder perdido o cedido. Los sueldos bajaron, se cerraron fábricas y se deslocalizaron a países con menos derechos laborales para aumentar los beneficios. La clase trabajadora estaba siendo derrotada.

El caso de Sintel podría ser un ejemplo de la ofensiva neoliberal aplicada a España. *La mano invisible*, (Guardia, 2003), *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002) o *Alzados del Suelo* (Linares, 2004) atienden al despido en 2001 de los 1800 trabajadores de esta filial de Telefónica.²³ Lo que habían sido varias décadas de trabajo desaparecían de repente, sin previo aviso. La fuerte cultura organizativa de los afectados (en 26 años negocian hasta

20 NAVARRO, Vicenç. *La redefinición del conflicto de clases*, [en línea], ref. de 16/07/2014. Disponible en web: <http://www.vnavarro.org/?p=11006>.

21 NAVARRO, Vicenç. *Ni Estados Unidos ni España son países de clases medias* [en línea], ref. de 16/07/2014. Disponible en web: <http://www.vnavarro.org/?p=10159>.

22 RÚA, 2011: 201.

23 Para ver un análisis en profundidad del caso Sintel y los numerosos documentales producidos sobre él Vid. Guardia, Isadora: (2011) *El Documental como herramienta de intervención social: el caso Sintel*, Berlín, EAE

12 convenios colectivos) los llevó a instalarse durante 6 meses en el Paseo de la Castellana en el conocido “Campamento de la Esperanza”.

La dureza de las condiciones (climatológicas y de separación respecto de sus familias) no les hizo desistir y, finalmente, doce años después, la justicia les ha indemnizado mediante un acuerdo extrajudicial que, en cualquier caso, no ha conseguido sentar en el banquillo a los culpables de la liquidación fraudulenta de la empresa.

Alzados del suelo (Linares, 2004) registra, al igual que *El Efecto Iguazú* (Ventura, 2002), lo sucedido durante la lucha así como la aparente victoria en 2001. En el caso del film de Andrés Linares, cineasta militante desde los años 70, es posible descubrir entre los afectados la terrible decepción, malestar e incredulidad ante la decisión de los sindicatos, principalmente del entonces Secretario de Metal de CCOO, Toxo,²⁴ al negociar una salida al conflicto al margen y a escondidas de los trabajadores. El desenlace de la protesta, un final en apariencia victorioso, tuvo sin embargo, duras consecuencias psicológicas, físicas y familiares. Desde divorcios, luces cortadas y embargos por impagos a suicidios o infartos por el alto estrés.²⁵

El trabajador de Sintel era desde luego una especie en extinción y un ejemplo de todo aquello que, en el neoliberalismo, desentona. La era del individualismo y la meritocracia chocan frontalmente con este perfil que aspira a mejorar su situación a través de la negociación colectiva más que mediante el enriquecimiento personal.

Formados en la experiencia de la organización obrera (los más mayores enseñaban a jóvenes que entraban en la empresa con apenas 17 años), conscientes de su poder como colectivo, son el paradigma del viejo lema payés catalán del *Ú no és ningú*, pues la fuerza les viene de su unión. Como en el caso de la naval de Gijón, se pretendía con su despido deshacerse de ese núcleo obrero más contestatario, acostumbrado a las asambleas y que concebía el trabajo como una cuestión política.

“[...] Una vez desmantelado el campamento, el Gobierno utilizó de bomberos a los sindicatos y dijeron se acabó. Muerto el perro se acabó la rabia. Por eso hace Toxo las declaraciones que hace, porque nos da por muertos. Mira, el caso más reciente, Delphi, están juntos, ¿van a ser capaces de hacer una asociación? Porque

24 Actual Secretario General de CCOO, en aquel momento Secretario de la Confederación del Metal.

25 Para una información exhaustiva del conflicto visitar: <http://sintelasociacion.es/> Última visita 21/08/2014

desgraciadamente nosotros desde nuestra experiencia vemos que el proceso ha sido 120 millones de euros, 45 días por año, cosa que nosotros no hemos cobrado, ni siquiera los veinte aquellos, bien, pero, ¿y después? 1.500 ó 1.600 trabajadores, creo que son, me jode hacer de futurólogo pero es nuestra experiencia, ojalá en el mejor de los casos que puedan recolocar a un tercio. Y tropezamos veinte veces con la misma piedra. No ha habido nadie capaz de organizarse fuera ya, cuando no existe empresa [...].²⁶

Documental, lucha obrera y (re)presentación

La capacidad de abordar la realidad desde la conciencia de su existencia es la característica principal que define al documental de intervención, en ocasiones militante y siempre agente de una mediación. La valoración del sujeto sobre el que se proyecta la mirada como un agente más con el que construir diálogo permite una aproximación a la realidad de manera analítica, crítica y reflexiva.

El documental, que además, se constituye como fuente de la historia, puede elevar al objeto filmado a la categoría de sujeto histórico y fílmico— aquella que fundamenta una tipología de documental que no sólo se encarga de *tratar* temas de carácter social, representar conflictos laborales, etc., sino de *presentar*, dispuesta para la discusión, una realidad histórica determinada. Este proceso permite no sólo seguir el rastro de los sujetos a los que interroga sino que construye, junto a ellos, memoria.

La clase obrera ha sido representada en el cine desde los orígenes, aún cuando los diferentes dispositivos que lo hacían posible no tuvieran conciencia de ello. *La salida de los trabajadores de la fábrica* de Lumière constataba (sin pretenderlo) cómo la cotidianidad y, con ella, la fuerza del trabajo, es una constante en la realidad que nos envuelve. La diferencia principal radicaría en la asunción del sujeto como agente: histórico y fílmico.

El documental, como experiencia, puede erigirse en agente capaz de analizar los procesos de explotación o dominio —tan habituales en el capitalismo— así como los de deslocalización o transnacionalización, propios del modelo neoliberal globalizado más actual.

²⁶ Entrevista realizada a Adolfo Jiménez en 2008, dirigente de los trabajadores de Sintel (Presidente Comité Empresa). Recogida en Guardia, 2011...

La incorporación de nuevos lenguajes, que incluyen a las nuevas tecnologías como dispositivos conformadores del documental, también tienen su lugar en las relaciones de poder entre el capital y la clase trabajadora.

Sin embargo, es preciso tener en cuenta que los cambios tecnológicos y sociológicos experimentados en los últimos cincuenta años, han centuplicado las posibilidades de expresión pública de los problemas colectivos y de hecho, existen hoy posibilidades casi ilimitadas al respecto con la revolución que se viene operando, precisamente y entre otras muchas áreas, en las *tecnologías de la información*, de tal forma que los estudiosos de la moderna sociología confirman ya la evolución del "homo faber" al "homo videns", y en ese sentido, no deja de llamar la atención el hecho de que, de todas las posibilidades que brinda la sociedad del siglo XXI para difundir un problema colectivo, *se escoja reiteradamente la forma más primitiva de hacerlo, en colisión frontal con los límites de otros derechos fundamentales simultáneamente afectos al primero.*

Fig. 3 Extracto de la Sentencia que niega la posibilidad de manifestación en la ciudad de Madrid a los trabajadores de Sintel

Estrategias de lucha como la asamblea, la huelga, o la organización sindical continúan siendo herramientas propias del mundo obrero además de convivir con nuevas prácticas a través de la red. Otra cuestión que simplemente apuntamos en estas líneas es si éstas surgen como propuestas de los propios colectivos o resultan impuestas por las estrategias del poder.²⁷

El marco propuesto para el análisis fílmico comprende desde el año 1976 hasta el presente, periodo que nos permite ver el paso de un Estado dictatorial a una democracia,²⁸ y la *evolución* de un sistema proteccionista a uno capitalista-neoliberal. En la evolución cronológica de la producción de los filmes será posible analizar el uso del lenguaje cinematográfico empleado y, con ello, descubrir la manera de relacionarse del documental tradicionalmente denominado militante con la realidad.

27 Es harto conocida la famosa Sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Madrid que en el caso Sintel instaba a los trabajadores a manifestarse por internet y no ocupando de manera persistente la calle, ya que su causa era sobradamente conocida y se trataba de un empeño "primitivo". Recurso nº 163/03 Sentencia nº 114 del TSJM Sala Contencioso Administrativa Sección Octava. <http://sintelasociacion.es/> Última visita 21/08/2014. Por otra parte, y en los últimos tiempos, ha resultado que internet y las redes sociales tampoco son ya válidas para la organización vecinal, obrera, política o social, pretendiendo ser perseguidas dichas manifestaciones virtuales por el Ministerio del Interior del Gobierno de Mariano Rajoy.

28 Resultaría más acertado hablar de un paso de sociedades disciplinarias a sociedades de control siguiendo a Foucault y Deleuze puesto que el término democracia está siendo en la actualidad revisado dadas las circunstancias político-económicas que nos acompañan de una manera aguda desde 2008.

2.1. *O Todos o Ninguno* (CCC, 1976)

Helena Lumbreras, maestra, pintora y cineasta lleva a cabo su producción documental junto a su compañero, Mariano Lisa. Ellos componen el Colectivo de Cine de Clase y producen una vasta filmografía en la cual es posible encontrar una preocupación constante por la situación de la clase trabajadora y los modos en los que el cine puede aproximarse a ella.

O Todos o Ninguno, trata sobre la lucha obrera de una fábrica de Cornellà (Laforsa). Se trata de un medimetraje de 16mm en color, de cuarenta minutos de duración, sobre el conflicto laboral que llevó a la huelga a la empresa durante 106 días.

Esta huelga se caracterizó por ser la más larga en Cataluña desde el final de la guerra civil. A través de ella el documental aborda la fuerza de avance del movimiento obrero en los últimos coletazos del franquismo, así como la presencia de los movimientos vecinales, de barrio y la solidaridad del resto de trabajadores, que en el periodo que va desde la muerte de Franco hasta el comienzo de la década de los ochenta, tuvo una movilización extraordinaria (Ballester y Risques, 2001).

En el film se utilizó material filmado por los propios trabajadores y se llevó el rodaje en un constante consenso. Sobre esta cuestión, relevante por cuanto atañe al objetivo del documental de intervención, la propia directora debatía con otros cineastas críticos —Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernest Blasi— en una mesa redonda publicada por la revista *El viejo topo* en 1977. Respecto a la cuestión del uso del lenguaje cinematográfico y si se debía o no enseñar a los protagonistas a realizar sus propios filmes, Helena Lumbreras afirmaba:

[...] si intentamos hacer un discurso de clase, de una clase que será la hegemónica, que tiene otra visión de mundo, ese discurso ha de ser forzosamente distinto al de la burguesía. Lo que han rodado los compañeros de Laforsa en el interior de su fábrica es completamente distinto a lo que hubiera hecho TVE, por ejemplo.²⁹

Lumbreras en aquella ocasión respondía, que de la misma manera que se enseñaba a un obrero a leer y a escribir, también se le podía enseñar el uso de una cámara. En el caso de la fábrica de Laforsa, el proceso de filmación fue discutido por el equipo técnico

²⁹ VVAA, “Cine militante”, p. 47-59. Las citas pertenecen a esta mesa redonda recogida en la revista.

y los trabajadores, incluido el montaje. De esta experiencia, Lumbreras resaltaba que el público que veía la película se sentía especialmente motivado ante los planos que estaban rodados por los obreros sin saber quién había llevado a cabo el rodaje de aquello. La propuesta de Lumbreras suponía entonces un aparente salto cualitativo entre ser objeto o ser sujeto del film, al atender a la esencia propia del trabajador, aunque al mismo tiempo hubiera una visión posiblemente paternalista, que impidiera la conjunción de sujeto histórico y a la vez filmico. Esto conllevaba en sus propias palabras: “En cuanto se trata de darle a la clase trabajadora una autonomía y de potenciar su cultura se está haciendo algo muy peligroso.”

El film se articula a través del recorrido lineal de un proceso de lucha como es el de Laforsa y muestra las diferentes estrategias que los trabajadores llevan a cabo en la búsqueda de recuperar el empleo hasta conseguir sus objetivos. En este sentido puede considerarse un documental optimista, con cierto carácter militante, ya que busca concluir con el triunfo de la clase obrera aunque, si bien es cierto, el final se construye abierto atento a otros procesos colectivos y de clase.

Predomina un estilo directo en cuanto al lugar que ocupa la cámara, situada junto a los protagonistas, en la propia calle y con la función de ser portadora de su voz. De su estructura es posible analizar la voluntad de intervención en la realidad, no sólo para hacer visibles unos acontecimientos, sino para denunciar las causas concretas que lo procuran. El objetivo principal de este film es discutir la reducción ideológica que efectúa el discurso convencional, al atribuir el padecimiento de los trabajadores a una esfera privada y emotiva, supuestamente auténtica, común a todos los seres humanos y por tanto asumida como inevitable, cuando se debe en realidad a procesos elaborados y organizados por el sistema económico imperante, que es posible combatir (Adorno, 1992: 53).³⁰

30 “El sufrimiento, el mal y la muerte hay que aceptarlos, como dice la jerga: no hay nada que hacer. Al público se le enseña el ejercicio equilibrista de explicarse la nulidad como ser; de honrar como lo más humano de la imagen del hombre la indigencia real evitable o al menos corregible; de acatar la autoridad como tal por causa de la congénita insuficiencia humana.” Theodor W. Adorno, *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Taurus, 1992 (1967), p. 53.

El lugar de la mirada, es *desde y para* la clase obrera y el mono azul de trabajo, como la declaración a cámara, hace visible los mecanismos y el proceso de producción prestando la atención al valor del trabajo (Zimmer, 1976: 52-54).³¹



Fig. 4 Trabajador presenta a cámara



Fig. 5 Presentación del film/conflicto junto a los directores Mariano Lisa y Helena Lumberas

La Fig. 4 corresponde al plano en el que el trabajador se presenta en primera persona: “Yo, Manuel González, despedido en 1969 de Roca de Gavà, actualmente trabajador de Laforsa...” El uso de los deícticos —yo, aquí, ahora— ubica al actante de la enunciación en un juego que implica la performatividad a la que se refiere Austin, ya que en este caso, “decir algo es hacer algo”;³² y aquello que se dice es hacer el film: un yo confieso, yo acuso, yo reincido, yo explico... Y junto a él, el yo más otros, en un hecho poco usual, los miembros del Colectivo como un *nosotros* frente a cámara (Fig. 5), haciendo acta notarial, asumen la acción y la comparten.

Se trata de un testimonio visual, asunción del lugar, que se repite a lo largo del film cuando cada intervención de los trabajadores se inicia con un primer plano y una autopresentación que invalida la suplantación de la voz por otra que no sea la del propio protagonista. Se evidencia en cada mirada a cámara el dispositivo entre el sujeto y el espectador, la lente como elemento de intervención; y no sólo ella, sino también quien la porta.

31 Sobre la enunciación de los procesos de producción de sentido en el cine y desde una perspectiva marxista, se hace necesario romper la unificación de la narración y la vocación espectacular de origen ideológico para aproximarse a lo preciso, lo riguroso y lo profundo. Vid. Christian Zimmer, *Cine y política*, Salamanca, Sígueme, 1976, pp. 52-54.

32 Jorge Lozano et al. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 174-175.

A la Vuelta del Grito (CCC, 1978)

Este mediodocumental de 45 minutos cierra la actividad cinematográfica del Colectivo de Cine de Clase formado por Helena Lumbreras y Mariano Lisa. Realizado entre 1976 y 1977, asiste y registra las movilizaciones obreras y políticas producidas por la Coordinadora de Empresas en Crisis que aúna a diferentes empresas de Cataluña durante este periodo. Sin embargo, su mirada no sólo se extiende sobre esta geografía, sino que también se desplaza a Andalucía, y a la zona industrial de Euskadi, para construir una mirada común que unifique los espacios y transmita la globalidad de las reivindicaciones. Se trata de un periodo de máxima movilización laboral y sindical con grandes huelgas también en Asturias.³³ En este contexto se sitúan dos de los acontecimientos con mayor repercusión social y política que enmarcan el tiempo de producción de este documental:

- a) El tres de marzo de 1976 se produce la irrupción de la policía en un encierro de trabajadores en una iglesia de Vitoria con el resultado de cinco obreros muertos y cientos de heridos por arma de fuego.³⁴
- b) El veinticuatro de enero de 1977 cinco sindicalistas de CCOO y militantes del PCE resultan asesinados por un grupo de extrema derecha (Triple A) en el despacho laboralista situado en la calle Atocha de Madrid.³⁵

Aunque en el film no se realiza referencia explícita a estos hechos, forman parte de la conciencia o memoria colectiva de un país y sirven como *activador* de dicha memoria, que permite una mayor comprensión de la lectura del texto.

De acuerdo con un planteamiento genuinamente marxista, el objetivo que se plantea en el documental es la negación de la ideología como ilusión necesaria, mediante una crítica de la realidad que ponga en evidencia que los hechos y su interpretación, en

33 Vid. Holm-Detlev Köhler, *El movimiento sindical en España: transición democrática, regionalismo, modernización económica*, Madrid, Fundamentos, 1995.

34 En el diario *Público* se publica con fecha del 13-2-2008 que una Comisión especial del Parlamento Vasco pide la comparecencia actual del que fuera ministro de Gobernación, Manuel Fraga, para responder a una serie de preguntas que permitan esclarecer lo sucedido el 3-3-1976 en Vitoria, cuando la policía desalojó una iglesia en la que se encontraban en asamblea miles de trabajadores.

35 Ambos sucesos, el de Vitoria y el de Atocha, son filmados por el Colectivo de Cine de Madrid del que forma parte Andrés Linares y que se recoge en su entrevista anteriormente citada. El contexto histórico en Alfredo Grimaldos, *La sombra de Franco en la transición*, Madrid, Oberón, 2004.

apariencia neutrales, son en realidad el resultado concreto del enfrentamiento entre fuerzas políticas y sociales.³⁶ Para ello el texto se compone de los siguientes elementos:

- a) Intertítulos: explicitan, desde una función didáctica, el proceso de crisis económica que sufre el país en ese momento y que relacionan con una gran crisis internacional: “El sistema capitalista atraviesa cada cierto tiempo las llamadas crisis de sobreexplotación.” (Fig. 6)

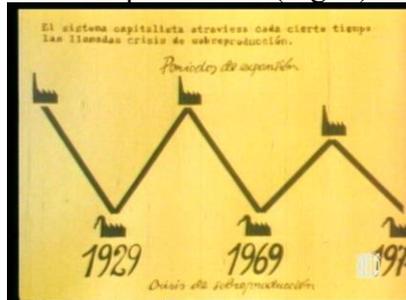


Fig. 6

- b) Imágenes y testimonios reales: tienen la función de documentar y evidenciar las consecuencias materiales de aquello mostrado en los intertítulos (Fig. 7).



Fig. 7

El relato canónico es sustituido por una exposición de acontecimientos que cobran su verdadero significado en el proceso de montaje, de gran relevancia en este documental por el choque cognitivo que produce. El plano fijo con el que se abre el film tiene una duración de más veinte segundos (Fig. 8).



Fig. 8

36 “Puesto que para Marx el carácter ideológico del pensamiento no constituye un rasgo inmutable de la razón humana, sino sólo el resultado de las contradicciones sociales generadas por la estructura de clases, las formas de conciencia alienada representan la ilusión necesaria, requerida por el sistema capitalista para su pervivencia en una determinada fase de desarrollo”: Kurt Lenk, *El concepto de ideología. Comentario crítico y selección sistemática de documentos*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 25.

Se trata de la ilustración de un leopardo vigilante sobre la que se escribe una cita del teórico trotskista Ernest Mandel³⁷ que dice: “El leopardo no ha perdido sus manchas, el capitalismo es siempre el capitalismo: sus contradicciones internas se mantienen irresolubles”.³⁸

El leopardo, en una serie de fotogramas que acompañan a unos escuetos créditos va cambiando sus manchas por el signo del dólar. La interpretación del teórico marxista niega la posibilidad de cambio hacia mejor dentro del sistema, mientras el capitalismo no resuelva su propia esencia, que él simboliza en las marcas imborrables que tiene la piel del animal. Los cineastas, al transformarlas en el símbolo del dólar todavía dan un paso más en la apropiación de la cita, al evidenciar la falacia —la ideología como ilusión necesaria— para mostrar el verdadero rostro del capitalismo.



Fig. 9

En el film es necesario atender a la presencia de la mujer: trabajadora, madre de familia, que se expone de igual manera que los hombres y que actúa desde la esfera privada convirtiendo sus actos cotidianos en política.

Así, la construcción de un discurso de género en el que se explicita la doble condición femenina como elemento de doble lucha, evidencia la voz que permanece oculta bajo la tradición más ortodoxa del movimiento obrero. Esta mirada del cineasta hacia lo evidente, pero invisible, contribuye al desarrollo de la conciencia crítica, ampliando la lectura del texto. Además, se dota de autoridad a la voz de la mujer en todos los ámbitos, siendo ésta capaz de desarrollar un debate interno sobre los modos de lucha. En la secuencia donde se representa el conflicto de Eurostil, las mujeres inician un debate

37 Economista y político alemán (Francfort, 1923-Bruselas, 1995). www.ernestmandel.org/es

38 Esta cita hace referencia al Antiguo Testamento: “¿Mudará el etíope su piel y el leopardo sus manchas? Así también, ¿podréis vosotros hacer el bien habituados a hacer el mal?»: Jeremías 13:23.

sobre la influencia de algunos sindicatos y su interferencia en las decisiones de las trabajadoras, donde algunas se sienten limitadas por el propio comité de empresa.



Fig. 10



Fig. 11

2.3. *El Astillero. Disculpen las molestias*, (Alejandro Zapico, 2007)

Este film de 74 minutos de duración recorre las luchas en los astilleros de La Naval de Gijón durante más de veinte años. Desde los inicios de la reconversión industrial hasta la actualidad. Se apropia de imágenes de ficción, como es el caso del film *Los lunes al sol*, (Fernando León, 2003) generando una relación intertextual que aporta nuevos modos de construir la realidad. La posibilidad de establecer un diálogo con otras miradas ajenas a la de los propios trabajadores, pero en cualquier caso compartidas, permite transgredir la articulación de una narración posible en, simplemente, la realidad. A su vez, y de la misma manera que sucede en *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006) existe un material de compilación; fotografía fija e imagen de archivo, en ocasiones propia de medios de comunicación, en otra, propia de filmaciones caseras, que permite reorganizar un pasado en continuidad.



Fig. 12 *El Astillero...*



Fig. 13 *El Astillero...*

Con un lenguaje más cercano al reportaje televisivo, menos exploratorio como fuera el caso de los filmes del Colectivo de Cine de Clase, no obstante mantiene las pautas de un cine directo y militante. Aquel que se mantiene firme en la organización del cuadro prevalenciando un punto de vista más que narrativo, material; aquel que

imposibilita mirar desde otro lugar puesto que no hay otro lugar. Y cuando esto sucede, cuando el material original proviene de medios de comunicación oficiales (TV, etc.) entonces se reinterpreta y se reapropia. Las *pistas* que deja el análisis del documental militante son una serie de marcas estilísticas que se repiten a lo largo y ancho de la Historia. Los contrapicados desde el exterior de la fábrica, el travelling furtivo por los polígonos industriales, el primer plano que acompaña al trabajador... la ausencia de contraplano puesto que si estás en un lugar no puedes estar en otro, se advierte principalmente en las imágenes de archivo de *El Astillero* frente al material filmado por los autores del documental.

El film pone de manifiesto las tensiones internas en un conflicto enquistado, como también ocurriría en el caso de *La Duro Felguera (Resistencia, Torre, 2006)* o en el caso Sintel. La capacidad analítica del documental de intervención, sea de una manera consciente en su planteamiento previo o, simplemente como consecuencia de los hechos que se producen, presenta las contradicciones de una clase trabajadora aislada y, en cierta medida, y tal como afirmaba el trabajador Adolfo Jiménez, en manos de unas cúpulas sindicales “de traje y suelo de moqueta” que han perdido el contacto con la fábrica, con lo que ocurre en las empresas.

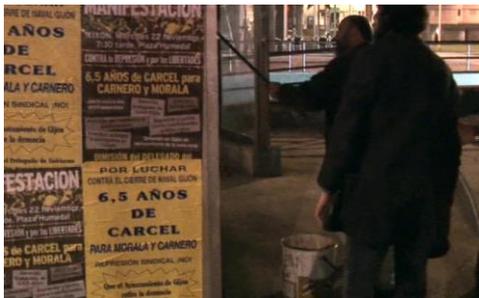


Fig. 14 *El Astillero...*



Fig. 15 *El Astillero...*

Esta es la línea también del film *Autonomía Obrera*, incluso en los “primitivos” documentales del Colectivo de Cine de Clase se advierte, de soslayo, una cierta decepción respecto al papel de los sindicatos de clase en los diferentes conflictos laborales que nos han llevado a la aparente aniquilación de la clase trabajadora.

“Cuando la decisión se toma de no se puede seguir invirtiendo en los astilleros porque estamos gastando dinero a espuestas [...] desde el 75, finales de los 70 que ya no había esa realidad, porque eso va a ser imposible de parar, ¿cómo si tú estás actualizando los astilleros, mejorándolos, renovando plantilla... cómo les vas a decir

que esto se acaba dentro de un año?... Entonces, optan por la vía del medio: primero nos cargamos a lo que más espíritu contestatario pueda tener, la gente joven, los eventuales de Naval Gijón...” Balbino Cano (*El Astillero*).

“La sensación de entonces fue impotencia, fue de un desamparo muy grande, de tener miedo otra vez...” (Alejandro Ordiz, ex-trabajador Naval).



Fig. 16 El Astillero...

El film ahonda en las dificultades de las negociaciones y los diferentes puntos de vista que se adoptan en las asambleas. El hecho de permanecer junto a los trabajadores en situaciones de conflicto extremo recuerda a las prácticas piqueteras en Argentina:

“Nosotros podemos viajar en un camión con todos los piqueteros y empezar a registrar recién cuando deciden taparse la cara. Existe esa confianza: nosotros nunca vamos a apretar REC antes de que los compañeros se pongan la capucha”. (Grupo de Cine Alavío en Tortosa ed., Guardia, 2006: 231)

Pero en ocasiones se produce el desencuentro con el cineasta y es el caso del film *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006).

2.4. *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006)

Documental de compilación de 112 minutos dirigido por Lucinda Torre, con producción de Bac Media y participación de TVE. Se origina por razones personales y familiares, el sentimiento de memoria colectiva y compartida afecta a la propia cineasta por su pasado ligado al pueblo y la fábrica. El conflicto de Duro Felguera se remonta a los años de reconversión, y, de la misma manera que se ha enquistado como ocurre con la Naval de Gijón, existe un profuso material que permite reorganizar y construir una memoria de lucha y resistencia (como el propio título indica) frente a políticas

incoherentes que los diferentes gobiernos alternos a lo largo de los últimos veinte años han ido llevando a cabo.

Lo más interesante del film, al margen de su propuesta narrativa, con gran parte de material de *found footage*, resulta de las consecuencias del film sobre los propios trabajadores, o al menos, una gran parte de ellos.

Al término de la producción del documental surgen una serie de enfrentamientos por parte de un grupo de trabajadores —entre los que se encuentra uno de los líderes del colectivo— con la cineasta. Esto supone poder analizar desde el texto fílmico cómo los propios protagonistas entienden el uso y elaboración de la emoción como una herramienta expresiva o simplemente como un obstáculo en sus objetivos de lucha.

El film nos permite analizar el espacio que queda entre el cine que denominamos militante, activista, guerrillero (Barnouw, 2005: 231), y el de intervención, que debe discernir entre la mirada de los trabajadores y la del cineasta. Este texto permite tratar varios aspectos muy importantes como la asunción o no, por parte de los protagonistas del documental, de éste como herramienta válida para la representación de su conflicto y principalmente de la aceptación de la construcción y ordenación de sus propias emociones.

A partir de esta premisa, la búsqueda de cuáles son los elementos narrativos y de producción —que ayudan a articular un discurso más o menos intervencionista— se establece como necesaria para poder encontrar los lugares que separan la mirada de los trabajadores de la mirada de la cineasta. Es evidente que los trabajadores son libres de aceptar o no el film pero lo importante es encontrar, si existen, las razones que pueden originar este distanciamiento para poder llevar a cabo una reflexión que permita situar el documental de intervención en el lugar adecuado (que debería ser junto a ellos aunque en el ejercicio de una mirada crítica).

El primer contacto que la directora realiza con los trabajadores data de 2002. En ese momento la lucha lleva nueve años y todavía se encuentra abierta. El documental no es precisamente un encargo de los trabajadores pero sí se produce un encuentro entre cineasta y éstos, donde se pacta las directrices sobre las que debe construirse el film.

De las declaraciones realizadas en el marco del Festival de Cine de Gijón (2007) por parte de Terán, uno de los líderes del colectivo, se desprende que estos encuentros debían servir para:

“Convinimos en un acuerdo de buena fe consistente en dos aspectos: queríamos hacer un documental para limitar totalmente al guionista, porque el guionista éramos nosotros y los hechos, de hecho hicimos un índice, y así limitar al director o directora en este caso”.

El concepto de documental como espacio dedicado al “reflejo de una realidad existente”, según palabras de los trabajadores, niega la posibilidad de interpretar y representar aquello que acontece —como si esto por otra parte fuese posible— aunque a lo que se refieren es a la labor “notarial” que debe hacer el documental cuando se aproxima a la realidad y los conflictos. Esta labor la ejercen ellos mismos en la filmación de sus propias acciones con la que pretenden abarcar la realidad en su totalidad, pero también desde un punto de vista parcial sobre ella.

Aún con este punto de partida erróneo (que invalida el documental como obra cinematográfica), de las palabras de Terán se desprende una lógica en cuanto a los objetivos y esencia del documental de intervención como herramienta. Los términos en los que se plantea esta discusión provocan la reflexión sobre qué elementos debe incorporar el film de intervención para ejercer su función informativa y didáctica a la vez que denunciadora:

“Un documental que literalmente diera a conocer todo lo acontecido, fechas, documentos, responsables políticos de época, quiénes toman las decisiones y por qué; enmarcado en un entorno”.

La sensación de los trabajadores al término del rodaje, al menos de una parte, puesto que otros sí reconocen el documental como propio, es que estos aspectos no se respetaron y cayeron, según palabras de Terán, en el melodrama. La distinción entre la emoción y la propia acción sindical y política lleva a confundir el lugar que el trabajador, como una suerte de “personaje” ocupa en el film. Pero no por ello, niega la posibilidad de un debate necesario sobre el propio documental de intervención, militante, activista, político, o como se le quiera definir a *grosso modo*.

“Ha sucedido que en el tiempo se ha ido más a exponer reflexiones en clave, que es el sufrimiento y el dolor humano, que encoge el corazón, pero nubla la vista con las lágrimas, y evitan que la mente piense y reflexione con la suficiente claridad. Nosotros hemos aprendido sufriendo y luchando, nos hemos tenido que tragar el dolor durante trece años para seguir luchando. Porque si sufriamos y llorábamos, no podíamos luchar” (Terán, 2007, Festival de Cine de Gijón).

De este último fragmento se desprende la “creencia” de que el documental no es cine, o no puede ser cine (película). Quizás, esta marca que diferencia el documental de intervención de otro tipo de cine, y que puede ser lo que los trabajadores intentan explicar al hablar de documental *vs* película; sea precisamente lo recogido en el párrafo donde Terán establece la diferencia entre el drama humano y el conflicto socio-laboral.

Las razones objetivas, político-económicas, que llevan al drama humano, son las que Terán enumera como: fechas, documentos escritos, responsables políticos de la época, y principalmente, entorno. La búsqueda de éstas, permite un conocimiento más allá de la apropiación del drama como elemento unificador, sobrepasándolo para ejercer una intervención sobre la realidad en su objetivo de cambiarla.

Así, la idea que prevalece para el trabajador es cercana al resumen que uno pueda hacer de un film de ficción, donde una serie de personajes luchan por sus puestos de trabajo y al final ganan. Se produce el *happy end* como clausura narrativa, de modo que no queda lugar para la reflexión.

Hasta aquí podríamos decir que estamos de acuerdo con el trabajador en negar el drama humano ajeno a condiciones materiales como elemento válido para el documental de intervención y sí propio de la noción de espectáculo, lo que ocurre es que precisamente en *Resistencia* se apunta a que esto no es del todo así.

El film no concluye en el momento en el que ellos vuelven al trabajo; de hecho no existe esa imagen y, sin embargo, sí muestra cómo se ha producido una separación forzosa, en la que unos líderes han sido prejubilados y otros recolocados en otras empresas. En el caso concreto del trabajador “Campa” el nuevo trabajo supone de alguna manera un castigo a su trayectoria de lucha ya que es recolocado en la minería, lugar que siempre tuvo como última opción en su vida. De esta manera se evidencia una especie de castigo, de triunfo amargo, porque ha habido personas concretas que han pagado la felonía de rebelarse. Los planos dedicados a esta secuencia eligen muy bien la profundidad de campo y el tamaño para expresar a través de un sentimiento compartido la

desesperanza del trabajador que ha terminado en el último lugar al que él hubiera deseado ir, la mina, tal y como afirma su voz.³⁹

La dificultad de abordar una temática como ésta es que el equilibrio entre la obra cinematográfica, “asequible para el mundo”, y la función de intervención más allá de la mera exposición, es tremendamente frágil.

Entendemos que el conflicto principal se encuentra en la capacidad de trabajar desde el cine pero contra sí mismo, acudir más allá del concepto para superarlo. Esta problemática se plantea de forma constante en el cine de intervención, y de manera concreta en el caso de *Resistencia* al evidenciarse el enfrentamiento. La imposibilidad de abarcar toda la realidad no puede negar su existencia y, del mismo modo, su representación cinematográfica. La simplificación se encuentra en la base misma del texto fílmico poniendo en peligro el propio texto, de modo que los protagonistas en este caso puedan no verse representados aun estando ahí.

Alrededor de esta cuestión Comolli advierte de la diferencia entre obreros-cineastas y cineastas-militantes. Los primeros son personas que utilizan herramientas audiovisuales para dar salida informativa a sus conflictos pero que, o desconocen, o bien restan importancia a los mecanismos expresivos del texto fílmico y su capacidad creadora (González, 2004:177-194). Sería el caso de las grabaciones producidas por los propios trabajadores de Duro Felguera sobre su conflicto y que son incorporadas como archivo que documenta los acontecimientos. Éstas, de manera paradójica, son las que resultan más emotivas ya que atienden a los momentos más íntimos, bien sean de lucha o de abatimiento, y sin embargo, son las que algunos de los trabajadores rechazan dentro del texto.

Los cineastas-militantes, por su parte, ponen sus conocimientos cinematográficos al servicio de una causa concreta a la que es posible dotar de forma estética, de expresividad. Aquí añadimos, como diferencia del film de intervención, la posibilidad de cineastas que no se consideren militantes, en cuanto que no sienten el deber de someterse a una causa sin poder ejercer la crítica, o simplemente, cineastas que encuentran valores humanos que resaltar para la construcción de una historia, dejando de lado las razones

39 Para un análisis exhaustivo del film y las relaciones establecidas entre trabajadores y cineastas véase: Guardia, I. (2011) “El documental de intervención y la representación de las emociones: Resistencia, un caso en conflicto” en Revista *Versión* n 26, UAM, México, págs 193-218

materiales; políticas y económicas, que originan o producen el conflicto con la intención de llegar a una audiencia lo más amplia posible.

Estas posibilidades no dejan de ser grados de intervención en función del objetivo marcado por el cineasta y del modo de entender la obra cinematográfica como fin en sí mismo y herramienta de transformación. Los trabajadores de Duro Felguera niegan paradójicamente la representación de su propia experiencia realizada por ellos mismos al buscar “el reflejo” desde la no intervención. El concepto de neutralidad “vuela” en estos planteamientos como si existiera la posibilidad de mirar desde ningún lugar. Un buen experimento para la clarificación de esta contradicción hubiera sido trabajar con ellos su propio documental, hecho por ellos, donde el resultado, probablemente se alejaría bastante de lo buscado.

La necesidad de ejercer una distancia como intento de caminar más allá de la propia experiencia se ve imposibilitada por la conciencia de pensar como elemento identitario. La militancia, base de la organización y éxito frente a un conflicto, produce una limitación a la hora de poder pensarse de manera crítica.

2.5. *La Mano Invisible* (Guardia, 2003)

Rodado entre 2001 y 2003, este documental de 98 min., se origina narrativamente de la siguiente manera: La estructura inicial del film es inexistente, de modo que sólo se da una intención de acompañar a los trabajadores en su nueva movilización, sin saber — igual ellos que nosotros— qué es lo que va a ocurrir. No existe guión, simplemente un planteamiento de mínimos que, más adelante, tampoco es respetado.

Al haber realizado parte de rodaje en el año 2001, momento en el que los trabajadores se encuentran acampados y decidiendo si firmar el acuerdo que se les plantea para abandonar sus reivindicaciones, existe un material válido a la hora de articular un punto de partida. En verano de 2001 el equipo de rodaje está instalado en una de las casetas que los trabajadores han fabricado. Corresponde a los asturianos, con los que se mantiene relación las veinticuatro horas del día. Se realizan diversas entrevistas y se comparten momentos en los que el equipo graba mientras ellos conversan sobre diferentes temas.

Uno de estos trabajadores no vota a favor del acuerdo el día 3 de agosto cuando se aprueba en asamblea levantar el campamento. Es uno de los pocos —no alcanzan a diez votos los sumados entre abstenciones y en contra de los mil doscientos trabajadores que conforman Sintel— que no confían en el acuerdo.

Esta grabación se realiza sin conocimiento real de la existencia de un conflicto interno, sino simplemente por cercanía con las personas que se ha convivido y de las que interesa su reflexión y sus propósitos de futuro. La decisión de rescatar este material previo, prácticamente se toma en el proceso de montaje (verano 2003), cuando ya se han dado otros elementos que apoyan una dirección concreta del film. Es entonces cuando el guión comienza a perfilarse y la estructura comienza a tener forma. Su configuración definitiva en el proceso de montaje es habitual en cualquier tipo de cine, pero especialmente en el documental de intervención, en el que, por su propia definición, resulta difícil prever —más allá de un planteamiento general— lo que se mostrará a la cámara durante el rodaje. Como ya advirtió Vertov —y tendremos ocasión de comprobar más abajo— a menudo es en el proceso de edición cuando se perciben detalles que apenas se registraron en el consciente en el momento de la filmación.⁴⁰

Se pueden diferenciar así, una serie de bloques o secuencias entendidas tanto por una unidad espacial —de tiempo y/o de contenido— que resultan de la revisión constante del material filmado. Una primera secuencia, con una función de prólogo, sería la relativa al triunfo de los trabajadores en 2001 en el Campamento y su comparación con ese mismo espacio en el tiempo actual.



Fig. 17 Paseo Castellana 2001



Fig. 18 Paseo Castellana 2003

40 “En realidad el montaje documental no sólo presupone ensamblar los planos, sino concluir el trabajo de guión iniciado al principio de una manera prospectiva.” Patricio Guzmán, “El guión en el cine documental” reproducido en Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2001, p. 376. “*Guión completo con el montaje*, ya que en la mayoría de los casos el rodaje traerá aparejadas sorpresas.” Simón Feldman, *Guión argumental. Guión documental*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 106 ss.

La segunda secuencia contempla el encuentro entre el comienzo y el final de una lucha. El encuentro con los trabajadores de Ercros.

La tercera secuencia se compone del encuentro del trabajador con su pasado inmediato y con la representación del futuro inminente en la figura del extranjero. La ampliación del arco de mirada.

A partir de aquí se construye una de las secuencias más largas y lineales, constituida por la marcha de los trabajadores hacia Madrid.

La quinta secuencia trabaja la llegada al día 1 de mayo, el enfrentamiento entre trabajadores y sindicato. La represión y el punto de inflexión.

La sexta secuencia se compone de la reorganización, la recomposición y el nuevo ataque, mientras se atiende a la situación actual de otras empresas. La reflexión desde organizaciones de izquierda.

La última secuencia contiene toda la movilización de los trabajadores durante la campaña electoral de 2003 en la Comunidad de Madrid. El encuentro con la clase política y con otras empresas. El inicio de una nueva lucha por parte de EFE. Sintel tomada como advertencia posibilita el éxito ¿? El interrogante se abre a la audiencia dejando el peso de la reflexión a aquél que mira y escucha.

El paso de hacer un cine puramente militante a un cine crítico se encuentra en la capacidad de analizar precisamente esta realidad. Es necesaria la unidad, el discurso triunfalista que hace que cada día los trabajadores vuelvan a creer en sus posibilidades; porque si no, no se darían estas luchas y el movimiento obrero no hubiera alcanzado como movimiento social todas las parcelas de derechos que ha conseguido. Pero también es necesaria la mirada del otro, la del documentalista, capaz de encontrar las contradicciones de ese discurso sin caer en la simplicidad del juicio y por tanto negar la necesidad de las reivindicaciones.⁴¹

En el caso de *La Mano Invisible* existe un trabajo constante de intentar encontrar la manera de compaginar ambas miradas, aunque lo cierto es que la convivencia tan

41 Puede apreciarse aquí el paralelismo existente entre la práctica del documental y la etnografía. Vid. Thomas Headland et al., *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*, Newbury Park (California), Sage, 1990.

estrecha contagia al equipo de este discurso de los líderes que en montaje se intenta corregir.⁴²



Fig. 19



Fig. 20

Estas figuras representan la mañana del quinto de día de marcha de los 200 kilómetros hacia Madrid. Mientras el discurso de Valeriano Aragonés no deja posibilidad al decaimiento: “Quinto día de marcha. No hay quinto malo. Con lluvia o con nieve la Sintel se mantiene. [...] Porque los ánimos son cada día más fuertes...” (Fig. 19). Esta última frase se une en montaje a la imagen de las personas, trabajadores y familiares, que escuchan el discurso. El audio no corresponde con la imagen, la mirada al suelo de la mujer (Fig. 20) niega las palabras referidas a los ánimos, pero —y aquí es donde se presenta la contradicción— ella sigue ahí.

2.6. SEAT. Sombras del progreso (Ferrán Andrés Martí, Cristina González, Sabrina Grajales, David j. Moya, Marina Thomé, UAB, 2012)

El proyecto webdoc sobre la historia de SEAT en Barcelona supone el recorrido por la Historia de un país, el desarrollo del sindicalismo y la lucha obrera así como también de todas sus contradicciones. Lo verdaderamente interesante es, por una parte, que surge del desarrollo de proyectos de master de la UAB con la implicación de cinco directores, y, en segundo lugar, la propuesta interactiva de la narración y también del potencial usuario.

La interfaz procura diferentes entradas: por personajes, por cadena de montaje o por condiciones de trabajo y cada una de ellas se intersecciona más adelante, de manera que la narración confluye en un todo.

42 “El etnógrafo debe estar intelectualmente suspendido entre la ‘familiaridad’ y el ‘extrañamiento’ mientras que, socialmente, su papel oscila entre el ‘amigo’ y el ‘extraño.’” Martyn Hammersley y Paul Atkinson, *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 130.

Basado en material de compilación: fotografía, documentos personales y domésticos y, a su vez, en la imagen del presente; la propuesta resulta del todo interesante por jugar a aquello que más le interesa al documental: explorar. Pasado y presente se relacionan para desvelar precisamente que nada ha cambiado. En el testimonio de Francesc Prieto, un hijo de trabajador de la SEAT en los 50, es posible encontrar una expresión que choca contra sí misma: “casi todo ha desaparecido”, sí, pero no. El testimonio de Antonio Mayo, militante comunista y represaliado de la SEAT, se produce mientras camina por el barrio de Bellvitge actual, donde de los balcones cuelgan carteles y sábanas que reivindican los centros de salud, la sanidad pública y el rechazo a los recortes.

El documental no permite un recorrido lineal al uso y, por ello, y debido a la extensión de estas páginas convidamos al lector a navegar por dicho proyecto con la calma que se merece. Además, el proyecto permite al usuario participar de la historia como una suerte de discusión colectiva, introduciendo las experiencias, memoria y diversos pareceres que el documental provoca.⁴³

3. Consideraciones finales

3.1. Narración, Presentación, Realidad...

El cine militante y, en su caso concreto el documental, se ha caracterizado por unas pautas determinadas en sus modos de producción que le han llevado a unos resultados concretos. Como primera característica, se ha encontrado la necesidad de una estructura de trabajo horizontal, donde la jerarquía entre las labores de un equipo de rodaje sea inexistente. De este modo es posible un trabajo en equipo con alternancia de roles que distribuya la responsabilidad de la producción entre aquellos implicados. Indudablemente esta disposición lleva a elaborar, como segunda característica, una firma de la producción colectiva y en muchos casos anónima. Siguiendo a Linares (1976), en tiempos de dictaduras y estados represivos, la no aparición de nombres concretos se convierte en una práctica común que salvaguarda la integridad física de los cineastas (Berzosa, 2009).

⁴³ <http://sombrasdelpromgreso.com/intro>. Última visita 25/08/2014.

Las diferentes luchas obreras que se han ido sucediendo a lo largo de la historia así como movimientos feministas, indígenas y, en definitiva, todos aquellos conflictos que merced a los derechos humanos se convierten en objetivo de un cine que, desde su concepción tradicional militante, abordaría los hechos con unos objetivos claros de denuncia, visibilidad y agitación.

Así, la tercera característica principal sería la función primordial de este tipo de cine/video. Una función agitadora que se muestre del lado de los protagonistas, que los revele como sujetos fílmicos e históricos. Ahora bien, es en este apartado donde es posible elaborar una nueva lectura del término militante que lo ubique como una función y no como una definición en sí mismo (Guardia, 2011: 9-18). ¿Es posible organizar unos dispositivos fílmicos de manera que se obtengan grados de intervención sobre la realidad? ¿Cuáles son las aportaciones que ofrecen los documentales de producción actual?

Respecto a la primera pregunta podríamos establecer unos grados de aproximación-intervención sobre la realidad en función de cómo se organizan dispositivos como la voz, el sonido, el montaje y la propia narración. De esta manera resulta factible englobar como un grado determinado de intervención en la realidad el término militante y no adscribirlo como definición de un cine en sí mismo. Más allá de la militancia que cierra filas en torno a un conflicto se encontraría un documental crítico y analítico, con un mayor poder de intervención ya que confrontaría a los protagonistas contra sí mismos, elaborando un discurso reflexivo y dialéctico con la propia imagen (Habermas, 1998 [1981]).

En este sentido, el recorrido por los diferentes documentales elegidos nos permitiría distinguir entre aquellos tradicionalmente militantes como sería el film *O Todos o Ninguno*, (Colectivo de Cine de Clase, 1976) en el que predomina la exposición de un proceso de lucha obrero sin fisuras, donde el propio título y la presencia de los cineastas junto a un trabajador al inicio del film deja claro el lugar desde donde se proyecta la mirada, a otro documental como sería *Resistencia*, (Lucinda Torre, 2006) film de compilación sobre un conflicto laboral de más de diez años en el que la mirada de la cineasta difiere de la experiencia de los trabajadores tal y como ellos mismos expresan en posteriores proyecciones del film (Guardia, 2011b). La cineasta se (re)apropia de una

imagen para devolverle el lugar que le corresponde dentro de un contexto que otorga el máximo valor material y simbólico al hecho.

Así pues, podríamos establecer una gradación de aproximación a la realidad desde el documental a partir de un nivel expositivo o de mostración de los conflictos, pasando por un nivel de agitación/militante, hacia una propuesta didáctica e informativa (*Alzados de Suelo*), para llegar a un grado crítico y analítico, siendo posible, no obstante, una composición de grados en los que convivan los rasgos descritos pero en los que no dejaría de ser uno el que prevaleciera.

En cuanto a la aportación que los nuevos documentales realizan a este tipo de cinematografía, es posible comprobar los usos de un material hasta ahora escasamente tenido en cuenta.⁴⁴

Las imágenes oficiales que definimos como aquellas que provienen de los medios de comunicación convencionales –que por naturaleza se encuentran enfrentadas, incluso angularmente, a la mirada de intervención– son aprehendidas para desestabilizar un discurso oficial tal y como ocurre en *El Astillero*. En este sentido, Patricia Zimmermann señala un nuevo cine de compilación que no sólo se interesa por la narración histórica sino que considera su funcionamiento discursivo.

3.2. Historia, Memoria, Realidad...

Al tiempo que las fábricas decrecían, sus operarios y la conciencia de clase parecían perderse con ellas. El sentir general queda lejos de la empatía con la que el poeta Carlos Drummond de Andrade describía a los obreros o de las metáforas de la sal de la tierra. El reconocimiento manifiesto a los sacrificios o esfuerzos que han realizado históricamente son cada vez menos frecuentes.⁴⁵

El tópico de que los trabajadores abusan de las bajas o que, directamente, no hacen lo que deben (piénsese en el debate en torno al papel de los funcionarios) no contribuye a mejorar su imagen como clase. Es más, la lúcida obra *Chavs, la demonización de la clase*

44 La producción del cineasta Emile De Antonio es conocida precisamente por la utilización de material de compilación en su uso del tratamiento de las guerras como la de Vietnam. Vid. (WEINRICHTER, 2009: 73-79).

45 El poema de Andrade lo describe así: “*Por la calle pasa un obrero. ¡Qué firme va! No tiene blusa. En el cuento, en el drama, en el discurso político, el dolor del obrero está en su blusa azul, de paño grueso, en las manos gruesas, en los pies enormes, en los desconsuelos enormes*”.

obrero de Owen Jones analiza el fenómeno de burla y crítica que ha acompañado en los últimos años a la clase trabajadora. Despojados de sus trabajos (ciertamente cualificados, estables y normalmente bien pagados), atacados sus sindicatos (su herramienta de lucha) y desmantelada la industria (el corazón de sus comunidades), Gran Bretaña dispone de una mano de obra que a lo único a lo que puede aspirar es a empleos itinerantes y precarios. La falta de oportunidades resulta en una degradación de muchos barrios y en una alarmante desigualdad. La injusticia o dificultades por las que pasan estas personas hace que sea difícil aceptar de modo racional la situación, por lo que a veces puede resultar más cómodo culpar a las víctimas. De ahí la denominación de *chav*, un insulto sinónimo de vago, antisocial, maleducado y con nula planificación familiar. Algo así como una especie de seres fraudulentos para con el estado, del que pretenden aprovecharse y que no saben administrarse porque tienen muchos hijos (podríamos pensar también en la White Trash americana).

Se produce entonces el efecto inverso, el estado del bienestar lejos de ayudarlos los hunde más en sus problemas haciéndose más dependientes, disfuncionales. Urge recortar sus ayudas pues son perjudiciales y no son dignos de nada. ¿Cuántas veces se pronuncian los medios sobre la necesidad de ser emprendedor, no quedarse en casa y buscar empleo? Todo parece cuestión de actitud. En la Inglaterra de Thatcher se hizo popular el lema de “coge tu moto y busca trabajo”.⁴⁶ En otras palabras, estar parado es una elección personal y no el resultado de una política estructural determinada. Pero no solo eso, también “pandillero, peligroso y drogadicto” son algunos de los adjetivos que acompañan a esta masa privada de futuro.⁴⁷

En lo concerniente a España asistimos a un alarmante fenómeno. En los últimos tiempos, la Fiscalía se muestra inflexible con los piquetes de las pasadas huelgas solicitando penas de cárcel y cuantiosas multas. Con fecha de 15 de julio de 2014, se producía el ingreso en prisión de Carlos Cano por su participación como piquete

46 JONES, 2013: 81.

47 Aunque los estudios demuestran que los efectos sociales del hundimiento de la industria tienen que ver con el aumento de drogas en ciertas regiones inglesas, no deben confundirse las causas con las consecuencias. La falta de perspectivas ha destruido comunidades enteras y minado la autoestima de los parados. Algunos jóvenes han encontrado entonces en las drogas una forma de pasar el tiempo y de obtener ingresos. Tal suceso puede verse en la segunda temporada de *The wire*, basada en hechos reales de la ciudad de Baltimore en EEUU, donde la desarticulación de los muelles desemboca en la proliferación de bandas dedicadas al tráfico de drogas.

informativo en la huelga general del 29 de marzo de 2012. No es el único, unos 300 trabajadores suman peticiones de cárcel por 120 años por motivos similares, algo que los sindicatos se han apresurado en calificar como un intento de criminalizar el derecho a huelga. No es de extrañar teniendo en cuenta que debemos retroceder hasta el 1973, con el Proceso 1001, para encontrar otro momento en el que tantos sindicalistas estuvieron pendientes de entrar en prisión.⁴⁸

En resumen, la clase trabajadora es algo de lo que huir porque en su lugar ha irrumpido con fuerza la denominación de clase media. Desgraciadamente, el ascensor social parece estancado y cada vez es más difícil prosperar y llegar a ser clase media si uno no dispone a priori de los contactos y altos recursos monetarios necesarios para estudiar, etc.

Sin embargo, la realidad -como siempre- se empeña en imponerse. En una de las huelgas de basuras más sonadas que tuvo lugar en la comunidad de Madrid en noviembre de 2013, costaba encontrar testimonios ciudadanos que criticaran el hecho mismo del paro. Más allá de las evidentes molestias que causaban los deshechos estancados en las calles durante 13 días, la comprensión de sus causas (despidos y rebajas en los sueldos de hasta un 40%) significó un fuerte apoyo para los trabajadores que finalmente ganaron la partida.⁴⁹ Sentida también fue la recepción de miles de personas un año antes, el 10 de julio en la misma capital, ante la llegada de los mineros en la llamada Marcha Negra. Emocionados y sorprendidos, los mineros agradecían la solidaridad de los ciudadanos ante la defensa de un sector cada vez más frágil y que parece tender hacia la desaparición por no cumplir los parámetros de competitividad y beneficios mínimos necesarios.⁵⁰

Quizás sea el tiempo de reivindicar el valor de su obra. A nivel internacional y global (del mismo modo que funciona la economía), los trabajadores podrían reconocerse

48 FERNÁNDEZ, M.; GÓMEZ, M. *Las causas contra huelguistas suman peticiones de cárcel por 120 años* [en línea], ref. de 15/07/2014. Disponible en web: http://politica.elpais.com/politica/2014/06/29/actualidad/1404062415_158575.html ; HUERTAS, A. *Carlos Cano, condenado por participar en un piquete, entra en prisión voluntariamente* [en línea], ref. de 15/07/2014. Disponible en web: http://www.eldiario.es/andalucia/CarlosCanocondenadoparticiparvoluntariamente_0_281721869.html

49 *Punto final a la huelga de limpieza* [en línea], ref. de 15/07/2014. Disponible en web: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/17/madrid/1384726767_370870.html.

50 Los mineros fueron recibidos al grito de “Esta es nuestra selección” o “Sí se puede”. “Recibimiento histórico a los mineros de Madrid”. Publicación en línea, *Youtube*. 15/07/2014.

entre sí y adquirir de nuevo conciencia de la clase a la que nunca han dejado de pertenecer para recuperar su fuerza. O, como mínimo, admitir que sin la clase trabajadora no se puede entender la trayectoria de ninguna sociedad, ya sea en sus avances o en sus retrocesos.



Fig. 21 Fotograma perteneciente a *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006)

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. (1992[1967]) *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, Taurus: Madrid

BALLESTER, D. y RISQUES, M. (2001) *Temps d'amnistia. Les manifestacions de l'1 i el 8 de febrer a Barcelona*, Edicions 62: Barcelona

BARNOUW, E. (2005) *El documental. Historia y estilo*, Gedisa: Barcelona

BERZOSA, A. (2009) *Cámara en mano contra el franquismo: desde Cataluña a Europa, 1968-1982*, Al Margen: Barcelona

BONET, E. (1977) "Mesa redonda sobre cine militante" en *El Viejo Topo*, nº7: Barcelona

BOURDIEU, P. (2012) *La distinción*, Taurus Pensamiento: Madrid

CERDÁN, J. y DÍAZ LÓPEZ, M. (2001) *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*, La Fábrica de Cinema Alternatiu & 8ymedio: Barcelona

FELDMAN, S. (2004) *Guión argumental. Guión documental*, Gedisa: Barcelona

FERNÁNDEZ, M.; GÓMEZ, M. *Las causas contra huelguistas suman peticiones de cárcel por 120 años* [en línea], ref. de 15/07/2014. Disponible en web: http://politica.elpais.com/politica/2014/06/29/actualidad/1404062415_158575.html

GONZÁLEZ, R. (2004) “Los movimientos por la ocupación. Veinte años liberando espacios de la especulación del capital” en VVAA, “25 años de movimientos sociales”, *Mientras Tanto*, nº 91-92

GRIMALDOS, A., (2004) *La sombra de Franco en la transición*, Oberón: Madrid

GUARDIA, I. (2011) *El Documental como herramienta de intervención social: el caso Sintel*, EAE: Berlín

– (2011) “El documental de intervención y la representación de las emociones: Resistencia, un caso en conflicto” en Revista *Versión* n 26, UAM: México, págs 193-218

– (2010) “La huella de la Historia en el cine de Joaquim Jordà” en I Congreso Nacional de Cine Español, Málaga, 3/11/2010

– (2006) “El documental como poética de la realidad: El caso Sintel” en TORTOSA, V. (ed.) *Escrituras del desconcierto. El imaginario creativo del S.XXI*: Universidad de Alicante

HABERMAS, J. (1998) *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, 2 vols.: Madrid [1981].

HAMMERSLE, M. y ATKINSON, P. (1994) *Etnografía. Métodos de investigación*, Paidós: Barcelona

HEADLAND, T. et al. (1990) *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*, Sage: Newbury Park (California)

HOLM-DETLEV Köhler, (1995) *El movimiento sindical en España: transición democrática, regionalismo, modernización económica*, Fundamentos: Madrid.

HUERTAS, A. *Carlos Cano, condenado por participar en un piquete, entra en prisión voluntariamente* [en línea], ref. de 15/07/2014. Disponible en web: http://www.eldiario.es/andalucia/CarlosCanocondenadoparticiparvoluntariamente_0_281721869.html

JONES, O. (2013) *Chavs, la demonización de la clase obrera*. Capitán Swing: Madrid.

LENK, K. (2002) *El concepto de ideología. Comentario crítico y selección sistemática de documentos*, Amorrortu: Buenos Aires

LINARES, A. (1976), *El cine militante*, Castellote Editor: Madrid

LOZANO, J. et al. (1989) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra: Madrid

MÉNDEZ, A. (2012) *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Eclipsados: Zaragoza

NAVARRO, Vicenç. *La redefinición del conflicto de clases*, [en línea], ref. de 16/07/2014. Disponible en web: <http://www.vnavarro.org/?p=11006>.

NAVARRO, Vicenç. *Ni Estados Unidos ni España son países de clases medias* [en línea], ref. de 16/07/2014. Disponible en web: <http://www.vnavarro.org/?p=10159>.

RÚA, J.M., “L’aliança de les forces del treball i la cultura: una desposta per al segle XXI?”. en Cebrián, C. & Hispano, M., coords., *Nous Horitzons. L’optimisme de la voluntat*, Barcelona: Fundació Nous Horitzons/El Viejo Topo, 2011, pp. 199-205.

RÚA, J. M. *El Procés 1001: Justícia franquista vs. Solidaritat obrera...i amb els obrers* [en línea]. Ref. de 28/08/2014. Disponible en web: <http://blogs.sapiens.cat/blogdelcehi/2010/12/20/el-proces-1001-justicia-franquista-vs-solidaritat-obrera-i-amb-els-obrers/>

RUFFINELLI, J., (2001) *Patricio Guzmán*, Cátedra-Filmoteca Española: Madrid

RUIZ CASTILLO, M. y ESCRIBANO GUTIÉRREZ, J. (2007) *La huelga y el cine: escenas del conflicto social*, Tirant lo Blanch: Valencia

TÉBAR HURTADO, J. (ed.), (2011) “El movimiento obrero en la gran ciudad. De la movilización sociopolítica a la crisis económica” en *El Viejo Topo*: Barcelona.

THOMPSON, E. P (1984). *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Crítica: Barcelona.

WEINRICHTER, A. (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B: Madrid.

YSÀS, P., MOLINERO, C. (1998) *Productores disciplinados y minorías subversivas. Clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*. Siglo Veintiuno de España Editores: Madrid.

ZIMMER, C. (1976) *Cine y política*, Sígueme: Salamanca.

IL CORPO FILMICO DI FRANCISCO FRANCO: *FRANCO, ESE HOMBRE E CAUDILLO*

VALERIO CARANDO
Università di Pisa

Resumen

Una reflexión analítica sobre dos películas documentales ideológicamente antagónicas que proponen un acercamiento al cuerpo de Francisco Franco: *Franco, ese hombre* (1964) de José Luis Sáenz de Heredia, rodada en pleno segundo franquismo –en ocasión de los «25 años de paz»– por uno de los directores más cercanos al régimen, y la feroz *Caudillo* (1977) de Basilio Martín Patino, compuesta casi exclusivamente por imágenes de archivo y estrenada comercialmente sólo tras la muerte del dictador.

Nel *mare magnum* dei film che si sono approssimati – con maggiore o minore fervore ideologico, prima e dopo il crollo del regime – alla storia del franchismo, ve ne sono due che hanno optato per un approccio trasparente alla silhouette del Generalissimo, rigettando cioè la programmatica mediazione di un qualsiasi corpo attoriale¹. Sono due film realizzati a distanza di circa dieci anni l'uno dall'altro (e in contesti storici assai differenti), che sviluppano un rapporto peculiare con l'immagine filmica del Caudillo e l'iconografia a esso connessa: *Franco ese hombre* (1964) di José Luis Sáenz de Heredia, girato alle soglie del tardo franchismo, e *Caudillo* (1977) di Basilio Martín Patino, realizzato poco prima della morte di Franco² ma uscito solo due anni dopo. In entrambi i film Francisco Franco è «attore sociale» d'eccezione, vale a dire interprete – o, detto altrimenti, «doppio diegetico» – di se stesso. Se nel primo caso l'emblematico protagonista si concede con discreto slancio, *coscientemente*, al trionfale obiettivo di Sáenz de Heredia, nel secondo si lascia smembrare, inerme, dall'occhio eversivo di

1 È comunque solo in seguito al crollo del regime che Franco si converte per l'industria cinematografica e televisiva in un esplicito (quanto redditizio) «soggetto diegetico». A interpretare il ruolo del Caudillo, in film quasi sempre scarsamente memorabili, si sono avvicendati attori più o meno noti quali Bartolomeu Olsina (*Company's, procés a Catalunya*, 1979), José Nieto (*...Y al tercer año, resucitó*, 1980), Juan Diego (*Dragón Rapide*, 1986), José Soriano (*Espérame en el cielo*, 1988), Juan Echanove (*Madregilda*, 1993), Jesús Castejón (*Carta a Eva*, 2012).

2 «Terminé el film antes de la muerte del “protagonista”. Con *Caudillo* ha terminado para mi esa fase de trabajo que fue la contestación a la represión de este tiempo». Entrevista a Basilio Martín Patino, in «Cinema 2002», n. 31, septiembre 1997; poi in Adolfo Bellido López, *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p. 74.

Martín Patino, nell'ambito di un film di montaggio composto in gran parte da immagini d'archivio e uscito dopo la sua morte.

Dalla parte del regime: Franco, ese hombre

Creo que es la única entrevista filmada que existe con Franco, la primera vez que se hace la biografía de un Jefe de Estado en vida, y que termina con la intervención del propio protagonista.

José Luis Sáenz de Heredia³

Franco, ese hombre viene commissionato a Sáenz de Heredia da García Escudero nei mesi che precedono il venticinquesimo anniversario del regime (ovvero i «25 años de paz», come ebbe modo di definirli la propaganda ufficiale). Paul Preston illustra con efficace essenzialità il contesto in cui tale ricorrenza fu pomposamente celebrata:

I festeggiamenti confermarono la fiducia di Franco nella propria immensa popolarità. Tra le attività organizzate dal ministro dell'Informazione figuravano mostre itineranti sul successo del Caudillo, premi per opere letterarie che riflettessero lo spirito dell'era franchista, innumerevoli articoli giornalistici e programmi televisivi. Ci fu anche una limitata amnistia a favore di alcuni delle migliaia di prigionieri politici. A chiudere le celebrazioni fu, alla fine dell'anno, la proiezione della pellicola agiografica *Franco, ese hombre* [...]. La pellicola ebbe un notevole successo di cassetta, ma a Franco non piacque e il suo unico commento fu: «Troppe parate»⁴.

I titoli di testa di *Franco, ese hombre* si aprono su una serie di istantanee che ritraggono il generale Franco in costumi casalinghi: circondato da amici e familiari, colto in contesti di apparente – quanto maliziosamente calcolata – intimità, sempre sorridente e rassicurante. Si tratta di un film curiosamente anacronistico nelle sue ambizioni: come *Il trionfo della volontà (Triumph Des Willens, 1935)* di Leni Riefenstahl, anche *Franco, ese hombre* si apre sull'immagine di un'alba dai sottotesti dichiaratamente metaforici. Un'alba «di pace» che ribadisce la vittoria di Franco e sancisce la continuità del suo potere; un tempo presente che compatta alcune essenziali digressioni, nello spazio e nel tempo, volte a tratteggiarne un'immagine rassicurante ed emotivamente prossima. La

³ Intervista a José Luis Sáenz de Heredia, in Antonio Castro (a cura di), *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres, Valencia, 1974, p. 377.

⁴ Paul Preston, *Francisco Franco*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 715-716.

struttura narrativa elaborata da Sáenz de Heredia e dal suo sceneggiatore José María Sánchez Silva – che alimenta, come già accennato, una sorta di voragine spaziotemporale a base di *flashback* ed ellissi – mette quindi in luce il vero statuto del film: «no interesa el pasado como tal sino en relación con un presente legitimador según una línea teleológica»⁵.

Le prime sequenze si concentrano sui preparativi della parata: la città si appresta euforica ad accogliere il Caudillo e a celebrare il succitato anniversario. Sáenz de Heredia lavora sulle attese, ben consapevole – come peraltro sosteneva Orson Welles – che il personaggio principale non è colui che monopolizza con il proprio volto il maggior numero di inquadrature, bensì chi rende palpabile la sua presenza anche se confinato fuoricampo. L'entrata in scena di Franco viene esaltata da una pomposa esecuzione dell'inno nazionale e dall'incalzare di un commento – retorico anch'esso, come da programma – che ne celebra i molteplici successi. Il Caudillo, consapevole di essere ripreso, osserva composto la parata in suo onore. In questo preciso istante, su un primo piano in *contre-plongée* del Generalissimo, Sáenz de Heredia si affida alla propria esperienza di grande narratore classico, lavorando un lungo *flashback* – composto prevalentemente da immagini e documenti d'archivio – atto a trasfigurare in chiave epica e solenne il percorso biografico del protagonista, dalla nascita in Galizia (1892) fino alla trionfale vittoria del bando nazionale (1939). Di fatto, *Franco, ese hombre* è un film documentario che attinge consapevolmente agli espedienti drammaturgici di un robusto film di finzione (non solo in rapporto alla struttura narrativa, ma anche alla codificazione diegetica del protagonista, sorta di archetipico eroe positivo), e come i grandi film classici non concede nulla all'improvvisazione, all'irruzione del caso.

Nonostante i presupposti produttivi (il film viene commissionato al regista dalla Dirección General de Cinematografía e vuole essere, nelle intenzioni iniziali, un semplice cortometraggio celebrativo), Sáenz de Heredia ha la possibilità di lavorare in piena autonomia e si rapporta alla realizzazione del lavoro con piglio inequivocabilmente autoriale:

5 Nancy Berthier, “José Luis Sáenz de Heredia, admirador de Franco. *Franco, ese hombre* y *El último caído*”, in José Luis Castro de Paz, Jorge Nieto Ferrando (a cura di), *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2011, p. 209.

Exigí darle importancia, no hacer cualquier cosa, sino un largometraje valorizando en todo lo posible la figura de Franco. Aceptaron, pero me dijeron que había muy poco dinero para hacerla. «No importa – dije –, yo pondré lo que falte, pero mis dos condiciones son estas: el título, la voy a llamar *Franco, ese hombre*, me parece que es así como debo verlo, no como militar, estrategia ni como jefe de gobierno, sino como hombre, porque la importancia que tiene esta persona es su humanidad, y que no admitiré asesoramiento ninguno». «Le pondremos a usted inspectores para ver si esto se puede o no decir», contestaron. «De eso nada – insistí –, lo hago enteramente a mi modo, no admito supervisiones». Entonces aceptaron. Puse el dinero con un crédito bancario. [...] También quiero decir, en relación con lo que se ha comentado de la censura, que me dejaron trabajar sin problema⁶.

Risulta allora emblematico che questi finisca col mettersi in gioco in prima persona (come peraltro aveva già fatto nel precedente *El grano de mostaza*, 1962), penetrando concretamente lo spazio dell'inquadratura e rivolgendo la parola, senza intermediario alcuno, allo spettatore empirico. Il sostegno di Sáenz de Heredia alla causa del franchismo investe indicativamente il suo stesso *corpo*: nel dialogo che il regista-narratore stabilisce con lo spettatore-narratorio emerge la volontà di alimentare un rapporto il più possibile diretto e confidenziale, anche per far passare con maggiore fluidità il messaggio propagandista (che c'è ed è evidente, nonostante le dichiarazioni dell'autore tendano ingenuamente a svilire la questione). Sáenz de Heredia ambisce a guidare lo spettatore in un viaggio *à rebours* nella biografia di un valoroso condottiero, filtrando ideologicamente la cronaca degli eventi e omettendo scrupolosamente ogni possibile chiaroscuro.

Un viaggio che non investe solo la dimensione temporale, ma anche quella spaziale: l'obiettivo cinematografico varca l'Atlantico alla ricerca di un contributo testimoniale che conferisca lucida conferma alle tesi fin qui sostenute. Presso l'esposizione internazionale di New York, il regista incontra Manuel Aznar, ambasciatore spagnolo presso le Nazioni Unite: l'immagine di Franco che questi contribuisce a tratteggiare è decisamente trionfale, in linea con le idee espresse dall'autore nella prima parte del film (Aznar, del resto, proviene dalle fila della vecchia falange).

È comunque nella sua sequenza culminante che il film documenta le soluzioni formali più peculiari. In un'estrema operazione di metalinguaggio, Sáenz de Heredia ci mostra Francisco Franco mentre presenzia a una proiezione privata di *Franco, ese*

⁶ Nancy Berthier, "Entrevista a José Luis Sáenz de Heredia (septiembre-octubre 1991)", in José Luis Castro de Paz, Jorge Nieto Ferrando (a cura di), op. cit., p. 281.

hombre presso il Palacio de El Pardo. L'inquadratura della parata che vediamo proiettata sullo schermo, da anonima oggettiva si converte improvvisamente in esplicita soggettiva del Caudillo (quasi che l'intera proiezione alla quale abbiamo assistito sia stata coscientemente *mediata* dal suo stesso sguardo: la *mise en abyme* formalizzata da Sáenz de Heredia, in tal senso, non sembra lasciare spazio a equivoci). La bobina giunge al termine e il regista entra nuovamente in scena al fine di intervistare il Generalissimo. Dopo uno scambio di considerazioni a colpi di ineffabile retorica, la macchina da presa, complice un carrello a precedere sulle fastose *alfombras* del Palazzo del Pardo, prende ad assecondare adorante i passi di Franco («pasos que caminaron siempre en línea recta para llevarle cada jornada a cumplir su promesa de engrandecer a España»).

Il Caudillo si allontana poi di spalle, stretto in una silhouette che pare rievocare, benché remotamente, la struggente inquadratura finale di *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, John Ford, 1956)⁷. Il Generalissimo Franco come l'Ethan Edwards di John Wayne [Figg. 1-2]: conscio anch'egli di aver compiuto la propria missione, giunto al termine di una lunga avventura umana ed esistenziale, destinato a percorrere gli inebrianti sentieri del mito, «forever between the winds»⁸. Una fine che non è propriamente «fine», e che paventa un possibile nuovo inizio. L'associazione che proponiamo – Sáenz de Heredia/Ford – è volutamente esteriore: *Franco, ese hombre*, come è lecito aspettarsi da un'opera di propaganda, evita accuratamente di sposare le allusioni, le sfumature psicologiche e gli emotivi chiaroscuri dell'epopea fordiana; ci sembra tuttavia evidente che Sáenz de Heredia ambisca a operare una trasfigurazione in chiave epica della parabola franchista (nonché del *corpo* stesso di Franco) sulla falsariga della mitologia agente in seno ai generi del cinema classico⁹.

7 «[...] quando Ethan si allontana malinconicamente dalla fattoria, lasciandosi tutto alle spalle». Gabriele Lucci, *Western*, Electa-Mondadori, Milano, 2005, p. 125. Anche in *Franco, ese hombre*, come nel capolavoro di John Ford, l'estremo incedere del protagonista è accompagnato da un emotivo crescendo musicale.

8 «È il ritornello di una canzone presente nel corso del film [*Sentieri selvaggi*] e che è anche il leitmotiv della colonna sonora». Lucilla Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 191.

9 Sáenz de Heredia amava molto Ford. In un'intervista rilasciata a Nancy Berthier (probabilmente l'ultima prima della scomparsa), affermò che «el cine de John Ford es un pilar tan importante como las cuevas de Altamira. Él inventó, por decirlo así, el cine del Oeste» (Nancy Berthier, "Entrevista a José Luis Sáenz de Heredia [septiembre-octubre 1991]", in José Luis Castro de Paz, Jorge Nieto Ferrando [a cura di], op. cit., p. 283). C'è inoltre da ammettere che, nonostante i notevoli sforzi del regista, Francisco Franco appare eccessivamente rigido e impacciato nella sua breve performance di fronte alla macchina da presa. Del resto,



Fig. 1



Fig. 2

L'agonia di Franco: Caudillo

Con Caudillo jugaba con un personaje que había sido clave en nuestra vida y quería liberarme. Se trataba de un ajuste de cuentas.

Basilio Martín Patino¹⁰

Caudillo, realizzato poco prima della morte di Franco da un regista che più di altri ha patito sulla propria pelle l'intransigenza della censura, si apre significativamente (e in netta contrapposizione con l'alba filmata da Sáenz de Heredia) sull'immagine di un cumulo di macerie. Le macerie su cui Franco, in seguito a uno dei più sanguinosi conflitti che il Novecento ricordi, ha fondato, nutrito e costantemente ribadito la legittimità del proprio regime. Ribaltando il ruolo rivestito dalla retorica voce narrante di *Franco, ese hombre*, Patino ricorre a un commento manifestamente beffardo («Hubo una vez un hombre enviado por Dios para salvar a España»; «Era otra vez la España que desde hace mil años levanta la espada en nombre de los valores espirituales y de la ortodoxia religiosa, siempre en nombre de Dios»), affidando alle immagini, in particolar modo a quelle d'archivio, un sintomatico potere di significazione.

Come osserva Alberto Nahum García Martínez,

Caudillo compone una biografía fílmica *sui generis*, construida a partir de imágenes, sonidos de archivo y otros elementos populares. Antítesis del retrato laudatorio que supuso *Franco, ese hombre* [...], la película de Patino pretende revertir la imagen

nel 1964, in Spagna come in qualsiasi altra nazione europea, un governante non era necessariamente un «animale mediatico». Lo sarebbe diventato con l'incalzare di una politica sempre più prossima alle forme comunicative dello spettacolo (si rimanda alla brillante nozione di *turbopolitica* proposta in anni recenti dal massmediologo Edoardo Novelli; cfr. E. Novelli, *La turbopolitica*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2006).

¹⁰ Intervista a Basilio Martín Patino, in Antonio Gregori (a cura di), *El cine español según sus directores*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 525.

salvadora y providencial que cuarenta años de régimen autoritario habían fabricado. [...] De la mezcla surge, por un lado, un contrarretrato, una suerte de relato vital no autorizado que pone visualmente al descubierto un Franco grotesco y patético; por otro, una crónica sesgada de la Guerra Civil¹¹.

Se *Franco, ese hombre* vantava un approccio pressoché classico al racconto del personaggio (nonostante alcune indicative aperture sperimentali: palesamento della finzione, puntuali concessioni all'estetica del *cinéma vérité*, etc.), *Caudillo* aderisce a una struttura estetico-narrativa programmaticamente anarcoide: all'*ordine* imposto dai regimi totalitari, Patino oppone il *disordine* creativo di chi fa cinema rigettando ogni possibile compromesso con il sistema. L'intento è chiaro sin da principio: deformare in chiave grottesca, e all'occorrenza gustosamente oltraggiosa, la cronaca storica promossa dalla cultura ufficiale. E con essa il personaggio stesso di Franco.

Come testimonia Patino stesso,

El simple hecho de ocuparnos de él ya constituía un peligro, casi una especie de delito. Pero precisamente eso era lo que nos excitaba. [...] De vez en cuando cambiábamos el lugar del montaje para despistar a la policía, porque lo hubiéramos pasado realmente mal si hubieran encontrado ese material. Tampoco podíamos entrar en la Filmoteca Española porque en ningún caso se nos habría ocurrido pedir permiso para semejante trabajo. Tuvimos que ir a las filmotecas extranjeras, salir fuera y revisar los materiales espléndidos de la Gaumont, de la Pathé, de la Fox, de la UFA¹².

L'asse narrativo di *Caudillo* è tutt'altro che lineare. Alla tradizionale scansione temporale degli eventi, Patino, che dà per assimilata la conoscenza dei principali eventi storici connessi alla guerra civile, antepone un meccanismo di racconto basato sull'impiego creativo del montaggio – nonché sull'associazione di immagini e idee – rifacendosi esplicitamente sia alle teorie di Ejzenštejn sul concetto di *attrazione cinematografica*¹³, sia ad alcune coeve elaborazioni teoriche proposte dai formalisti russi (il dualismo forma/materia, il processo di transizione dal *linguaggio pratico* al *linguaggio poetico*, etc.)¹⁴. In riferimento a quest'ultima influenza, risulta illuminante la seguente

11 Alberto Nahum García Martínez, *El cine de no-ficción en Martín Patino*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2008, pp. 171-172.

12 Intervista a Basilio Martín Patino, in Antonio Gregori (a cura di), op. cit., p. 526.

13 Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", in *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1986.

14 Cfr. Giorgio Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, 1971. Un'efficace introduzione alle teorie dei formalisti russi è reperibile in Giorgio De Vincenti, "Alcuni concetti

dichiarazione del regista: «Claro que hay manipulación en *Caudillo*, como en cualquier documental. [...] Cuando me hace falta, trampeo con el material con tal de conseguir la emoción que busco»¹⁵.

L'impianto audiovisivo piega lo sguardo agli stridori di un racconto che è al contempo emotivo e straniante. Emotivo quando la critica a Franco si fa lucida e scarna, e abbandona temporaneamente i codici del grottesco per inchiodare il fascismo, anche quello italiano, alle proprie cruciali responsabilità (vedi i passaggi in cui si citano, fra gli altri, Rafael Alberti, Miguel de Unamuno e Pablo Neruda, o gli scarni dettagli della *Guernica* di Picasso, montati in alternanza con alcune immagini documentarie dei bombardamenti sulla città); straniante quando l'attacco al Potere, sposando i sarcastici umori del *nonsense*, ha la meglio sull'asciuttezza e l'essenzialità del tocco (in queste ultime occasioni la commozione cede il passo a una sorta di sardonica amarezza: le inquadrature che vedono Franco agire in ambito familiare o istituzionale, contrappuntate da un languido valzer, accentuano l'impaccio del Generalissimo di fronte alla macchina da presa e ne consegnano ai posteri un ritratto ferocemente macchiettistico). La voce narrante stigmatizza quella stessa retorica nazionalista su cui i cinegiornali NO-DO hanno consolidato negli anni i propri *tòpoi* più identificativi: Patino non forza più di tanto l'implicita stucchevolezza dei testi (in alcuni punti si limita a distorcere voci e suoni, con effetti di sinistra efficacia); tuttavia l'intrinseca pomposità dei brani declamati, nello smalzato contesto degli anni Settanta, mette autonomamente in evidenza – ossia senza particolari forzature – tutta la latente carica grottesca della retorica franchista (la sconfessione del trionfalismo cattofascista passa anche attraverso il reiterato impiego di popolarissime canzoni di regime, da «Faccetta Nera» a «Falangista soy»). Patino si limita insomma a *ricontestualizzare* una selezione di eterogenei frammenti di propaganda (immagini d'archivio, proclami ufficiali, documenti sonori, periodici di regime – riviste per l'infanzia comprese), conferendo loro un'inedita collocazione ideologico-formale e, conseguentemente, un nuovo sorprendente potere di significazione: «Así los filmaron y

dell'elaborazione formalista nel campo cinematografico”, in G. De Vincenti, *Alcuni concetti base nell'evoluzione del linguaggio cinematografico*, Libreria dell'Università Editrice, Pescara, 1988, pp. 23-44.

15 Intervista a Basilio Martín Patino, in Juan Antonio Pérez Millán, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, 47ª Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2002, p. 187.

así los presenté, sin deformar. Es lo más brutal y sarcástico que se puede hacer: dejar hablar al enemigo, en este caso la derecha, que se exprese como es»¹⁶.

Spogliato della retorica propria del cinema filogovernativo, il Franco di Patino «no es más que aquel hombrecillo obsesionado por mandar que dice cosas sorprendentes con nerviosismo chapliniano y bigotito de Hitler, aupándose en cuanto sabe que le filman, para ser más alto que Mussolini»¹⁷.

Come giustamente evidenzia Alberto Nahum García Martínez,

la creación de nuevos sentidos refuerza la idea de que el acercamiento a la figura de Franco no se adecua a la de un historiador, sino a la de un artista que, desde su bagaje personal e ideológico, anhela entender cómo se llegó a aquel desastre humano y político¹⁸.

I meccanismi di trasfigurazione grottesca contemplan inoltre una radicale rivisitazione del corpo di Franco: a fare spesso capolino nel flusso delle immagini d'archivio è un Caudillo filtrato dai caricaturali linguaggi del fumetto, un condottiero il cui tanto declamato eroismo viene messo alla berlina insieme a quella stessa propaganda tramite la quale lo Stato tentò lungamente di indottrinare, dal dopoguerra in poi, migliaia di adolescenti spagnoli¹⁹.

Il film si chiude su una tela murale dai vaghi sapori rinascimentali che vede il Caudillo in posizione ieratica, trionfale, coperto da una possente armatura²⁰. All'accondiscendenza di Sáenz de Heredia, che chiudeva il suo film – come abbiamo visto – su un'inquadratura dai riverberi squisitamente mitografici, Patino oppone la silhouette, impettita e grottesca, involontariamente comica, di un mitomane. Una staffilata forte, contundente, a cui la Spagna dell'immediato postfranchismo non era ancora del tutto preparata. Il film ottenne un regolare riconoscimento dal Ministerio de Información y Turismo (una *autorización de rodaje* a realizzazione ampiamente conclusa) in data 25 giugno 1977, ma i vertici statali – che nonostante lo smantellamento della censura non avevano subito un sostanziale rinnovamento dalla caduta del regime –

16 Intervista di Alberto Nahum García Martínez a Basilio Martín Patino, 08/05/2005, in Alberto Nahum García Martínez, op. cit., p. 110.

17 Basilio Martín Patino, "Reflexiones en torno a *Caudillo*", suplemento «Arte y Pensamiento», «El País», 16/10/1977, p. XVI.

18 Alberto Nahum García Martínez, op. cit., p. 109.

19 Il fumetto ripreso da Patino è *Soldado invicto*, pubblicato dall'editore Rollán nel 1969.

20 *Alegoría de Franco y la Cruzada* (1948-1949) di Arturo Reque Meruvia.

negarono alla produzione gli incentivi economici previsti dalle leggi vigenti²¹. Una prima versione di 150 minuti – la più politicamente aggressiva – fu presentata con discreto successo alla Berlinale di quello stesso anno; una versione più soft, di 120 minuti, venne distribuita in sala; un terzo montaggio, di 105 minuti, fu infine destinato allo sfruttamento televisivo e al mercato dell'home video. *Caudillo*, nonostante i tentativi di boicottaggio subiti, è comunque passato alla storia come uno dei film più incisivi della *transición democrática*, periodo cruciale nel graduale processo di adeguamento del Paese agli standard formali delle principali democrazie occidentali.

21 «Retasa – la empresa que se hizo cargo de la producción con el film hecho – tasó el coste total en 12.750.000 pesetas; sin embargo, no pudo acogerse a ninguna subvención oficial. Esta negación monetaria podría entenderse como un intento de censurar un film que revisaba la figura de Franco al poco tiempo de su muerte, en un clima político aún inestable. La censura ya no existía, así que las autoridades se excusaron en las características de la película (estar realizada toda ella con material de archivo) para alegar que, según la Orden Ministerial de marzo de 1971, no existían ayudas para un film con semejantes características. Se abrió así una disputa legal entre la productora y el Ministerio. Retasa contra-argumentaba [...] que no toda la película era material de archivo pues contaba con escenas grabadas *ex profeso* para el film [...]. *Caudillo* fue invitada a diversos festivales internacionales, lo que daba derecho, según la normativa vigente, a recibir dinero estatal. Esto último convenció en parte a la Administración ya que accedió a subvencionarla, pero de forma más reducida a la de otras películas que competían en festivales internacionales». Alberto Nahum García Martínez, op. cit., p. 107.

LA VIDA NO ÉS COM L'HAS VISTA AL CINEMA, LA VIDA... ÉS MÉS DIFÍCIL

MONTSERRAT CLAVERAS
Universitat Rovira i Virgili
Centre d'Investigacions Film-Història

Resumen

Comunicació que explica en paral·lel dues històries.

Una, la història del cinema des del seu començament, ara fa quasi 120 anys, fins el dia d'avui. L'altra, la segona, són els records, a partir de quatre membres d'una família de cinèfils, el primer dels quals va veure néixer el cinema i el darrer viu el seu moment actual.

Les dues històries volen ser un tràveling, en panoràmica, d'una vida de cinema, explicades en plans curts i fosos en negre.

Aquesta comunicació entra dins del títol genèric del *IV Congreso Internacional de Historia y Cinema. Memòria històrica y cine documental*. Sobretot en la part del títol que diu Memòria històrica.

El títol de la ponència és tret d'una frase de la gran pel·lícula *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore. Film del qual es compleixen 25 anys i per això s'ha tornat a passar a les sales. Quan jo vaig veure aquest film, ja de gran, em va fer tornar a la meva infantesa. És per això que en pensar en l'escrit que havia de fer, aquesta pel·lícula em va venir a la ment, pel seu vessant històric. Crec que és una gran pel·lícula per cinèfils nostàlgics. Time Out diu que és "Un dulce himno de amor al cine".

També em va ajudar a decidir a escriure el que ara llegireu el cartell del Congrés on podem veure les cares d'uns adolescents que miren la pantalla de cinema com la miren uns ancians, els dos embadalits.

Què pretenc? La intenció és fer un tràveling, en panoràmica, de la història del cinema i, en un muntatge en paral·lel, la història d'una família de cinèfils.

Els començaments

L'interès i els intents de capturar el moviment ja existien quan alguns inventors va fer investigacions i experiments que van donar com a resultat la càmera fosca, el taumàtrop o el daguerreotip, entre altres, a mitjans del segle XIX.

Amb aquests precedents, molt a prop va estar el famós Thomas Edison d'inventar el cinema. A ell se li deu la làmpada incandescent i el fonògraf. I una màquina que va anomenar Kinestoscopi que l'any 1893 només li permetia la projecció d'imatges de curta durada. Però, va estar a tant a prop!

El que li va faltar a ell, però inspirats per ell, August i Louis Lumière (fills del fotògraf Antoine Lumière) i perquè les casualitats no existeixen, van crear el cinema.

Un 28 de desembre de 1895 (no va ser cap innocentada) van presentar les primeres imatges al Salon Indien del Gran Café, en el número 14 del bulevard de las Capuchinas (com es pot veure en una placa a l'entrada del que avui és el Café Lumière de l'Hotel Scribe) a París. Van presentar la seva primera projecció pública. Les trenta tres persones assistents van poder veure una sèrie de documentals (entre 15 i 60 escenes). Les escenes més famoses o que han passat a la història són les d'uns treballadors que sortien d'una fàbrica, casualment la dels Lumière. I les escenes que van causar sensació entre el públic assistent són les de l'entrada d'un tren a l'estació de Lió, els espectadors creien que el ferrocarril s'abalançava sobre d'ells.

L'any 1893 naixia, molt lluny de Paris, en un poblet espanyol província de Múrcia, a Mazarrón, en José Pérez Segura. En José era fill de José i Isabel. Ben aviat van venir a Barcelona, tota la família, els pares i els quatre fills, en José només tenia dos anys. A la capital catalana s'hi quedaria a viure per sempre més.

Perquè parlo d'en José perquè ell, que va precedir, en dos anys, al naixement del cinema, seria un gran cinèfil. Ja ho anirem veient! I no només això sinó que crearia (sense saber-ho) una nissaga de cinèfils.

El cinema, en un principi, va esdevenir una atracció de fèria, una més. O, fins i tot, podríem dir una atracció menor. Es veien les escenes en barraques velles i desgavellades. Qui hauria de dir, en aquell moment, que esdevindria un art? Ricciotto Canudo, l'any 1914 va dir que era el setè art. Setè art perquè "el cinema és l'art plàstica en moviment

que compendia totes les arts". I, qui sap, si setè perquè li aportaria, i li aporta, al cinema la màgia que se li concedeix a aquesta xifra.

No va ser molt més tard dels Lumière que Georges Méliès va aplicar els seus coneixements de màgia al cinema (el seu ofici era el de mag) i va crear uns trucs que serien els primers efectes especials. El truc més famós va ser el d'aturar la càmera, treure o posar algun element de l'escena, tornar a engegar la càmera i donar la impressió que els objectes apareixien o desapareixien. Així els nous realitzadors es van adonar de les grans possibilitats d'aquest nou invent.

Val a dir que Méliès va tenir l'ajut de Segundo de Chomón (un aragonès afincat durant força anys a Barcelona), una de les primeres figures cinematogràfiques del cinema espanyol.

Els films (si es poden dir així), al principi, eren curts. Curts vol dir que duraven pocs minuts. Eren temes molt banals, escenes quotidianes, l'únic objectiu dels quals era fer-los públics. En les funcions es contractava un pianista que acompanyava i li posava la música i, de vegades, un narrador. Els mateixos Lumière van contractar un quartet de saxofons en la seva primera projecció.

Molt al començament del cinema aquest ja esdevé indústria per mèrit de Charles Pathé que veuria en ell tres grans branques: la producció, la distribució i l'exhibició. O per Ferdinand Zecca o Léon Gaumont, sobretot el segon qui es va interessar per fabricar i vendre aparells cinematogràfics. Més endavant es va deixar seduir per la producció cinematogràfica. Aquí m'agrada Gaumont perquè crea uns estudis i contracta una secretaria Alice Guy. Amb ella tenim la considerada primera dona, en el món, en exercir l'ofici de guionista cinematogràfic. Ella va començar com a secretaria però ben aviat va escriure guions i dirigir pel·lícules per Gaumont. La seva primera obra va ser *El hada de los colores* (1896) on combinava l'art teatral amb les acabades d'estrenar imatges amb moviment. Després construirà uns estudis cinematogràfics, es diu que els millors equipats de la història (si més no segur que els millors equipats de l'època). És considerada pionera en el cinema com a narració, en tintar les cintes perquè es veiessin en "color", en utilitzar el primer sistema de sincronia entre imatge i so (ho va fer amb un gramòfon).

El cinema anava avançant, donava molt més del que s'esperava, d'aquí que sortissin les primeres adaptacions de novel·les i d'obres de teatre a França, que durant

molts anys va ser la primera indústria cinematogràfica. En aquest país es van sorgir les grans empreses, ja citades, Gaumont i Pathé. Li seguirà Itàlia amb Italia Films que es farà famosa per les pel·lícules històriques i bíbliques fent un cinema d'aventures ambientat en l'època clàssica, amb uns grans escenaris i molta gent d'extres. Podem destacar obres de tema religiós com *Quo Vadis?* (1913) d'Enrico Guazzoni, o l'ambientada en la segona guerra púnica *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone. Finalment, els Estats Units. En aquest país, el cinema, va ser un mitjà d'entreteniment importantíssim doncs moltes persones eren immigrants que no coneixien la llengua anglesa, al no poder llegir llibres ni anar al teatre, el que els quedava era el cinema mut que entenien perfectament.

Edison va veure el gran èxit del cinema i va intentar aconseguir el control dels drets sobre l'explotació del cinematògraf. Va començar l'anomenada "guerra de patents" que va portar els productors a emigrar de Nova York, on l'inventor tenia més poder, a l'oest de l'estat, a Califòrnia, on van trobar un poblet, Hollywood, que era ideal per rodar. Hollywood (que significa bona fusta) tenia dies de sol quasi tot l'any i molts paisatges. Així, com per casualitat, com tantes coses a la vida, Hollywood es va convertir en la "Meca del cinema", esdevenint el més important centre cinematogràfic del món, a partir de la Primera Guerra Mundial.

A Hollywood van anar a parar els grans estudis: la Fox controlada per Darryl F. Zanuck; la Universal per Carl Laemmle i la Paramount per Adolph Zukor. Per a tots aquests magnats el cinema no era un art, era un negoci pel qual competien. O pel qual es van haver d'unir com van fer la Fox creant la 20th Century-Fox o la Goldwyn i Louis B. Mayer creant la celebèrrima Metro Goldwyn Mayer. D'aquesta productora tots coneixem el lleó, el més característic seu, circumdat per un cel·luloide en el que hi ha escrit el lema "Ars Gratia Artis", és a dir, "l'art per l'art". Qui sap si era ja una premonició.

Aquests estudis ho contractaven tot, finançaven les pel·lícules, controlaven els medis de distribució a través de cadenes de sales destinades a exhibir només les seves pel·lícules. També contractaven directors i actors als quals donaven un sou, el que s'anomena "contractes lleonins" en que es pactava que si hi havia beneficis eren pel soci o socis i les pèrdues les assumien els altres. De vegades es deixaven els actors i els directors uns estudis als altres sense que aquests tinguessin ni veu ni vot, doncs estaven

totalment lligats als seus contractes. Aquest és el cinema de productor on contava sobretot l'economia més que la visió artística que pogués donar el director al film.

Així va néixer un primer "Star System", en el qual les estrelles eren promocionades, com altres productes, sorgint ídols com Rodolfo Valentino o Theda Bara. L'any 1918 dues grans estrelles Charles Chaplin i Mary Pickford, es van revelar (podien fer-ho perquè tenien un gran èxit) i amb Douglas Fairbanks van crear un estudi nou anomenat United Artists. En aquests anys, concretament el 1912, va aparèixer la primera revista de cinema: *Photoplay*.

Poc a poc els directors comencen a veure el cinema com quelcom més que teatre filmat davant d'uns escenaris estàtics amb uns telons de fons. Una persona va ser clau en el procés de donar moviment a la càmera. David Wark Griffith va utilitzar per primera vegada, tant a *El nacimiento de una nación* (1915) com a *Intolerancia* (1916) i altres, el "travelling", el picat i el contrapicat. Se'l considera el pare del llenguatge cinematogràfic.

Els felïços anys 20

Durant aquesta dècada el cinema a Europa va ser molt fructífer. El cinema alemany influenciat per l'expressionisme va crear obres com *El gabinete del Doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene o *Metropolis* (1926) de Fritz Lang, aportant al cinema un nou sentit en la decoració, en la llum o en el moviment de càmera que no dubtaven en moure-la (inclinant-la) per mostrar els aspectes més psicològics dels personatges. A la aleshores Unió Soviètica les pel·lícules van ser fetes per entretenir i sobretot, i encara més, per instruir a les masses en els objectius polítics del nou règim comunista, causant de l'enderrocament del tsarista. Serguéi Eisenstein amb *El acorazado Potemkin* (1925) o *Octubre* (1927) utilitzava el muntatge per mostrar i afavorir la nova ideologia. A ell li devem el que es va anomenar muntatge d'atraccions, és a dir, la mescla d'imatges xocants per provocar, en el públic, forts impactes emocionals o intel·lectuals. Eisenstein és l'altre gran pare del llenguatge cinematogràfic.

El cinema francès amb Jean Renoir com a nom més important seguirà l'estètica impressionista en films com *La hija del agua* (1924) en el que cerca representar, com a bon impressionista, la consciència del protagonista, el seu interior, les seves emocions, els seus sentiments, estats d'ànim. És un cinema subjectiu. A Espanya Luis Buñuel ajudat

per Salvador Dalí van realitzar *Un perro andaluz* (1928) experimentant les percepcions abstractes a partir de les teories surrealistes (que trenquen amb el que és normal mostrant imatges absurdes per obtenir un alliberament de l'esperit) i dadaistes. Es vol fer prevaldre el món dels somnis per sobre dels valors inqüestionables de la vida.

Després de la Primera Guerra Mundial va venir l'ocàs de la indústria francesa i el predomini dels Estats Units. Va ser el gran moment de la comèdia amb Harold Lloyd, Buster Keaton o Charles Chaplin (de qui per cert es celebra enguany els 100 anys de la creació del seu personatge Charlot). I de directors com Ernst Lubitsch.

En aquesta dècada a Amèrica es fa la primera gran pel·lícula de guerra *El gran desfile* (1925) de King Vidor, el gran film bíblic *Los Diez Mandamientos* (1923) de Cecil B. De Mille, el primer gran film de l'oest *El caballo de hierro* (1925) de John Ford, i tantes i tantes altres pel·lícules impossible de citar. Ja podem parlar de gèneres cinematogràfics.

L'any 1928 és l'any del naixement del premi cinematogràfic més famós: L'Oscar. La primera cerimònia va ser un esmorzar privat a l'Hotel Hollywood de Los Angeles on van assistir unes 270 persones que van pagar 5 dòlars. Es diu, és la llegenda més extensa, que l'any 1931 la secretaria executiva de l'Acadèmia, Margaret Herrick, va veure el premi que havia dissenyat Cedric Gibbons, director d'art de la Metro Golwyn Mayer, i va dir "s'assembla al meu oncle Òscar", i aquest nom es va fer oficial a partir de l'any 1939. L'estatueta representa un cavaller que sosté una espasa sobre un rotlle de pel·lícula amb cinc radis que representen les cinc branques tradicionals de l'Acadèmia: actors, directors, guionistes, productors i tècnics. L'estàtua pesa uns quatre quilos i mesura uns 34 centímetres. El primer actor guardonat va ser Emil Jannings amb *La última orden* i *El destino de la carne*. Janet Gaynor va ser la primera dona en guanyar-lo, com a millor actriu per *El séptimo cielo*, *El ángel de la calle* i *Amanecer*.

Durant els anys 20, en José era un jove que es guanyava bé la vida fent de taxista pels carrers barcelonins, fet que li donava la oportunitat d'anar al cinema, la seva gran passió, molt sovint. I, ja que hem parlat de Charlot vull destacar que José era un gran admirador d'aquest personatge. No es perdia cap de les seves pel·lícules.

Anys 30

L'any 1927 els estudis de la Warner Bros. estaven en una situació econòmica difícil, per això es van arriscar a incorporar el so als films. Va comprar el Vitaphone, un sistema que sincronitzava la imatge amb un disc fora o separat del cel·luloide. Al principi potser només se sentien sorolls i efectes sonors però va ser *El cantante de Jazz* (1927) d'Alan Crosland, que va fer morir el cinema mut. Al Jolson, el protagonista, va passar a la història cinematogràfica per haver dit les primeres paraules que es podien sentir en el cinema: “vostès encara no han escoltat res”. L'èxit va ser tant rotund que els grans estudis van començar a crear les seves pel·lícules sonores. L'any 1928 es va realitzar *Luces en Nueva York* de Bryon Foy, esdevenint el primer film totalment sonor. I ara si, el cinema mut arribava a la seva fi.

Cal fer notar, perquè de vegades la mort porta agonia, que el cinema rus amb Eisenstein i altres directors van escriure un manifest l'any 1928 mostrant la seva negació al cinema mut. I a Amèrica, Chaplin rodava amb mut fins que l'any 1940 va incorporar a les seves obres el sonor, començant per *El gran dictador*.

L'entrada al cinema parlat va provocar canvis tècnics. La càmera va tornar a quedar en segon lloc, com ja estava al principi del cinema on l'important era l'escenificació, doncs els actors començaven a interpretar. Això portava dues qüestions com a conseqüència. Una la necessitat de tenir bons guionistes que aportessin bons diàlegs. L'altra, que els artistes no només havien d'interpretar amb gestos, sinó que havien de saber parlar bé i tenir bones veus. Tant era així que algunes estrelles van veure truncada la seva vida artística per una veu poc o mal sonora o per una mala dicció. Però com tot canvi va portar noves cares. Si alguna pel·lícula retrata aquest tema d'una manera sublim és *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen. Molt més endavant i també de manera sublim vam poder veure *El artista* (2011) de Michel Hazanavicius.

Qui va donar una bona empenta al cinema sonor combinant la imatge de dibuixos animats amb els sons va ser Walt Disney. L'any 1929 va començar una sèrie de pel·lícules musicals titulades *Sinfonías tontas*.

En aquesta dècada Estats Units havia superat els problemes artístics i tècnics. Hollywood va viure una època daurada en la que estudis i actors eren importantíssims, era un nou “Star System”. Naixien actors com Gary Cooper, Cary Grant, Clark Gable o

actrius com Marlene Dietrich, Jean Harlow o Bette Davis. I grans directors com Howard Hawks, King Vidor, William Wyler, Josef Von Sternberg o Fritz Lang.

Va ser el moment de l'aparició de tres nous grans gèneres: El cinema musical, amb la gran parella Fred Astaire i Ginger Rogers. El cinema de gàngsters, que retratava la societat americana després del crac del 29, amb Edward G. Robinson i James Gagney com actors més representatius. El cinema de comèdia, amb Frank Capra al capdavant.

La indústria europea seguia a l'americana però molt menys brillant ja que d'una banda el cinema americà era molt dominant i, d'altra banda, li era difícil i costós a Europa d'adaptar-se als nous mitjans. Per exemple. Gran Bretanya tenia bons directors com Alexander Korda o Alfred Hitchcock, però no prosperava, així que aquests van decidir emigrar a Amèrica. A la Unió Soviètica l'estalinisme tenia vedades totes les expressions artístiques. A Alemanya els cineastes es van adaptar al nou cinema i la més gran exponent va ser una dona, la Leni Riefenstahl que va fer cintes propagandístiques del règim de Hitler com *El triunfo de la voluntad* (1934). França va ser, amb Alemanya, una alternativa a Hollywood, en aquesta dècada.

El cinema va començar a parlar i José ho va poder veure i escoltar. Com va poder escoltar la veu de la seva filleta. La Rosa va ser la única filla que va tenir amb la Montserrat, la seva dona. Era la seva alegria. I alegria doble doncs aquesta nena va heretar la passió pel cinema, del seu pare. No podia ser d'una altra manera, tant punt la nena va tenir edat suficient, ja anava agafada de la mà dels pares al cinema.

Anys 40 o anys de la Segona Guerra Mundial

La Segona Guerra Mundial va aturar la indústria cinematogràfica a Europa. A Estats Units els grans directors van rodar pel·lícules de contingut propagandístic. Per això l'auge del cinema bèl·lic amb pel·lícules com *Objetivo: Birmania* (1944) de Raoul Walsh. Van aparèixer les pel·lícules de sèrie B, pel·lícules de baix pressupost que apostaven pel cinema negre i el de ciència-ficció.

A més va aparèixer el gran Orson Welles qui amb *Ciudadano Kane* (1941) -de la que s'ha dit que és la millor pel·lícula de tota la història del cinema- va ajudar a encimbellar el cinema que sortiria molt fort de la guerra.

La Rosa, una pre-adolescent, anava al cinema agafada de la mà dels seus pares. A la mare no li agradava tant el cinema com a pare i filla, però, amant de la família, no els deixava anar sols.

La família vivia al passatge Lluís Pellicer, prop de la Diagonal i entre els carrers Muntaner, Londres i Casanova. En aquells moments hi havia molts cinemes a Barcelona i en aquell barri també. Ells, hi anaven sovint, recorrent tots els que hi havia a la zona. Ara a l'Iris, al carrer València, ara a l'Alondra al carrer Còrsega, ara al Provença al carrer del mateix nom. Si hi anaven al vespre s'enduien la carmanyola amb mongetes i ous ferrats (ah! I no eren els únics). El preu eren dues pessetes i el programa doble. Si era diumenge el preu eren cinc pessetes però aleshores era un cinema d'estrena. L'Aribau, l'Aristos al carrer Muntaner o l'Astoria al carrer París. Els diumenges, a més, a l'Iris després de les pel·lícules feien "variettes" i/o boxa. No es pot demanar més, oi? Val a dir que en aquest cinema, a l'Iris, la família encara hi havia aconseguit veure pel·lícules mudes en les que un pianista, en directe, acompanyava les escenes.

Plegats, tots tres, veien les pel·lícules del moment, amb els galants de moda. José tenia predilecció per Gary Cooper, volia veure totes les seves pel·lícules i, de fet, les veia. Qui també li agradava, curiosament, era Boris Karloff o potser millor dir la brillant interpretació que va fer l'actor del personatge de Frankenstein a *Frankenstein* (1931) de James Whale.

Durant aquesta dècada en José, la Montserrat i la Rosa, i la resta d'assistents a les sales de cinema, s'havien d'aixecar en el moment en que començava el NO-DO (Noticiarios y Documentales). I si sonava l'himne nacional, també havien d'aixecar el braç dret i cantar. Per controlar que ho feien al cinema hi anava una parella de la "guàrdia civil" que tenia unes butaques reservades, no en va, anaven a l'espectacle en un acte de deure i servei.

Els cinemes estaven plens i no és d'estranyar si feien dues pel·lícules. Si que és veritat que una era de sèrie B, ja les hem esmentat, però no deixava de ser cinema que emocionava o aterrava, o feia cantar o enamorava o feia que volguessis ser millor, o el que fa el cinema... fer somiar.

Anys 50 o postguerra

Però arribaria una nova crisi. Tres van ser les causes que la van provocar.

. La caça de bruixes. Els membres més progressistes de Hollywood van ser vigilats i duts a judici per antiamericans degut a les seves simpaties amb el comunisme. Moltes personalitats es van veure obligades a deixar de treballar.

. L'any 1948 la Corte Suprema d'Estats Units va decretar la fi de la indústria monopolista dels estudis. Moltes productores van perdre molts diners.

. L'aparició de la televisió. Va ser la gran causa de la crisi. La gent es quedava a casa per veure cinema i gratis.

El cinema va imaginar com sortir-se'n i va inventar el Cinerama, el Cinemascope i el 3D (actualment molt més perfeccionat, és clar).

El musical experimenta un apogeu amb títols com *Siete novias para siete hermanos* (1954) de Stanley Donen. I també el cinema més intel·lectual, amb pel·lícules com *Solo ante el peligro* (1952) de Fred Zinnemann.

A Europa va renéixer el neorealisme que va influir en els directors que anaven càmera en mà pels carrers rodant la realitat de la gent, les seves aspiracions, somnis o problemes. Directors com Vittorio de Sica i la seva obra *Milagro en Milán* (1951), Roberto Rossellini i *Stromboli* (1950), Luchino Visconti i *Senso* (1954) o Federico Fellini amb *Los inútiles* (1953) ambientaven la trama en llocs desfavorits i amb actors no professionals. Era el Neorealisme italià.

A Suècia Ingmar Bergman retrata l'ànima humana a *El séptimo sello* (1956).

A Espanya Luis García Berlanga amb *Bienvenido Mr. Marshall!* (1952) i Juan Antonio Bardem amb *Muerte de un ciclista* (1955) van retratar la societat del moment.

Però els anys 50 van ser el descobriment de noves cinematografies que aportarien noves mirades. A Japó Akira Kurosawa amb *Rashomon* (1950) i Yasujiro Ozu amb *Cuentos de Tokio* (1953). A la Índia sobresortia Satyajit Ray amb la seva *Trilogia d'Apu* (1959).

A José li agradaven tots els artistes, en general, però no sabia els seus noms. Es feia entendre dient: “el que va fer aquella pel·lícula o aquella altra”. I la Rosa li deia els noms, ella se'ls sabia tots. Ara bé si que tenia alguna pel·lícula preferida com *Los 10*

mandamientos (1956) de Cecil B. De Mille, que el va entusiasmar. Era una gran pel·lícula, espectacular. Però si alguna cosa li va agradar per sobre de tot va ser quan Moisès (un ben plantat Charlton Heston) va obrir les aigües del mar Roig. No s'havia vist mai un efecte com aquell. Aquella grandiloqüència va deixar José, i tots els que veien la pel·lícula, meravellat.

Els Pérez Guàrdia, anaven al cinema com a mínim dues vegades a la setmana.

La Rosa ja començava a ser una noieta i anava al cinema també amb les seves amigues, la Mercedes i la Juanita. Elles no sabien massa de cinema així que havia de comentar les pel·lícules amb l'Ernest, un company de la feina a l'editorial Regina, un vertader cinèfil. Amb les amigues també anava a ballar i un dia es va trobar amb el Julio de qui es va enamorar.

Es van casar i van tenir tres filles. El Julio no era, ni de bon tros cinèfil, més aviat no li agradava el cinema.

Anys 60, anys de canvis

La Guerra de Vietnam, la Guerra Freda, el feminisme, portaran a la societat a canviar la manera de viure, les idees, els costums, les modes, etc. El cinema, tant lligat a la societat també canviarà.

A Hollywood destaca el cinema social compromès de Norman Jewison amb *En el calor de la noche* (1967), d'Arthur Penn amb *Bonnie and Clyde* (1967), de Dennis Hooper amb *Easy Rider* (1969) i de John Schlesinger amb *Cowboy de medianoche* (1969).

Stanley Kubrick, hereu d'Orson Welles, traurà el cinema de ciència ficció de la sèrie B i el portarà a la presència que té avui dia amb *2001: Una odisea del espacio* (1968).

Dos gran estrelles masculines recolliran el testimoni dels anteriors galans: Paul Newman i Robert Redford.

A Europa van aparèixer les “nuevas olas”. Els intel·lectuals es van posar al capdavant del cinema per expressar-se i per renovar el setè art. Anaven en contra de l'establert i aspiraven a la màxima llibertat d'expressió, retratant històries quotidianes i

estant compromesos amb la realitat social de l'època. Per la seva estètica realista aquest cinema tindrà un cert caràcter documental.

A Espanya el Nuevo Cine Español vindrà de la mà de Basilio Martin Patino. A Gran Bretanya el Free Cinema amb Tony Richardson o Karel Reisz. A Alemanya el Joven Cine Alemán amb Volker Schloendorff. A la Unió Soviètica amb Grigory Chukrai, a Txecoslovàquia amb Milos Forman, a Polònia amb Roman Polanski i a Itàlia el Nuovo Cinema amb Michelangelo Antonioni.

La més important de totes les “nuevas olas” va ser la francesa amb la Nouvelle Vague on un grup d'escriptors i crítics de la revista *Cahiers de Cinéma* van decidir canviar el cinema. Alain Resnais, Jean-Luc Godard i François Truffaut (molt admirat pels directors més joves) van ser els paradigmes.

La nostra família, perquè ja l'hem fet nostre, oi?, tenia una tradició familiar que no es podia trencar. El dia de sant Esteve anaven els pares, les nenes i els avis al cinema, a la matinal (avui recuperada en algun cinema).

Les nenes, al principi dues, encara eren petites. La petita, la Montserrat era una mica entremaliada i quan anaven al cinema ella estava feliç si podia córrer passadís amunt i passadís avall, com va fer quan van anar a veure la seva primera pel·lícula *Pollyanna* (1961) de David Swift, que no es pot dir que la veies molt bé. Potser la passió pel cinema li va venir quan va veure *Oliver* (1968) de Carol Reed. Quin musical!, tràgic i còmic alhora. El primer que veia i a la gran pantalla d'un gran cinema com el Coliseum (dels pocs que encara tenen només una sala a Barcelona). Escoltar la mare explicant la trama i argument de les pel·lícules i anant amb la família al cinema van fer d'aquesta nena una enamorada del cinema.

L'any 1965 va morir l'avi José. El primer d'una nissaga familiar a qui el cinema va encandilar. A la seva filla li va deixar com a llegat els programes de mà que tenia. En aquells moments els cinemes, en pagar l'entrada, donaven el programa de les pel·lícules que projectaven. (Avui fer la col·lecció resulta una mica car).

Anys 70

El públic tornava al cinema als anys 70 gràcies a les noves idees que aquest promovia. Pel·lícules catastròfiques com *El coloso en llamas* (1970) de John Guillermin i

Irving Allen o *Terremoto* (1974) de Mark Robson. Eren films amb molts efectes especials i amb extensos i famosos repartiments.

Els anys 70 van veure néixer quatre grans cineastes que encara avui són considerats els darrers grans clàssics.

Francis Ford Coppola amb la sèrie de *El Padrino* (1972), Martin Scorsese amb *Malas calles* (1973), Steven Spielberg (l'anomenat rei Mides de Hollywood) amb *Tiburón* (1975) o Woody Allen amb *Annie Hall* (1977). I neixen grans actors com Robert de Niro, Jack Nicholson o Meryl Streep.

A Europa va cobrant importància el cinema alemany compromès amb la seva època, amb directors com Werner Herzog amb *El enigma de Gaspar Hauser* (1974) o Rainer Werner Fassbinder amb *El matrimonio de Maria Braun* (1979).

A Espanya Luis Buñuel rodava *Tristana* (1970) i les seves darreres pel·lícules. I naixia Carlos Saura deixeble seu, i el nom més internacional en la cinematografia espanyola dels 70.

La Rosa no podia anar al cinema doncs prou feina tenia amb la casa, les nenes i el marit.

La Montserrat en aquesta dècada era una nena que anava cap a l'adolescència.

Aleshores vivien a Sant Gervasi. Molt a prop de casa seva hi havia la parròquia de santa Agnès, en la que, des de l'Acció Catòlica van promoure el cinema. Els feligresos, com a servei i com a pastoral, volien atreure quants més nens i joves millor. I ho van aconseguir. Uns matrimonis es tornaven per fer-se càrrec de tot. Uns venien les entrades, altres passaven les pel·lícules, eren els tècnics, altres vigilaven la sala i el bar i el porter de la parròquia feia de porter del cinema.

El cinema sempre era ple. Sempre hi havia gatzara i soroll de tants nens que hi havia. Les famílies sabien que podien deixar els seus fills allà els diumenges. Els deixaven segurs que, amb un programa doble, estarien de 17 a 20h.

Així doncs l'adolescent Montserrat anava al cinema cada diumenge, a l'Agrupación Pastoral Santa Inés (APSI). Gràcies a aquesta iniciativa la Montserrat va poder veure quasi totes les pel·lícules americanes dels anys cinquanta, i anteriors, i també, és clar, algunes d'espanyoles.

Poc a poc anava agafant més afecció i poc a poc anava aprenent més de cinema. Poc a poc, quasi sense voler.

En el canvi de pis, aquells programes de mà de l'avi es van perdre. Llàstima, formaven part de la història d'un temps.

La Montserrat va decidir que començaria de nou una col·lecció. Tenia potser uns 13 anys quan anava a les distribuïdores de Barcelona com la Warner, la Filmayer, la CB Films i demanava si li podien donar pòsters, fotos fixes, programes, etc. Qualsevol objecte que fos de cinema li anava be. (Quan la veien els responsables ja la coneixien i segurament els feia gràcia que aquella "neneta" anés a demanar-los objectes per col·leccionar).

Anys 80

El cinema seguia igual. Un nom continuava sonant fort, Steven Spielberg que feia bon cinema i molt comercial.

Val a dir que els grans directors d'abans, els clàssics, com Billy Wilder o George Cukor deixen de rodar ja que són molt grans, mentre alguns actors es passen a la direcció amb força èxit com Robert Redford amb *Gente corriente* (1980), Paul Newman amb *El zoo de cristal* (1987) o Clint Eastwood amb *Bird* (1988).

El cinema americà, ja ho veiem, dominarà el panorama cinematogràfic tenint la televisió com a gran rival i a qui farà front amb pel·lícules plenes d'efectes especials i fantasia com per exemple les dues trilogies de *La guerra de las galaxias* de Georges Lucas (1977-1983) o *Regreso al futuro* de Robert Zemeckis (1985-1990).

Però de nou un rival pel cinema. El vídeo va donar la possibilitat de gravar i reproduir a casa les pel·lícules, al gust, i veure-les sense anuncis, sense pagar. El vídeo va posar a la corda fluixa al cinema i a les sales de cinema (com avui ho fa Internet).

M'agrada ressaltar que a Espanya, en aquesta dècada, hi trobem la figura de Pedro Almodóvar. A Gran Bretanya Ridley Scott. I apareixen noves filmografies com l'australiana amb Peter Weir i la seva obra *Gallipoli* (1981) i la Xina amb Zhang Yimou i amb *El rey de los niños* (1988).

El cinema APSI va funcionar fins l'any 1983/84, però la Montserrat ja no hi anava doncs la família es va traslladar a viure a un altre lloc. Casualment el nou barri era molt proper al barri de la seva mare quan era petita.

Com que les nenes ja eren noies, la mare podia de tant en tant anar al cinema i hi anava, sovint, amb la Montserrat. Tornar a anar al cinema Provença, al Loreto i a l'Aquitània. I al cinema Bosque on veurien *Terremoto* (1974) de Mark Robson, en la que la Universal va crear el sistema d'àudio *Sensurround* que consistia en afegir a la pel·lícula una banda sonora extra, inaudible a l'oïda humana però que se sentia en forma de vibracions en el cinema, de manera que es tenia la sensació d'estar dins del mateix terratrèmol.

La Montserrat tenia en aquests moments una bona col·lecció d'objectes cinematogràfics, especialment pòsters, fotos i programes. Però un bon dia els va donar (Es tornava a repetir la història de quedar-se sense col·lecció. En aquell moment no sabia com aniria el futur).

Anys 90 i fins avui

En aquesta dècada Hollywood segueix a la dècada anterior. Amb trilogies com *El señor de los anillos* (2001-2003) de Peter Jackson. Però també amb directors contestataris com Oliver Stone o George Clooney. I films com *Godzilla* (1988) de Roland Emmerich o *Transformers* (2007) de Michael Bay. A l'hora que van néixer estrelles com Brad Pitt, Tom Cruise o Julia Roberts.

A Europa, França ha pogut lluitar i sobresortir contra el cinema americà gràcies a directors com Luc Besson o amb pel·lícules com *Cyrano de Bergerac* (1990) de Jean-Pau Rappeneau o *Los chicos del coro* (2004) de Christophe Barratier.

La resta d'Europa es va veure trasbalsada per Hollywood, tant per la seva indústria cinematogràfica com per la televisiva. Potser perquè el cinema europeu prefereix mostrar la realitat que fer espectacle.

A Espanya apareix Alejandro Amenábar amb *Mar adentro* (2004), a Gran Bretanya Danny Boyle amb *Trainspotting* (1996) o Kenneth Branagh i les seves adaptacions de Shakespeare, a França Jean- Pierre Jeunet amb *Amélie* (2001).

A Àsia es comença a realitzar un cinema molt innovador. Un cinema que domina festivals internacionals. Figures com Wong Kar-Wai i la seva obra *Deseando amar* (2000) o Takeshi Kitano amb *Flores de fuego* (1997).

L'any 1997 va néixer en Josep, el net de la Rosa. L'únic noi, la resta eren tres nenes. I l'únic que va heretar la passió pel cinema.

Quan les netes eren petites la Rosa i la Montserrat anaven amb elles al cinema. Per Nadal i per vacances d'estiu, era cita "obligada". Els films us podeu imaginar *La sirenita* (1989) i altres d'aquesta mena.

El Josep ha nascut amb el cinema digital. Que diferent al del seu besavi!

A partir del segle XXI

Avui, segle XXI, any 2014, amb quasi 120 anys d'història i molts reptes superats el cinema encara en té per superar. Actualment, les noves tecnologies. La era digital es posa al servei del cinema, especialment pels creadors de dibuixos animats i per les pel·lícules amb molts efectes especials.

El DVD i els televisors plasma permeten tenir el cinema a casa i posen en perill les sales de cinema igual que Internet que permet baixar les pel·lícules. La indústria ha quedat ressentida. El suport digital està substituint el cel·luloide (i veiem en la gran quantitat de sales que tanquen).

Podem veure el cinema acabat d'estrenar perquè el baixem d'Internet o podem tornar a veure algun clàssic dels que parlàvem al principi de l'exposició.

Això és el que fa en Josep, veure les pel·lícules de l'època d'en José amb aquests nous invents i mitjans que li permeten conèixer el que anomenem "cinema clàssic".

Però de vegades va amb la Rosa i la Montserrat a veure les pel·lícules de Clint Eastwood. La Rosa és una gran fan ja li agradava l'actor quan feia "spaguetti western" i ara, com a director, també li agrada molt a en Josep. La darrera que han vist d'aquest director ha estat *Jersey Boy* (2014) i a tots dos els ha agradat força. És la prova del que deia al principi del cartell del Congrés, avis i nets miren, plegats, cinema.

Conclusió

Sabem quan va començar el cinema. No sabem quan acabarà. Com a bons cinèfils li augurem i desitgem llarga vida, perquè com a art que és, la setena de les arts, no pot morir mai, sigui quina sigui la manera en que es produeixi i la manera com es consumeixi.

El Josep diu que vol ser director de cinema. No sabem si ho serà o no, només té 17 anys, però no podem negar que és el quart membre d'una família cinèfila.

Aquí acabem una breu i compendiada història del cinema. No té més pretensió que fer una passejada per els quasi 120 anys de l'art major més nou. I respondre, és clar, al títol del Congrés.

També acaben aquí els records d'una família que ha viscut el cinema des del seu naixement fins avui amb quatre dels seus membres. Hores d'ara ja deuen haver endevinat que és la meva família i jo sóc la Montserrat.

Finalment el títol de la comunicació que ja he dit que era una frase *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore, vol mostrar que la vida no és sempre fàcil i a l'art del cinema tampoc li ha estat fàcil, ja hem vist que ha passat per diferents crisis i qui sap les que passarà.

El títol ens anuncia que el cinema, sigui comèdia o tragèdia, és cinema. Quan hom surt de la sala, la vida segueix amb les seves preocupacions i dificultats i també alegries.

Hem dit que el cinema és memòria, és documental. A més a més per a mi el cinema és somiar, és imaginar, és interpretar, és compartir, és viure, és... una delícia. És el cinema, que més els puc dir?

MEMORIA, CINE Y REPRESIÓN EN *LA VOZ DORMIDA* (2011), DE BENITO ZAMBRANO

IGOR BARRENETXEA
Universidad del País Vasco

Resumen

El fenómeno de la recuperación de la memoria histórica, que ha tenido tanto impacto en la sociedad española, muy rápidamente tuvo su reflejo en el cine. Filmes como *El lápiz del carpintero*, *Las 13 rosas*, *La buena nueva* o *Estrellas que alcanzar*, por citar algunos, no solo nos han conducido a revelar episodios del pasado de interés sino a codificar una memoria audiovisual del marco histórico de la represión franquista. Así, la memoria, el cine y la historia se integran en esta revisión de unos hechos pretéritos que han seguido interesando y condicionando a la sociedad española hasta la actualidad. Esta comunicación pretende mostrar como *La voz dormida*, adaptación de la novela homónima de Carmen Chacón, se integra, aunque más tardíamente, en esta cuestión. Sus claves históricas (cómo se representa a los perdedores de la guerra, a los vencedores, cuáles fueron las políticas de la venganza, etc.) y fílmicas son claves para entender el imaginario de la sociedad española actual acerca de este fenómeno socio-histórico.

“Ventas se convirtió en un verdadero almacén de reclusas políticas, epítome y símbolo de la represión desplegada por el régimen franquista contra las mujeres del bando vencido”¹

1. Introducción

El tema de la recuperación de la memoria histórica, que ha tenido tanto impacto en la sociedad española en estos últimos años, ha mostrado su reflejo en el cine de ficción. Filmes como *El lápiz del carpintero* (2003), *Las 13 rosas* (2007) -el más exitoso de público-, *La buena nueva* (2008) o *Estrellas que alcanzar* (2010), por citar algunos, no solo nos han conducido a revelar episodios del pasado de profundo interés sino también a codificar una memoria audiovisual de la represión franquista. Así, la memoria, el cine y la historia se integran en esta revisión de unos hechos pretéritos que siguen interesando y condicionando a la sociedad española en la actualidad.

Este trabajo pretende mostrar como *La voz dormida*, adaptación de la novela homónima de Dulce Chacón², se integra en este debate. Sus referencias históricas (cómo

1 HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons, 2003, p. 120

se representa a los perdedores de la guerra, a los vencedores, cuáles fueron las políticas de la venganza, etc.) y filmicas son claves para entender el proceso de cómo la sociedad encara y trasmite dicho fenómeno socio-histórico. En concreto, explora una perspectiva tratada tardíamente por la historiografía: el papel de las mujeres en la posguerra.

El director del filme, Benito Zambrano, es un prometedor cineasta que ha tratado con anterioridad el sufrimiento femenino en el filme *Solas* (1999), *su opera prima*, que tuvo una extraordinaria acogida tanto de público como de crítica. Las intenciones del director eran claras con este nuevo rodaje: cuando leyó emocionado la novela se planteó este proyecto para “descubrir al público el mundo de las cárceles femeninas”³. Y, además, como indicó en otra entrevista, “está claro que en la guerra civil ganaron los malos”⁴. El cine, qué duda cabe, contiene una intención. No constituye un universo inocente para la sociedad a la que está dirigido, ni a la cual pretende representar⁵.

2. Aquellos que perdieron la guerra: prisión, represión y silencio

En un rótulo inicial en el filme se puede leer: “En abril de 1939 terminaba la Guerra Civil española y empezaba la dictadura del general Francisco Franco y su Nuevo Régimen Nacional-Católico. Habían sido tres largos años de horror y muerte. Pero con el fin de la guerra no llegó la paz, ni la reconciliación”. Le siguen aquellas palabras que muestran su verdadera intención: “Esta película quiere ser un homenaje a todas las mujeres que lloraron en silencio en las puertas y en las tapias de los cementerios. A las mujeres que se sacrificaron por los encarcelados y los perseguidos. A todas las mujeres que murieron en las comisarías, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución”. Y se añade una frase muy ilustrativa pronunciada por el Caudillo: “Me entregáis España, y yo os aseguro que mi pulso no temblará, que mi mano será siempre firme”.

Así que ¿qué ocurrió en España a partir del 1 de abril de 1939 cuando las tropas del bando nacional entraron en Madrid y se clausuró la II República?⁶

La política impuesta por el bando nacional, al término de la Guerra Civil, fue la dictaminada por los vencedores sobre los vencidos. La guerra fue ganada por los militares

2 CHACÓN, Dulce. *La voz dormida*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.

3 “Entrevista a Benito Zambrano”, *Fotogramas*, 17 de octubre de 2011.

4 <http://www.diariodecine.es/jplentrevista1.html> [Última consulta: 15 de agosto de 2014]

5 ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.

6 CUESTA, Josefina. *La odisea de la memoria*. Madrid: Alianza, 2008.

y aquellas fuerzas políticas y sociales afines que, agraviadas durante el periodo republicano, se acabaron sumando a los sublevados. Pero aquellos que se habían mantenido fieles a la legítima República sufrieron pena y oprobio, el desprecio total y absoluto de quienes habían subvertido el orden constitucional.

Como escribe Richards, “los vencidos no tenían historia”⁷. De ahí este renovado interés por la memoria histórica desde la perspectiva de quienes la perdieron.

La victoria militar fue una suerte de humillación a todos los niveles para los vencidos y dispuso la invocación de unos supuestos *nuevos* valores y actitudes propiamente españoles que pretendieron redimir la época anterior, afeada y maldecida por el nuevo régimen. En ese sentido, se impuso el conservadurismo y el denominado nacional-catolicismo que acalló y reprimió aquellas corrientes liberales, reformadoras y progresistas que habían prendido en España desde los siglos anteriores.

La ilegalización de los partidos y la llamada *justicia al revés* (dictaminada por los que se habían conjurado contra la legitimidad republicana) buscó, desde el primer momento, aplastar y destruir cualquier clase de oposición política al nuevo régimen surgido de las cenizas de la guerra. Depuración, represión y construcción de una sociedad inequívocamente ligada a valores tradicionales que se convirtieron en sus señas de identidad. Pero las heridas de la guerra no se cerraron ahí, al contrario, Franco, caudillo indiscutible de la victoria, no permitió que hubiese una reconciliación⁸. Miles de hombres y, también, mujeres fueron internados en campos de concentración, en cárceles o prisiones improvisadas, convirtiendo el país, en lo que algunos autores han denominado *una inmensa prisión*. Para 1940, marco en el que se ambienta el filme, se estima en 270.000 la cifra de la población reclusa⁹. Todos ellos sufrieron oprobio y desprecio, mientras otros fueron asesinados por el nuevo régimen que actuó de forma imperativa, eliminando a todos aquellos elementos que consideraba *peligrosos*¹⁰.

7 RICHARDS, Michael. *Un tiempo de silencio*. Barcelona: Crítica, 1999, p. 3.

8 BOX, Zira. *España, año cero*. Madrid: Alianza, 2010 y AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española* Madrid: Alianza, 1996.

9 MOLINERO, C., SALA, M. y SOBREQUÉS, J. (eds.). *Una inmensa prisión*. Barcelona: Crítica, 2003.

10 PRESTON, Paul. *El Holocausto español*. Barcelona: Debate, 2011; PRADA RODRÍGUEZ, Julio. *La España Masacrada*. Madrid: Alianza, 2010 y ESPINOSA MAESTRE, Francisco (ed.). *Violencia roja y azul. España, 1936-1950*. Barcelona: Crítica, 2010.

El filme tanto como la novela recuerdan estos tristes y amargos años de la inmediata posguerra marcados por la “violencia y el sufrimiento”¹¹. El franquismo, por lo tanto, buscó tanto imponer su relato histórico y un modelo de sociedad, como destruir los registros de la memoria republicana. Con el paso de los años y la lejanía de la guerra, sobrevino una normalización de la vida en España, aunque sin libertades, reconocimiento del vencido ni, tampoco, la asunción del daño causado. Hasta la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, la Guerra Civil no se dio por clausurada. A partir de ahí, comenzó un nuevo periodo de Historia y Memoria que, todavía, debido a sus implicaciones sociales, morales y humanas, no ha concluido¹².

3. *La voz dormida de aquellas mujeres españolas*¹³

Pepita es una joven cordobesa que acude a Madrid para visitar y ayudar a su hermana Hortensia que se encuentra embarazada y se halla encarcelada en la cárcel de Ventas por delito de rebelión contra el nuevo régimen. Pepita es una joven ingenua y creyente que desembarca en una capital sumida en la miseria y el temor. Es recibida por Celia, antigua casera de su hermana, quien le consigue un trabajo como asistenta en la casa de don Fernando, antiguo médico, cuya mujer, Amparo, es una fervorosa defensora de la causa nacional. Fernando, en cambio, es un pobre notario, antes fue médico, caído en desgracia, por haber militado en el bando republicano. Su padre, don Gonzalo, médico personal de Franco, siente como un oprobio la traición cometida por su hijo pero, gracias a sus contactos, ha conseguido salvarlo de la represión.

Pepita, a través de su hermana, entra en contacto con los grupos de resistencia clandestina. Así, conoce a Paulino, apodado *el chaqueta negra*, que comanda el grupo de Felipe, su cuñado. Pero, una noche, en una confrontación con la Guardia Civil, Felipe es traído gravemente herido a Madrid, y Pepita se ve impelida a pedirle ayuda a Fernando

11 RICHARDS, Michael. *Op., cit.*, p. 7

12 ABAD LICERAS, José María. *Ley de Memoria Histórica*. Madrid: Dykinson, 2009 y BERNECKER, Walter L. y BRINKAMANN, Sören. *Memorias divididas*. Madrid: Abada Editores, 2009.

13 España, 2011. *La voz dormida*. Dirección: Benito Zambrano. Novela original: Dulce Chacón. Guión: Benito Zambrano e Ignacio del Moral. Dirección artística: Javier Fernández. Fotografía: Alex Catalán. Montaje: Fernando Pardo. Música: Juan Antonio Leyva y Magda Rosa Galván. Producción: Antonio P. Pérez. Sonido: Jorge Mira. Vestuario: María José Iglesias. Reparto: Inma Cuesta, María León, Javier Godino, Marc Clotet, Susi Sánchez, María Garralón, Ana Wagener, Miryam Gallego. Duración: 140 min.

que consigue salvarle la vida. Sin embargo, la presión policial es muy fuerte mientras Paulino y Pepita se van enamorando, en tales excepcionales circunstanciales.

Hortensia, en Ventas, padece las inclemencias de la cárcel junto a varias compañeras como Elvira Sole, Tomasa y Remedios que, como ella, viven el oprobio de ser tildadas de criminales sufriendo el hacinamiento de las celdas, la falta de higiene y de una adecuada alimentación. Y, pese a ser tratadas con brutalidad y dureza por sus guardianas, Florencia y Sor Serafines, resisten manteniendo firmes sus convicciones.

Sin embargo, un buen día, la policía detiene a Pepita a la que tortura para saber quién ayudó a Felipe con sus heridas y para que identifique *al chaqueta negra*. Ella no delata a nadie, a pesar de todo, y gracias a la intervención de don Gonzalo logra salir de las mazmorras. Si bien, lo hace para evitar que Pepita acabe delatando a su hijo como el médico que ayudó a Felipe. Mientras, Hortensia, en un avanzado proceso de gestación, es conducida al pabellón de madres, una enorme celda donde las mujeres tienen la suerte de vivir con sus hijos y dormir en camas. Pero eso no va a disuadir a las autoridades militares a la hora de condenarla a muerte. Pepita intenta todo para poder obtener avales sin conseguirlo. Finalmente, Hortensia da a luz. Teme por la suerte de su hija. Felipe, su marido, ha muerto víctima de las torturas. Solo el gesto de simpatía de una carcelera, Mercedes, le permite, en última instancia, despedirse como madre de su hija. Pero no hay misericordia y Hortensia es llevada a un pelotón de ejecución y la niña es entregada a Pepita que se hará cargo de ella como si fuera su propia hija.

4. Temor, clandestinidad y resistencia

A pesar de haber transcurrido ya unos meses desde fin de la contienda, a finales de los años 40, sus efectos eran bien visibles en la sociedad y en el modo de actuar de los españoles. Madrid había resistido el avance nacional. No pudo ser tomada durante la guerra y el hecho de que resistiera sus intentos de toma por asalto supuso un fuerte resquemor en los alzados. Se convirtió, así, en la ciudad *mártir*¹⁴. Además de significar la resistencia de la República, también fue un latente simbolismo antifascista. La cruda represión, para redimir y santificar la gran urbe español, no se hizo esperar. Amargor,

14 FONSECA, Carlos. *Tres Rosas Rojas*. Madrid: Temas de hoy, 2008, p. 35.

silencio y, sobre todo, un clima de miedo que se instauró en las distintas capas de la sociedad que habían luchado en el bando republicano envolvieron la capital.

El filme, en sus prolegómenos, nos presenta tales elementos. Pepita acaba de llegar desde Córdoba para estar cerca de Hortensia y se presenta donde Celia, la antigua casera de su hermana. La manera de recibirla ilustra muy bien de ese halo de miedo cuando Pepita toca a la puerta del domicilio. Celia primero pregunta su identidad sin abrir la puerta y cuando esta se identifica la hace pasar aunque, antes de cerrar, asoma la cabeza a la escalera para verificar que no hay nadie.

La desconfianza y el recelo son absolutos. Ambas, además, visten de negro, mostrando que han perdido a algún ser querido. Es el elocuente símbolo amargo y triste de las consecuencias de la guerra. En la conversación que sostienen poco después, se desvela el papel sufriente que les ha tocado vivir. Celia llora la pérdida de su hija, a por la que vinieron un día los falangistas y ya no supo más de ella. En Madrid, como en otros puntos del país, fueron frecuentes en los primeros meses los fusilamientos extrajudiciales, tras la derrota de la República (o en aquellos lugares recién *liberados* por los nacionales), llevando a cabo una represión expeditiva, impune y con una finalidad *depuradora*¹⁵. Y Pepita viste luto por su padre, a quien se llevaron y corrió la misma suerte, en represalia por la huida de su hermana Hortensia. Algo que solía ser habitual, descargando en las familias la frustración de no encontrar a quien se buscaba.

Del mismo modo, se recrea la miseria reinante, con básicas pero ilustrativas pinceladas, como cuando Celia le indica con tristeza a Pepita que solo puede ofrecerle alojamiento. Aunque al ver sus raídos zapatos le regala los de su hija, porque sabe lo difícil es que adquirir otros. La cena a la que le invita consiste en sopa de pan, subrayando, así, esta penuria. Porque al margen de los propios estragos causados por la contienda, el régimen adoptó una política autárquica que en modo alguno favoreció las imperativas necesidades del país. Pero ello, con sus desventajas, le permitió un mayor control social ya que, ante la escasez de productos de primera necesidad, condujo a que la mayor parte de la población se preocupara más de la supervivencia que de orquestar

15 MONTOLIÚ, Pedro. *Madrid en la posguerra, 1939-1946*. Madrid: Sílex, 2005, pp.57-64.

movimientos contestatarios contra el régimen¹⁶. Esta actitud se desprende en Celia que, aunque ayuda a Pepita y muestra simpatía por su hermana, su necesidad de hacer frente a las privaciones y el temor a la nueva autoridad la convierten en una persona temerosa. Y cuando acompaña a Pepita hasta el domicilio de don Fernando y Amparo, donde va a trabajar como doméstica, le advierte: “Aquí en Madrid hay que tener mucho cuidado con lo que se dice. No te puedes fiar de nadie. Como si fueras invisible”. Aparte de tener que sobrellevar la carga de la pena y la desconfianza, han de soportar con estoicismo el amargor del silencio.

Así, cuando Pepita, tras el juicio, intuye lo peor sobre la suerte de su hermana le dirá a Celia, ingenuamente, que su intención es llevarse a la niña a Córdoba y enterrar a Hortensia con sus padres. Celia, cabizbaja, le responderá que eso no será posible: “Porque en esta Nueva España tus muertos no te pertenecen, ni podrás encargar una misa ni habrá responsos por tus muertos. Rezarás pero sin que nadie sepa por quién rezas. Y llorarás pero a escondidas, en tu casa, sin que nadie te vea. Lo único que no podrán quitarte será su recuerdo y el dolor de su ausencia”.

Esta alocución es una perspicaz mirada sobre los sentimientos que portaron (y portan) aquellos que vieron como sus seres queridos desaparecían sin dejar rastro, sin, además, poder reclamar a las autoridades sus cuerpos, sin dignificarlos públicamente por temor a las represalias. Precisamente, esto muestra la reclamación de aquellas familias que buscan y confían en encontrar a sus familiares desaparecidos¹⁷.

El *secretismo* se convirtió en parte esencial de una nueva comunicación social en donde tener un familiar en la cárcel se convirtió no solo en un pesar sino en “una percepción de peligro que agudizó la tendencia a la reclusión en la privacidad”¹⁸.

Tanto es así que cuando Pepita se entrevista, por primera vez, con don Fernando en su piso, este le advertirá enseguida que intente que su mujer Amparo no sepa que su hermana está en Ventas. Amparo, su mujer, vive traumatizada por la muerte de sus dos hermanos en la guerra. Al entrevistar a Pepita para dar su visto bueno se interesará por la

16 MIR, Conxita, AGUSTÍ, Carme y GELONCH, Joseph (eds.). *Pobreza, marginación, delincuencia y políticas sociales bajo el franquismo*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2005.

17 SILVA, Emilio y MACÍAS, Santiago. *Las fosas de Franco: los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de hoy, 2003.

18 MOLINERO, Carme. “¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?”, en JULIÁ, Santos (dir.). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 2006 (219-246), p. 230.

causa de su luto. Con sinceridad le responde que su padre murió fusilado¹⁹. “¿Quiénes, los nuestros o los rojos?”, le infiere. “Los nuestros, señora”, le aclara Pepita compungida. Finalmente, se verá forzada a confesar la situación de su hermana, y aunque es aceptada para el trabajo, Amparo le advierte que si alguien se entera de ello la echarán. Es el estigma de ser un familiar de preso.

La Guerra Civil y sus efectos tan dañinos para tantas familias se convertiría en el punto de partida de un nuevo mundo, nacido de la violencia, en el que, como se ha ilustrado antes, solo existen *los nuestros*, los buenos, y *los otros*, los rojos y malvados. Pepita representa una mujer sin ideas políticas, fiel a su familia, religiosa y creyente, envuelta en unas circunstancias que no ha elegido y que, como muchas otras mujeres, tuvieron que migrar por la península para estar cerca de sus familiares presos, convirtiéndose, de este modo, en “la más barata fuerza de trabajo”²⁰ del que dispuso el régimen. Porque a estas mujeres, en su mayoría desamparadas, les urgía el ganar dinero para adquirir productos para sus allegados, trabajando en lo que pudieran, por dura o mal pagada que fuera la labor a desempeñar.

Sin embargo, a pesar de la derrota, ciertos sectores de la sociedad se mantuvieron firmes en su resistencia a la dictadura. Ese es otro aspecto que destaca el filme. Entre ellos sobresalió el Partido Comunista que se esforzó, en la medida que pudo, en mantener activas sus redes clandestinas en las grandes ciudades²¹.

En otros casos, se crearon partidas armadas, los maquis, que operaban en montes y zonas inaccesibles. Durante los años 40, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, mantuvieron la viva esperanza de que esa resistencia se vería compensada por la ayuda aliada. Sin embargo, no fue así, y para los años 50, prácticamente, estas partidas habían dejado de tener importancia²². Pero, a su vez, el aparato represivo del Nuevo Estado se convirtió en una eficaz y despiadada maquinaria coercitiva (recibiendo consejos de sus colegas de la Gestapo en técnicas de interrogatorio) a la hora de dismantelar tales grupos y acallar cualquier clase de protesta. De ahí que fomentase la delación a través del miedo

19 RICHARDS, Michael. *Op., cit.*, p. 29.

20 VINYES, Ricard. *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid: Temas de Hoy, 2002, p. 49.

21 CAZORLA SÁNCHEZ, Antonio. *Las políticas de la victoria*. Madrid: Marcial Pons, 2000, p. 158. Contaba con 22.000 militantes y otros 3.500 en las cárceles.

22 SERRANO, Secundino. *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de hoy, 2001.

y, así, como se ilustrará en el filme, el terror se convirtió en un instrumento de control social, aparte de utilizar otros como el hambre o la propaganda²³.

Estas actividades clandestinas, centradas solo en los comunistas, se nos muestran en el filme cuando Hortensia le pide a Pepita que se ponga en contacto con su marido, Felipe, que se esconde en la sierra. Las redes actuaban con muchas precauciones por temor a las infiltraciones, así que solo depositaban su confianza en personas cercanas. Por eso, Hortensia cuenta con Pepita, quien se resiste, al principio, por miedo a verse involucrada. El papel de las mujeres en estas tareas de enlace fue fundamental, ya que como Amalia le explica a Pepita, “la policía no piensa nunca que una mujer bonita pueda tener ideas políticas”. No le faltaba razón y por eso se convirtieron en correos muy eficaces. Los hombres de paisano, en edad militar, solían ser más sospechosos²⁴. Sin embargo, hay que señalar que fueron muchas las detenidas por hacer de buzón o *estafeta*, y eso se traducía siempre en años de cárcel y torturas²⁵.

Pepita, de todas maneras, le dirá que ella no tiene ideas políticas ni las piensa tener... a lo que Amalia le responde: “Pues las cárceles y las fosas están llenas de gente que nunca tuvo ideas políticas, eso no lo olvides nunca”. Lo cual la deja consternada, mostrándole que la realidad en la que viven es brutal y despiadada, advirtiéndole que no por cerrar los ojos a ella uno se libra de su dolor. A Pepita no le queda otro remedio que cumplir con su misión, y contactará con Paulino a las afueras de Madrid.

Esta escena nos permite observar, además, el proceder de la Guardia Civil en los pueblos a la hora de acabar con los focos de resistencia armada. Pepita observa como exhiben los cadáveres de tres de los integrantes de la partida de Paulino. Los guardias convocan a las gentes del lugar. Les prometen recompensas si colaboran en la detención de los maquis pero sino que “se atenga a las consecuencias...”. A lo que grita con fanatismo: “¡Arriba España! ¡Arriba Franco!”. Los vecinos atemorizados le secundan. Tales breves imágenes remarcan como las fuerzas del orden franquista utilizaban la política del miedo para desmontar cualquier signo de compromiso y solidaridad, ya fuera real o no, con la resistencia antifranquista. Se muestra el poder de la coacción, un velo

23 MONTOLIÚ, Pedro. *Op. cit.*, pp. 13-64 y RICHARDS, Michael. *Op., cit.*, p. 30.

24 FONSECA, Carlos. *Op. cit.*, p. 67.

25 EGIDO LEÓN, Ángeles. *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de la posguerra*. Madrid: La Catarata, 2009, p. 42.

invisible, pero muy importante y eficaz, a la hora de controlar a la sociedad, rasgo presente a lo largo del filme. Miedo a la cárcel, a las palizas, a las represalias, a la humillación pública, a la muerte, a comprometer a la familia o los amigos, al estigma social, a las depuraciones, a las multas y expropiaciones, etc., lo que a la larga derivó en acabar con la mayor parte de la disidencia y cimentar las bases del régimen²⁶.

Cuando Felipe entra, con identidad falsa, en Ventas para visitar a Hortensia, también, se revela, con cierto romanticismo, la firme convicción que mueve a los resistentes a seguir luchando. Paulino, además, aguardará, aún con riesgo, a Pepita a la salida. En la conversación que sostienen ambos, donde definen su noviazgo, Paulino le advierte antes a Pepita lo que significa ser comunista: “estoy a las órdenes del partido y que no voy a abandonar nunca la lucha”. Por eso, la mujer que esté con él ha de saber que tendrá un destino muy negro. Pero ella, con valor, le replica: “Eso ya lo sabía. Mi padre siempre me decía que la política es una araña negra que siempre acababa atrapándolo”. Paulino no está de acuerdo con esa idea cree, más bien, que son las personas las que “nos convertimos en alimañas y acabamos devorando a nuestros semejantes y la política tendría que existir para que esto no pasara”.

Paulino no entiende de determinismos sino de una realidad que siente que está sujeta a la necesidad y a las firmes convicciones de quienes no están dispuestos a claudicar a la tiranía. El diálogo de la pareja cobra su punto de interés porque desvela dos formas de pensar muy distintas. Para Pepita, de extracción humilde, la política es una araña, para Paulino, en cambio, es algo que ha de existir para solucionar los problemas de las personas. El mensaje que lanza es positivo, aunque se aleja de las posiciones más recalcitrantes de aquellos comunistas que utilizaron la política como arma (la revolución). En todo caso, el filme no pretende dirimir aspectos ideológicos sino humanistas. Pues el Partido Comunista, idealizado en la trama, nos advierte Sánchez Cazorla, había derivado, en esos años, en un sectarismo “hasta la paranoia”²⁷, alejado de la realidad social y vital del momento.

26 PRADA RODRÍGUEZ, Julio. *Op. cit.*, pp. 353-356.

27 CAZORLA SÁNCHEZ, Antonio. *Op. cit.*, p. 158.

5. Aquellos que ganaron una guerra: la “nueva” sociedad y la justicia al revés

Otro rasgo característico de la nueva sociedad nacida de la guerra fue el modo en que se procedió a impartir justicia y administrarla tras la victoria. Ciertamente es que la justicia se vio afectada por lo ocurrido durante la misma contienda, una violencia que no se limitó a los frentes de batalla sino a las retaguardias. Hubo miles de muertos en los pueblos y ciudades alejados de los frentes por venganzas, rencillas y perversidades ideológicas. Esto condujo a unas situaciones criminales, si bien, con matices.

Mientras que la *justicia popular y espontánea* que se practicó por parte de sindicatos y otras formaciones contra las derechas no fue autorizada por el legítimo gobierno republicano, que logró frenarla. En la nacional, por el contrario, cobró un propósito más concreto y definido: la eliminación y destrucción de la anti-España.

El Nuevo Estado se arrogó la legitimidad gubernativa y consideró que las fuerzas afines a la República eran infractoras de un grave crimen contra la patria. De ahí lo de la *justicia al revés*, pero fueron mucho más allá con la aprobación de la Ley de Responsabilidades políticas, de febrero de 1939, y la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo, de marzo de 1940²⁸.

En el filme se detallan bien estos aspectos, donde se van a poner en evidencia que “los argumentos de legitimidad del régimen estaban inextricablemente unidos a la marginación del vencido, a la justificación de la guerra y a la exhibición de la victoria”²⁹. Cuando, por primera vez, Hortensia, con otras mujeres, acude al juez instructor, para conocer las acusaciones que pesan sobre ellas, les anuncia sus cargos con la genérica fórmula de “adhesión a la rebelión”. Algunas de las mujeres que acompañan a Hortensia, abogarán por su inocencia. Una de ellas, María Ferre, se identificará como maestra, lo que trae a colación la depuración que hizo el régimen de la enseñanza (y el resto de estamentos de la sociedad)³⁰. De hecho, el régimen se mostró más duro con todas aquellas mujeres que habían actuado, según su criterio, ignominiosamente denunciando o

28 PRADA RODRÍGUEZ, Julio. *Op. cit.*, pp. 163-184; MOLINERO, Carme. *Op. cit.*, pp. 226-227 y RICHARDS, Michael. *Op. cit.*, pp. 24-25

29 AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Op. cit.*, p. 66.

30 MORENTE VALERO, Francisco. *La depuración del magisterio nacional (1936-1943)*. Valladolid, Ámbito Ediciones, 1997.

acosando a la sociedad *de orden* más que por haber militado o integrado en formaciones políticas de izquierdas³¹.

Una vez ante el tribunal, su suerte y el trato que se les procuraba no era mejor. Los tribunales se hallaban integrados por oficiales que aplicaban el código militar, condenándolas prácticamente sin atender a las pruebas ni escuchar a los testigos que pudiera haber, aunque no todos, a diferencia del filme, eran condenados a muerte. En mayor medida, eso sí, estas condenas eran tan arbitrarias como aleatorias, y tampoco se libraban aquellas que pudieran contar con avales favorables. Sin ir más lejos, Pepita y Celia, inducidas por Amparo, buscarán en vano, en un momento dado, como tantas otras familias, entrevistarse, con el obispo, para que interceda y pueda salvar la vida de Hortensia. Esta necesidad de avales se convirtió en una práctica común de miles de mujeres, era el último recurso para reducir sus penas o conseguir medidas de gracia. Pero eran gentes con escasas relaciones sociales de peso, al ser la mayoría mujeres de poca cultura. Otras veces se encontraban ellas mismas solas en un mundo adverso, con sus familiares muertos, detenidos o condenados. Además, en este clima, pocos querían comprometerse por miedo a ser ellos los siguientes³².

Volviendo a la escena del juicio, la defensa de las encausadas es una auténtica pantomima. El oficial defensor no las conoce y se limita a ofrecer una fórmula previamente acordada. Los Consejos de Guerra apenas duraban media hora, incurriendo en la aplicación retroactiva de una ley dispuesta por los vencedores, cruel y vengativa. Tras su irremediable condena a muerte o prisión, a partir de ese momento, la espera para las condenadas era angustiosa, imploraban un indulto que no llegaba o, incluso, en los casos de pena capital, llegaba demasiado tarde por la torpeza de la maquinaria judicial franquista, habiéndose ya cumplido meses atrás la sentencia³³.

A Hortensia se le dispensará, eso sí, tras su condena a muerte, una gracia especial de cuarenta días, por estar embarazada. Pues el proceder a ejecutarla en el estado en el que se halla iba más allá de lo aceptable de la hipocresía reinante. Ciertamente es que la institucionalización del franquismo, con el tiempo, dio lugar a que los asesinatos fueran

31 EGIDO LEÓN, Ángeles. *Op. cit.*, pp. 136-144.

32 EGIDO LEÓN, Ángeles. *Op. cit.*, pp. 118-147 y HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Op. cit.*, pp. 117-120.

33 PRADA RODRÍGUEZ, Julio. *Op. cit.*, p. 183; EGIDO LEÓN, Ángeles. *Op. cit.*, pp. 66-70.

más controlados, frente a la represión *en caliente*. En parte, porque ya había descabezado a la mayor parte de los dirigentes del Frente Popular (y los que no estaban en el exilio) y porque se procedió a aplacar la necesidad de implementar más terror para controlar la sociedad. No porque se quisiera dar una oportunidad de reconciliar España.

Claro que no en todas las familias afines al régimen cada uno de sus miembros luchó en el bando nacional. Es el caso de don Fernando, que se ve confrontado con su familia porque ha dejado la honorable profesión de médico y haber estado del lado de la República. Tanto su padre, don Gonzalo, como su hermano Alberto, le reprocharán, en una comida familiar, su actitud y el modo en que ha comprometido a la familia. La perspectiva que ofrece Alberto de la victoria es rotunda. Los nacionales han ganado y, por lo tanto, deben disfrutar de los laureles del triunfo y, por descontado, los que se opusieron han de pagarlo. No hay duda de que esto simboliza el “mito fundacional”³⁴ del franquismo por excelencia. La conversación, por tanto, revela que no todas las familias afines al régimen se vieron, como en el caso del mismo Franco, cohesionadas en la lucha contra las maldades marxistas. Hubo quienes combatieron con la República. Pero aquí es donde podemos comprobar como esto mismo representaba una mancha negra y un oprobio para el honor de la familia conservadora, por lo que el propio padre le indica que de no aceptar el régimen su única salida es irse como tantos otros españoles. Más cuando Fernando se halla vinculado a la terrible matanza, en noviembre de 1936, de Paracuellos, donde fueron asesinados 2.500 derechistas³⁵. Para el régimen franquista este hecho fue la muestra evidente del perfil perverso y del plan exterminador del comunismo. Si bien, el Gobierno republicano lejos estuvo de avalar lo sucedido. Aunque qué duda cabe que para los vencedores “los desmanes cometidos durante la Guerra Civil en el bando republicano se utilizarán como recuerdo perpetuo para mantener encendida la llama del dolor y la motivación represiva”³⁶.

34 AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Op. cit.*, p. 64

35 LEDESMA, José Luis. “Una retaguardia al rojo. Las violencias en la zona republicana”, en ESPINOSA MAESTRE, Francisco (ed.). *Violencia roja y azul. España, 1936-1950*. Barcelona: Crítica, 2010, (152-250), pp. 228-236.

36 MORALES MUÑOZ, Manuel. “La II República: memoria y olvido de una experiencia histórica”, en MORALES MUÑOZ, Manuel (ed.). *La Segunda República. Historia y memoria de una experiencia democrática*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2004, p. 168.

Tan representativo como esta mención, es el hecho de que muestra cómo el bando nacional enfatizó los crímenes de los rojos pero en modo alguno fue capaz de asumir los propios, como la masacre de Badajoz.

En ese sentido, el filme sí recoge el cariz, carácter y el modo en el que de forma tan maniquea los vencedores constituyeron su propio imaginario. Hasta aquellos que no habían cometido delitos de sangre son considerados responsables de tales atrocidades. Si bien, ahí es donde el director no es capaz de ir más allá, explotando un poco más el registro doloroso de las mujeres presentes en la cena, Amparo y la madre de Fernando, mostrando como todo este rencor, odio y amargor solo sirve para destruir la convivencia familiar (símbolo de la España desunida). Y cómo la presunta conciliación nacional se muestra tan falsa como la promesa de don Gonzalo a Pepita de que la ayudará.

La realidad fue otra muy distinta y se mostrará el carácter cruel cuando Pepita es detenida por la policía. Esta secuencia en las dependencias policiales nos describe el modo de proceder del régimen. En primer lugar, la detención de Pepita no viene determinada por ningún proceso judicial. En comisaría, se mostrarán las torturas a Pepita para que identifique *al chaqueta negra*. Ciertamente es que con las mujeres fueron más refinados que con los hombres, pero los efectos eran de las torturas empleadas eran similares, destructivos e inhumanos³⁷. Al final, don Gonzalo intervendrá para liberar a Pepita, gracias a su cercanía al general Franco, pero por temor a que denuncie a su hijo Fernando, revelando el nepotismo existente. Si bien, Felipe morirá por las palizas recibidas mientras que Paulino sobrevivirá, ya que no se descubre su identidad secreta³⁸.

6. La vida carcelaria y la violencia

La mayor parte de la trama sucede en la cárcel de Ventas, en Madrid³⁹. Más de la mitad de la población reclusa se encontraba en la capital, debido a que la mayoría de los juicios se celebraban allí. Eso suponía una sobresaturación de los penales. La situación era mala en el exterior de sus muros y, por supuesto, pésima en su interior. Así, “la maquinaria penitenciaria del régimen tenía un objetivo prioritario: someter cualquier disidencia, doblegar al vencido, hacerle abdicar de sus convicciones profundas,

37 EGIDO LEÓN, Ángeles. *Op. cit.*, pp. 46-53.

38 Toda esta última parte está bastante cambiada del original de la novela.

39 HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Op. cit.*, pp. 39-84.

*redimirle*⁴⁰. La primera escena introductoria nos describe cómo eran los rituales de muerte contra los que habían perdido la guerra en esta Nueva España.

Por la noche, un grupo de funcionarias, encabezado por varias monjas, se encamina por un pasillo a una parte de la cárcel en busca de las reas cuya sentencia de muerte va a cumplirse. Las trasladarán a los muros del cementerio del Este (hoy la Almudena) y allí procederán a su fusilamiento⁴¹. El número de asesinados de *la saca* se podía saber sencillamente, desde Ventas, contando los disparos *de gracia* que se escuchaban⁴². Es importante destacar como, en esa escena inicial, varias mujeres, entre ellas Hortensia, cantan *La Internacional* desde sus celdas, cuando ajustician a sus compañeras, para infundirlas ánimos pero, también, pretende mostrarnos que la mayor parte de estas presas eran por razones “políticas”, por tener alguna afinidad con la izquierdas o incluso “ser madres, esposas o hijas de antifranquistas”⁴³. Ese iba a ser, en muchos casos, su grave “delito”⁴⁴. En el que fuera el Madrid *rojo*, tras su *liberación*, la detención de mujeres fue muy elevada, ya que su compromiso en la defensa de la ciudad las convirtió en el objetivo prioritario de un régimen implacable. Esto es lo que Alberto Reig Tapia ha denominado la *política de la venganza*⁴⁵.

En este Nuevo Régimen va a cobrar una recurrente importancia la religión y la Iglesia en el plano moral e ideológico. La presencia de las monjas y su relevancia en el orden interno de la prisión así lo remarca⁴⁶. En agosto de 1938, el régimen restituyó el papel de los servicios religiosos en las prisiones, algo que había derogado la República, lo que mostraba la nueva orientación del régimen y respondía, también, a una cuestión *funcional*, ya que muchos conventos y diversos edificios religiosos fueron reutilizados como prisiones. Se convertirían, de este modo, en improvisados establecimientos penitenciarios para ayudar a controlar a la sobredimensionada población reclusa, en un saturado sistema penal. Las monjas de las distintas órdenes adquirieron, con ello, un

40 EGIDO LEÓN, Ángeles. *Op. cit.*, p. 161.

41 NUÑEZ, Mirta y ROJAS, Antonio. *Consejo de Guerra*. Madrid: Compañía literaria, 1997. Entre 1939 y 1944 se llevaron a cabo 2.663 ejecuciones de las cuales 87 eran mujeres.

42 EGIDO LEÓN, Ángeles. *Op. cit.*, pp. 61-62 y HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Op. cit.*, p. 228.

43 HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Op. cit.*, p. 114.

44 CENARRO, Ángela. “La institucionalización del universo penitenciario franquista”, MOLINERO, C., SALA, M. y SOBREQUÉS, J. (eds.). *Una inmensa prisión*. Barcelona: Crítica, 2003 (133-153), p. 134.

45 REIG TAPIA, Alberto. *Ideología e historia: sobre la represión franquista y la guerra civil*. Madrid, Akal, 1984

46 RAGUER, Hilari. *La pólvora y el incienso*. Barcelona, Península, 2001.

protagonismo inusitado haciéndose cargo del gobierno de las prisiones, de la disciplina, las clases de enseñanza y reeducación y los distintos talleres de las prisiones⁴⁷.

En el caso de Ventas fueron las integrantes de la orden del Buen Pastor, a partir de diciembre de 1940, las que impusieron su firme autoridad, estableciendo una rígida disciplina interna. Las presas debían acudir en fila al patio con la obligación de asistir a misa. Sor Serafines, quien fue un personaje real, estableció una rutina *cuartelara* frente al caos organizativo de los meses anteriores⁴⁸.

A partir de aquí, el filme va mostrándonos cómo se trata a las presas, por qué están ahí, caso de Hortensia, y cuáles son las rutinas y las condiciones de vida en la prisión. Por de pronto, las visitas que reciben son lo único que les infunde alguna esperanza y les permite tener contacto con la realidad. Pero todo ello se encuentra muy controlado. Los familiares habían de aguardar una larga cola solicitando permiso para acceder al recinto carcelario. Todos los paquetes eran depositados para ser registrados y no se les permitía ningún contacto físico.

En el filme, vemos a mujeres de muy diversas edades y algunos hombres (mayores) entrando en tandas en el locutorio de visitas. Esta era una gran sala común compartimentada en tres espacios divididos por rejas. En un lado se hallan los familiares y en el otro las reas, separadas por una zona neutra en la que se pasean varias guardianas para evitar todo contacto y asegurar que las conversaciones sean adecuadas. Estas imágenes nos recogen la angustia, las emociones contenidas o reveladas, la melancólica alegría de ver el rostro del familiar, un consuelo para ellas, y un alivio para aquel al saber que aún siguen con vida y sanas. El encuentro de las dos hermanas, al inicio, refleja todo ese profundo pesar, pues no pueden evitar llorar al verse.

Además, las condiciones de vida en la prisión eran pésimas y la comida proveniente del exterior procurada por sus familiares se iba a convertir en un suplemento esencial para la supervivencia. No es un aspecto donde se adentre mucho el filme pero es muy palpable en el aspecto demacrado de las presas y su situación general⁴⁹. También, la situación sanitaria era inhumana, sin medicinas ni médicos para atenderlas. La enfermería

47 PRADA RODRÍGUEZ, Julio. *Op. cit.*, pp. 240-244.

48 HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Op. cit.*, pp. 218-224. Era alemana, aunque no era la superiora, sí mostró un carácter brutal y autoritario, según recogen las fuentes orales.

49 VINYES, Ricard. *Op. cit.*, pp. 116-120.

lo era solo de nombre. Muchas se negaban a ir a la enfermería por temor a no regresar de allí. Pensemos que, en Ventas, solo hubo dos médicos en plantilla y que hasta 1943 no contó con un especialista en ginecología. Mayormente fueron las presas (algunas eran enfermeras o parteras) las que atendían los partos y el índice de mortalidad infantil por enfermedad fue elevadísimo⁵⁰.

Se creó una sala de madres y aunque el régimen preveía esta situación, y permitiendo que los niños estuvieran con sus progenitoras hasta la edad de tres años, no adoptó ninguna medida adicional de cara a su cuidado y alimentación. Así, muchas mujeres se veían en la necesidad de llevar consigo a prisión a sus criaturas, como se ilustra en el filme, vulnerables al hambre y enfermedades, porque no tenían a nadie a quien dejárselos, con sus maridos igualmente encarcelados, huidos o *desaparecidos*⁵¹.

A pesar del encierro y el régimen tan restrictivo de visitas existente, había otras formas de comunicación con el exterior que no dejaban de ser una extensión misma de la vida carcelaria. Se pasaba información, propaganda política, contrabando y alimentos. Así, las presas se acabaron organizando, ante la precariedad existente, en *familias o comunas*, mostrando un noble sentido de la solidaridad y el compromiso con aquellas presas más desvalidas, enfermas o que no tenían ayuda en el exterior (por estar solas y sus familiares detenidos), colaborando, incluso, entre los distintos colectivos políticos (comunistas, socialistas, ugetistas, etc.), que crearon sus propios comités clandestinos⁵².

El franquismo se cuidó, infructuosamente, de intentar romper esa cohesión procediendo a traslados constantes de unas prisiones a otras a lo largo y ancho de la península. Pero no logró romper esos lazos de solidaridad⁵³.

Del mismo modo, las cartas que recibían, las que pasaban por el correo ordinario como las que lo hacían de forma oculta, las compartían, como se muestra en el filme cuando Hortensia recibe una de Felipe, porque las “cartas llenaban el vacío” y “era motivo de alegría”⁵⁴ tanto para la receptora de la misiva, al saber que sus seres queridos están, al menos, vivos como para sus compañeras, pues eso les hace pensar que había esperanza. La situación de las cárceles, en suma, era horrenda, pero muchas presas con

50 HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Op. cit.*, pp. 148-152.

51 EGIDO LEÓN, Ángeles. *Op. cit.*, pp. 180-185.

52 HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Op. cit.*, pp. 282-286.

53 VINYES, Ricard. *Op. cit.*, pp. 104-114.

54 FONSECA, Carlos. *Op. cit.*, p. 185.

preparación y cultas buscaron, con iniciativas personales, fórmulas para mejorarla y pasatiempos para hacer menos angustiosa la espera (impulsando escuelas y otras actividades lúdicas). Eso se ilustra cuando Elvira enseña a escribir, en una pizarrita, a Remedios. Hortensia le insistirá, incluso, sobre lo importante que es su alfabetización, es un símbolo de resistencia. La Guerra Civil, recoge Nash, provocó que miles de mujeres vieran en la educación y la cultura “las claves de la liberación de la mujer”⁵⁵, convirtiéndose en unos de sus mayores logros. Al calor de ese sentimiento se entiende el carácter y actitud de Hortensia y lo que este hecho implica.

La disciplina era, por lo demás, muy rígida y los castigos expeditivos. Así, cuando otra presa señala a Sole como la responsable de las actividades clandestinas en la cárcel, se le da un duro escarmiento. En el filme, no se recogen las consecuencias negativas para la delatora, en ocasiones, marginada por las otras presas, teniendo que padecer el amargor del silencio y su frontal rechazo, y sufrir, luego, sola, la miseria reinante. Otro ejemplo del maltrato y la *reeducción* que reciben se recoge cuando la implacable y temible Sor Serafines les exige besar la figura de un Niño Jesús, para celebrar la Navidad, o de lo contrario no verán a sus familiares (Hortensia se juega no ver a su marido). Desde el punto de vista del régimen, el culto, las misas obligatorias y las celebraciones señaladas, tenían una misión moralizadora y reeducativa primordial⁵⁶.

En esta escena, Tomasa se cambia en la fila por Hortensia y desafía a la monja tildando a la figura de simple “muñeco”. En el forcejeo entre ambas, la imagen cae al suelo y se rompe, lo que provoca la monumental ira de la monja, golpeando con saña a Tomasa con una porra. Sor Serafines exclamará: “¡Todas ustedes son basura, no habrá redención posible. En este país, no habrá paz ni Dios os perdonará hasta que todos los rojos estén en la cárcel o muertos!” Esta virulenta escena sintetiza de forma bastante dura la representación de ese odio que se respiraba y se alimentaba contra las mujeres *rojas*, “eran algo así como la estirpe del Mal”⁵⁷ para los funcionarios del régimen. Esta etiqueta (roja) designaba a la *mujer degenerada*, aquella que arrastrada por los valores perversos del liberalismo, o las ideologías emancipadoras de la mujer contrastaban con el ideal

55 NASH, Mary. *Rojas, Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 1999, p. 250.

56 CENARRO, Ángela. *Op. cit.*, pp. 142-143.

57 VINYES, Ricard. *Op. cit.*, p. 60.

femenino más tradicional propios del modelo hispano como eran para el nuevo régimen Isabel La Católica o Teresa de Ávila⁵⁸.

La nueva misión regeneradora de recristianización de los presos se convirtió, por añadidura, en una tarea esencial de capellanes y monjas. Sin embargo, generará en ellos una enorme frustración comprobar que, en muchos casos, la cantidad de reclusos que, al margen de la obligatoriedad de la asistencia a las mismas, participaba de bautizos, comuniones y matrimonios era muy baja, tal y como señala Cenarro⁵⁹.

Al final, tras el nacimiento de la niña, y cumplido el plazo de gracia, Hortensia es llamada a capilla, siguiendo el ritual franquista, antes de conducirla para que cumpla su sentencia. Allí el capellán le insistirá en que se arrepienta y que bautice a la niña pero la madre se niega. El capellán le espeta con acritud moral: “el virus del comunismo te ha corrompido hasta lo más profundo”. Esto muestra como aparte de reprimir y castigar con dureza, de someter y humillar, el régimen también buscó “doblegar y transformar a los vencidos”⁶⁰, como señal inequívoca de su triunfo moral e ideológico. Con Hortensia no lo consiguen. Pero, también, cabría indicar que no todos los capellanes se comportaron de forma tan despreciable, puesto que aún cuando, por sus valores, consideraban que debían redimirlos de un pecado inexistente, eso no implicaba que no mostraran su compromiso cristiano, denunciando maltratos, injusticias y otros abusos⁶¹.

Respecto a los personajes de las funcionarias, Mercedes, Conchita y Florencia, que se aprecian en esta parte final, nos describen tres personalidades muy distintas que muestran este universo y que encarnan a la sociedad española de los vencedores. Mercedes, a pesar de su dolor por la pérdida de sus seres queridos, no busca venganza sino que siente comprensión e incluso cariño por Hortensia, sin culparla de la guerra. Conchita, por su parte, aunque también dulce, se la observa imbuida por la propaganda del régimen. Cree ingenuamente que las *rojás* son frías e inhumanas, aunque se entenece por la hija de Hortensia. En cambio, Florencia es la más hosca, brutal y despreciable, porque su actitud con las presas es altanera y despiadada. Esta última encarna a aquellas mujeres que actúan por su afán de venganza, remarcando ese clima de violencia y

58 EGIDO LEÓN, Ángeles. *Op. cit.*, pp. 30-31 y HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Op. cit.*, pp. 121-131. Siguiendo las teorías del psiquiatra Antonio Vallejo Nájera.

59 CENARRO, Ángela. *Op. cit.*, p.143.

60 MOLINERO, Carme. *Op. cit.*, p. 224.

61 PRADA RODRÍGUEZ, Julio. *Op. cit.*, pp. 244-245 y CENARRO, Ángela. *Op. cit.*, p.152.

resentimiento. Pues, lamentablemente, tal y como sintetiza Cenarro, “los funcionarios se convirtieron “en los agentes del maltrato y la humillación física que acarrearán enfermedad, el hundimiento psicológico y, en muchas ocasiones, la muerte de los reclusos”⁶². El personaje de Mercedes ayuda a encontrar un contrapunto humanizador en este hosco, duro y brutal sistema penal.

Al cierre del filme, conducirán a Hortensia a su trágico destino. De hecho, en 1941, año en el que muere la protagonista, escribe Montoliú, fue el “año más sangriento de la posguerra”⁶³, siendo ejecutadas en la capital nada menos que 880 personas (17 mujeres). Además, para 1941, todavía existían en España nada menos que 233.373 de población reclusa, entre los que 19.733 eran mujeres⁶⁴. El sistema carcelario fue poco a poco liberando a miles de presos pero tan solo en la medida en que fue dándose cuenta de que no podía sostenerlo indefinidamente (era una enorme carga para el Estado).

De todas formas, aunque la historia retrata con acertada fidelidad, el mundo carcelario, faltan mayores contrapesos, de ahí que algunas críticas cinematográficas subrayen que el filme incida en un recurrente “maniqueísmo”⁶⁵. Para Boyero, en cambio, su problema no es tanto esta cuestión como el hecho de que el director no ha sabido transmitir los sentimientos oportunos: “Este universo infame, con verdugos despiadados y víctimas pletóricas de dignidad y coraje, está retratado con aroma de teatro rancio, con personajes y sentimientos descritos a brochazos en vez de con pinceladas”⁶⁶. A pesar de todo hay que indicar que tuvo una acogida si no buena, sí aceptable por parte del público, con 346.549 espectadores. Recibió 9 nominaciones a los premios de la gala de los Goya, consiguiendo alzarse con tres galardones⁶⁷.

7. Conclusiones

Al cierre del filme se pueden leer estas palabras: “Para los estrategas, para los políticos, para los historiadores, toda está claro: hemos perdido la guerra. Pero

62 CENARRO, Ángela. *Op. cit.*, p.151.

63 MONTOLIÚ, Pedro. *Op. cit.*, p. 193.

64 PRADA RODRÍGUEZ, Julio. *Op. cit.*, p. 250.

65 LOBO, Carmen L. “La voz dormida. Es la guerra otra vez”, *La Razón*, 28 de octubre de 2011 y MERIKAETXEBARRIA, Antón, “Trágico despertar”, *El Correo*, 22 de septiembre de 2011. Aunque la califica también de película digna.

66 BOYERO, Carlos, “La voz dormida”, *El País*, 22 de septiembre de 2011.

67 <http://www.mecd.gob.es>. [Última consulta: 15 de agosto de 2014] Y varios premios más.

humanamente, no estoy tan seguro... Quizás la hemos ganado”. Firmando Antonio Machado. Benito Zambrano, sin duda, cumple su propósito de hacer visibles los desgarradores aspectos del sufrimiento humano que padecieron los vencidos en la represión, y, en concreto, las mujeres. Recrea, con bastante credibilidad y acierto el universo carcelario franquista y el ambiente que se vivía en la inmediata posguerra. En ese sentido, las intenciones del director eran manifiestas, aunque marcadas por su idea de que, a su entender, fueron los “malos” los que ganaron la contienda aunque, a nivel humano, la perdieron por sus crímenes y brutal política represiva que es la que se describe en la trama. Por eso, ante aquellos que le reprochan el haber rodado una historia maniquea Zambrano se justificó aduciendo que deberían conocer antes la Historia, ya que él solo cuenta una “pequeñísima parte de todo lo que ocurrió”⁶⁸. No le falta cierta razón pero hay que valorar otros aspectos del discurso cinematográfico que entran en juego como es su simbolismo y función social.

El filme retrata, principalmente, a través de los personajes de Hortensia y Pepita, junto a otros secundarios menos desarrollados, como Tomasa, Remedios y Elvira o, incluso, Paulino y Felipe, la política vengativa del franquismo. Todos ellos se resistirán a ser doblegados moral y psicológicamente por la dictadura. Un régimen que está representado, en su faz más dura, por la monja Sor Serafines, Florencia, el capellán de la prisión, don Gonzalo, Alberto que son caracterizados como seres crueles y negativos. No conocen el perdón ni la piedad. No se trata, por lo tanto, de disfrazar los hechos.

Fueron años atroces pero el cine no solo ha de observar la realidad que pretende recrear sino, también, explorar en ella perspectivas que nos ayuden a entender mejor lo sucedido. Las críticas cinematográficas ponen de relieve un exceso de maniqueísmo, lo que advierte que el filme no explica por qué surgió este fiero antagonismo entre vencedores y vencidos, aún siendo todos ellos españoles. El objetivo del régimen franquista fue, quedó bastante claro, doblegar, reeducar, reprimir, castigar, humillar, escarmentar y, por supuesto, asesinar (de forma caprichosa y arbitraria) para revertir las *peligrosas* enfermedades que, según este, habían aquejado a España durante la República: el marxismo y el liberalismo. Esta perversión de la historia se utilizó como coartada para imponer una ideología ultraconservadora cuyo fin era erradicar cualquier alternativa. Y

68 <http://www.diariodecine.es/jplentrevista1.html> [Última consulta: 15 de agosto de 2014].

como consecuencia de la misma, se creó y gestionó un enorme aparato coercitivo, brutal, cruel y despiadado, desbordado por la cantidad de presos, cuyo delito era haber formado parte de las izquierdas, defendido a la República o no apoyar la sublevación. El filme, en ese sentido, codifica con claridad la angustia y desvelo de los vencidos, esa dura lucha por sostener su valor y su esperanza en tales circunstancias, aún cuando todo era una total incertidumbre acerca de su destino y el de sus familias. También reproduce esa atmósfera opresiva de un Madrid que, a pesar de haberse concluido la guerra, en abril de 1939, vivía bajo la sombra del miedo de un régimen no dispuesto a conciliar sino a imponer su voluntad de vencedor.

En las escenas finales, cuando Hortensia se halla ante el pelotón de ejecución exclama: “¡Viva la República!”. Frente a la venganza y la injusticia se reivindican la libertad y la democracia. Pero mientras los valores de venganza e injusticia se observan desde ese mismo pasado, los de libertad y democracia se interpretan desde el presente. Entonces, ni la libertad ni la democracia se encontraban todavía maduras. Para los defensores del nuevo orden franquista, la democracia representaba el desorden y la revolución, una amenaza a sus valores y forma de vida que pretendía sojuzgarles y aniquilarles, el mal por antonomasia. No existió una memoria conciliatoria. Los vencedores no lo quisieron, impusieron la suya. Y el filme busca, en consecuencia, con loable empeño, restaurar la memoria de los perdedores de la guerra e, incluso, va un poco más allá cuando Hortensia le dice a Mercedes que la guerra no debió producirse. Pero le falta explicar por qué... las razones que llevaron a que esta tragedia se produjera, qué posibilitó que el odio fuera más fuerte que la razón. Tratar de reducir el pasado a un mundo dividido entre buenos y malos, como al final trasluce la trama fílmica, tampoco nos ofrece las claves de su comprensión. Hubo horror, crímenes y desmemoria, por eso, en la actualidad hemos de implementar los valores de la memoria reparadora, de la Historia y de la reflexión viva y aleccionadora sobre el ayer.

MAQUIS AL CINEMA. NOVES APORTACIONS A LA MORT D'ÀNGEL OSET PALACIOS

CARME GIL PARDO
Universitat de Barcelona
Centre d'Investigacions Film-Història

Resum

Àngel Oset va participar, juny amb el Facerias, al robatori del *meublé* Pedralbes a l'octubre de 1951. Aquesta història surt al documental "La Casita Blanca".

La meua intervenció ve donada pels documents que tinc d'aquest noi, sobretot del seu pas per Mauthausen i, posteriorment, per la presó de Barcelona i la seva mort a *garrote vil*.

Paraules clau: resistència, franquisme, Àngel Oset, maquis, anarquisme.

La resistència al franquisme, la lluita dels maquis, potser és una etapa de les menys conegudes i oblidades dins la història espanyola.

Reconèixer l'existència d'aquesta lluita guerrillera suposava admetre una contestació interna al règim dictatorial del general Franco, així el cinema de la immediata postguerra va decidir ignorar-lo. No és fins a 1954 que una pel·lícula ens parlarà dels maquis, *Dos caminos*.

Les pel·lícules tenien totes un mateix fill conductor; els bons integrats dins dels bàndol dels sublevats i posteriorment dins les files dels vencedors. Els dolents estarien integrats pels republicans, separatistes, maçons, anarquistes i un cop acabada la II Guerra Mundial, comunistes, perillous delinqüents i assassins.

La major part dels films mostren uns nacionals com a persones d'ordre, disciplinats, religiosos, familiars i uns *maquis* que, malgrat penedir-se de les seves accions, sobretot quan veuen la pau i prosperitat en la qual viu Espanya, al menys així surt en les pel·lícules, acaben trobant la mort.

Les principals pel·lícules espanyoles:

1.- *Dos caminos* (1954), del director Arturo Ruiz-Castillo. La trama de la pel·lícula gira al voltant de dos amics excombatents republicans. Un d'ells, Antonio, viu feliçment dins l'Espanya franquista i l'altre, Miguel, viu exiliat i decideix tornar a Espanya i aleshores compararà la seva existència amb la del seu amic. Quan Miguel és traït pels seus superiors comunistes entra en un profund penediment però ja és tard i troba la mort.

2.- *La ciudad perdida* (1954), dirigida per Margarita Alexandre i Rafael Torrecilla. Quatre excombatents de l'exèrcit republicà arriben a Madrid amb una missió subversiva. La policia donarà mort a tres d'ells i el quart es trobarà sol en una ciutat que li és desconeguda i finalment al veure el seu error i malgrat penedir-se del camí que havia agafat, caurà sota les bales de la policia.

3.- *Torrepartida* (1956). El seu director és Pedro Lazaga. Manuel i Rafael són dos bandolers, així els mostra el film, que segresten i finalment maten al fill d'un capità de la Guàrdia Civil. Posteriorment també segresten a una dona, de la qual Manuel està enamorat. Manuel es mostra en desacord amb tots aquests fets i és mort per Rafael.

4.- *La paz empieza nunca* (1960), de León Klimovsky. A l'esclat de la Guerra Civil espanyola, Juan -un jove falangista- lluitarà al costat dels nacionals. Això el separarà de la seva promesa, la Paula. Acabada la guerra un antic company li demanarà que participi en una operació policial secreta que té la finalitat d'exterminar els *maquis* que actuen a Astúries. Allí es trobarà amb la seva antiga núvia, ara prostituta d'un cabaret que és freqüentat per Dóriga, enllaç dels *maquis* amb els republicans del sud de França. Juan, integrat en els *maquis* farà que aquests caiguin en mans de la policia, la qual exterminarà a tots ells.

5.- *Carta a una mujer* (1961), del director Miguel Iglesias. Flora rep la visita de Germán, un excompany del seu primer marit, Carlos. Germán explica a Flora que Carlos i ell van coincidir a Rússia. Un comissari, amic de Flora, descobreix i li comunica que el tal Germán és un *maquis*. Malgrat tot, Flora decideix ajudar-lo a escapar del país. Novament el comissari li informa que Germán l'enganya, no va ser amic del seu primer marit i va suplantar el lloc de Carlos que poc després moriria. Paral·lelament, Germán s'assabenta que Carlos li va cedir el seu lloc perquè pogués escapar de Rússia i al ser

descobert va pagar l'engany amb la seva pròpia vida. Davant d'aquests fets, Germán sent remordiments, es disculpa davant de Flora i abandona la partida dels *maquis*, fet pel quals aquests li donen mort.

6.- *A tiro limpio* (1963), de Paco Pérez-Dolz. Si bé no parla directament del fenomen guerriller, té a veure amb les morts del Josep Lluís Facerias i del Quico Sabaté. Surt l'atracament al *meublé* de Pedralbes (5/8/49) al *meublé* Augusta sis dies més tard, altre cop al Pedralbes el 21/10/1951 (aquest atracament és el del Facerias, el que ens ocupa dins d'aquest treball).

7.- *El espíritu de la colmena* (1973). Victor Erice és el director. Per primer cop es mostrava la figura d'un maquis no repenedit, ni assassí, si bé mai es nomena la paraula *maqui* o un altre sinònim amb connotacions polítiques.

8.- *Metralleta "Stein"* (1974), de José Antonio de la Loma. Aquesta pel·lícula fa un clar paral·lelisme amb la figura del *maqui* Quico Sabaté. Aquí els guerrillers són mostrats com uns assassins sense escrúpols, que maten per matar i que mai senten cap penediment dels seus actes.

9.- *Cara Manchada* (1975). José Antonio Nieves Conde és el seu director. La pel·lícula està més enfocada a desvirtuar el bloc comunista, dins de la confrontació internacional "comunisme-capitalisme", que a desvirtuar l'oposició franquista en el pla intern. El director del film pretén avisar sobre el perill que podia caure damunt l'Estat espanyol si els "rojos" es feien amb el poder un cop mort el dictador.

10.- *Pim, Pam, Pum...¡Fuego!* (1975), de Pedro Olea. El personatge del *maquis* apareix caracteritzat com a trist, temerós i sobretot vençut. Està completament derrotat i l'única solució es fugir a França. Aquí se'ns mostra un heroi republicà i un dolent estraperlista franquista.

11.- *Los días del pasado* (1977). El director Mario Camus va deixar clara la seva intenció d'homenatjar a un personatge històric tan poc valorat com el del *maquis*; d'aquí la imatge positiva que es dona en el film.

12.- *El corazón del bosque* (1979), de Manuel Gutiérrez Aragón. La pel·lícula està basada en fets verídics. Explica la història d'un *maqui* que es nega a obeir les ordres dels seus superiors i fa la guerra pel seu compte quan ja està tot perdut per als guerrillers.

13.- *Luna de lobos* (1987), del director Julio Sánchez Valdés. Pel·lícula que reflecteix la importància que per als *maquis* va tenir la gent dels pobles, els familiars i amics, persones que els donaven queviures i informació. És un elogi a la causa guerrillera i una condemna al franquisme.

14.- *Huidos* (1992). Félix Sancho Gracia va ser el director. Pel·lícula que és un xic crítica amb els comandaments comunistes però no amb els guerrillers, i satanitza els representants franquistes.

15.- *El portero* (1999), de Gonzalo Suárez. Pel·lícula que no analitza amb profunditat el tema dels *maquis*. És l'única que no és dramàtica i té un cert to humorístic.

16.- *Tierra de cañones* (1999), del director Antoni Ribas. El tema guerriller és tocat de manera tangencial. Poc es diu sobre els *maquis*, i això solament serveix com a marc d'un triangle amorós on els dos homes són *maquis*.

17.- *You're the one* (2000). El mateix director, José Luís Garcí, ja va dir que no era una pel·lícula política. Julia la protagonista té un amant, republicà, que mor a la presó a causa del fred, tot esperant un judici que mai va arribar. I Pilara, l'amiga de Julia té un marit guerriller.

18.- *Silencio roto* (2001), la principal aportació d'aquesta pel·lícula és que l'anàlisi que fa Montxo Armendáriz, el seu director, sobre la memòria històrica espanyola la fa des de l'àmbit col·lectiu de les dones que van viure i patir la situació sense sortir dels pobles. El director no solament va recorre a la bibliografia sobre els *maquis* sinó que també va entrevistar a guerrillers supervivents. Un dels temes principals de la pel·lícula és la repressió que va patir la població civil, sobretot aquells que van col·laborar amb els *maquis*, per part de la Guàrdia Civil, i producte d'aquesta recerca va produir el mateix 2001 la pel·lícula documental *La guerrilla de la memoria*.

19.- *El embrujo de Shangai* (2002), de Fernando Trueba. El tema dels *maquis* està tractat des de la visió humana i no des del punt de vista polític. Els tres *maquis* retratats en aquest film desenvoluparan les seves accions, no polítiques, a través dels seus sentiments. És una novel·la de Juan Marcé, la qual va intentar realitzar abans Víctor Erice.

20.- El darrer film és la pel·lícula *Caracremada* (2010) de Lluís Galter. El 1951 la CNT decideix que els seus homes han de deixar la lluita armada contra el règim de Franco. Ramon Vila Capdevila (*Caracremada*) decideix no acatar l'ordre i seguir lluitant, fins que la Guàrdia Civil li va donar mort el 7 d'agost de 1963.

I com a documentals anomenarem solament una més, la que té relació amb els documents que aporto: *La Casita Blanca. La ciutat oculta* (2002), de Carles Balagué. La història se situa entre 1947, any en el qual Eva Perón va visitar Espanya -Barcelona va ser l'últim lloc per on va passar abans de marxar cap a Roma, on la va rebre el Papa- i el 1952, any del Congrés Eucarístic.

Aquest *meublé*, *La Casita Blanca*, funcionava des de 1912, era obert les 24 hores els 365 dies de l'any i, el 1952, durant el Congrés Eucarístic va funcionar com a hostel per als pelegrins que arribaven a la Ciutat Comtal.

En total, i segons explica Carles Balagué a Barcelona, per aquestes dates hi havia 113 *meublés*, clar exemple de la doble moral de la Barcelona de la postguerra. D'aquest documental destacarem l'atracament que el grup de Facerias va fer. Els *meublés* eren llocs ideals per als robatoris, ja que era més difícil denunciar.

Josep Lluís Facerias va arribar a Barcelona a primers de setembre del 1951 i a mitjans del mateix mes arribava des de França un grup de tres persones: Jorge Oset, Pedro González i José Avelino Cortés. Aquest grup va estar un mes a la Ciutat Comtal sense poder fer les missions encarregades i van quedar-se sense diners. La seva missió era liquidar un confident notori, Macario Pérez, i un coronel de l'exèrcit, de cognom Ariño. Quan van arribar a Barcelona es van allotjar a casa de la germana d'en Jorge Oset. Malgrat que se'ls hi va dir que no tinguessin contacte amb Facerias, van decidir buscar-lo i demanar-li ajut.

Junts van decidir participar en l'atracament al *meublé* Pedralbes (carrer Miret i Sans,7, avui hi ha un *aparhotel* dedicat al mateix negoci), fet que ja havia planejat Facerias.

La nit del 21 d'octubre de 1951 Facerias i el seu grup, després de fer-se amb un "cadillac" per no aixecar sospites, van atracar el *meublé* Pedralbes. En una de les habitacions varen trobar-se amb el constructor Antonio Masana i una neboda d'ell, menor d'edat. Aquest constructor va plantar cara als atracadors però una bala d'una de les armes dels *maquis* el va matar. De fet Jordi Oset havia quedat fora, esperant-los.

La premsa va publicar, que el mort del *meublé* no havia estat identificat i sobre el Sr. Masana es van publicar esqueles anunciant que havia mort cristianament després de rebre els sants olis. Va ser enterrat el 25 d'octubre de 1951. El diari *Solidaridad Nacional* va reproduir la mort d'una persona al *meublé* al costat de l'esquela de Masana.

La família del constructor Antonio Masana va presentar una querella contra el director del documental al considerar que la versió que es donava no s'ajustava a la realitat.

El dia 25 d'octubre, la policia ja seguia la pista dels tres *maquis* i no precisament per haver estat en contacte amb el Facerias sinó perquè havien descobert la casa on vivia Oset i González. Des d'una petita camioneta situada a l'encreuament dels carrers Calàbria i Rosselló es va obrir focs sobre els *maquis* que malferits, varen escapar fins un solar del carrer París, ocupat per barraques. Una dona va denunciar a la policia on estaven amagats. Amb un gran nombre d'efectius la policia va aconseguir capturar-los.

La documentació que presento es vincula al maqui Jorge Oset Palacios, però és necessari aclarir que el seu nom era Ángel. Vui fer constar el meu agraïment a l'Albert Pérez Oset, nebot d'Angel Oset, qui m'ha lliurat els documents aportats.

Àngel Oset havia estat un membre actiu de la resistència que va ser capturar pels alemanys internant-lo al camp de concentració de Mauthausen, com així o corroboren els següents documents:

- a) La fotogràfia d'Àngel Oset.



b) La resposta de la Creu Roja a la petició que havia fet Alberto Pérez, cunyat d'Ángel Oset, comunicant-li que aquest és presoner de guerra a Mauthausen i “ *goza de buena salud* “ del 9 de setembre de 1941.


INTER ARMA CARITAS

COMITÉ INTERNACIONAL DE LA CROIX-ROUGE
AGENCE CENTRALE DES PRISONNIERS DE GUERRE

Rappeler dans la réponse :
CM/e 87004 CM/IP

GENÈVE, le 9 Septembre 1941
Palais du Conseil-Général

729 e

Muy Sr nuestro:

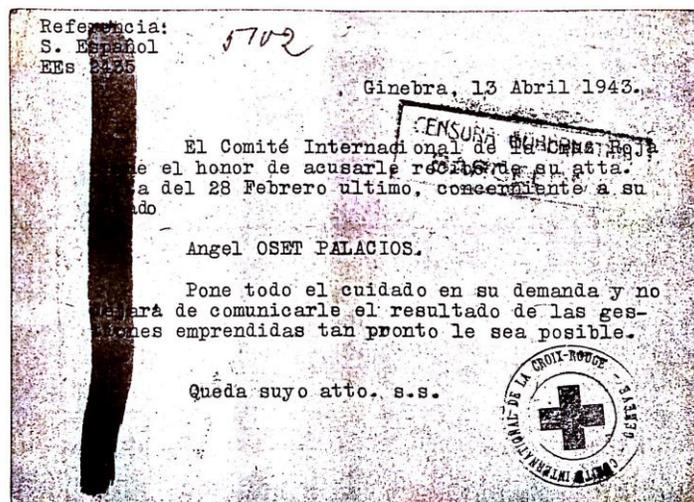
El Comité Internacional de la Cruz Roja, tiene el honor de comunicarle que en fecha 7.7.41 le mandamos un mensaje á su antigua dirección en Perpignan, de Angel OSET PALACIOS el cual se halla prisionero de guerra en Alemania. K.L. MAUTHAUSEN/Gusen Post St. Georgen (Oberdonau) con el No. 6081 y ~~goza de buena salud.~~

Con respetuosos saludos queda de Vd.
atto s.s.

b bis) Sobre de la Creu Roja Internacional on figura l'escàndol hitleriana de 13 d'abril de 1943.



c) La resposta de la Creu Roja comunicant que donarà notícies d'Àngel Oset quan li sigui possible (13 d'abril de l'any 1943).



d) La resposta de la Creu Roja comunicant que Àngel Oset segueix al camp de Mauthausen "goza de buena salud" i que les autoritats alemanyes li permeten rebre i enviar, cada sis setmanes, un curt missatge (de 25 paraules com a màxim) el 28 de setembre de 1943.



COMITÉ INTERNATIONAL DE LA CROIX-ROUGE
AGENCE CENTRALE DES PRISONNIERS DE GUERRE

Rappeler dans la réponse :

S. Espeñol IP
EES 2435

GENÈVE, 28.9.1943
Palais du Conseil-Général

Sr. Don. Alberto PEREZ GALAN
Calle Celebrís 207, 2e. 2a.
BARCELONA
Espane.

Muy Sr. nuestro:

El Comité internacional de la Cruz Roja tiene el honor de comunicarle, que según un informe de la Cruz Roja Alemana, fechado 15 del crte. el español:

Angel OSET PALACIOS

sigue en el campo de MAUTHAUSEN y goza de buena salud. Las autoridades alemanas nos informan, que los interndes de dicho campo, pueden en adelante recibir y enviar cada seis semanas un corto mensaje (25 palabras máximo), las señas son:

OSET PALACIOS Angel

Geb. 2.6.17

Nr. 6081

Lager MAUTHAUSEN (Oberdoneu)

DEUTSCHLAND

Quedamos suyos ettos. S.S.

Comité International de la Croix-Rouge
GENÈVE
Agence centrale des prisonniers de guerre.

A partir de la detenció d'Àngel Oset per part de la policia espanyola, la seva família inicia tot un procés de petició de clemència, com així ho demostren els documents adjunts. També relaciono els documents donats per l'Administració Pública. Paral·lelament a la seva detenció, la seva família va ser sospitosa i va estar sota vigilància. El seu cunyat va ser detingut, apallissat i durament interrogat ja que la policia pensava que també era anarquista.

Els documents són:

1.- *Orden de la Dirección de la Presó Cel·lular de Barcelona. Comuniquen que de la cinquena galeria passen a la quarta en cel·les individuals: “-Grupo de Fugustas... siendo objeto de estrecha y constante vigilancia” (8 de novembre de 1951).*

CELULAR

ORDEN

DE

(1)

ORDEN DE LA DIRECCION

Por la presente se dispone que los reclusos PEDRO GONZALEZ FERRANDEZ, JOSE GABRIEL PALACIOS Y JOSE AVELINO CORTES MUNEZ, sean trasladados de la 5ª a la 4ª Galeria, pasando a ocupar celda individual del Segundo Piso de la expresada Galeria - Grupo de Fuguistas -, donde continuarán la extinción del período sanitario y siendo objeto de estrecha y constante vigilancia por todos los funcionarios de servicio en la misma, a fin de que en todo momento estén bien controladas sus actividades y conducta.

Tomese nota en el libro correspondiente de esa Ayudantia y en el de las Dependencias a que afecta y una vez cumplimentada devuelvase a esta Dirección para su archivo.

Barcelona, 8 de Noviembre de 1951.

EL DIRECTOR

Intese
de Servicio

no n.º 9858.~
de Centro



2.- Orden de la Dirección, de la Presó Cel·lular de Barcelona notificant que, finalitzat el període sanitari, són novament traslladats de galeria: "... siendo objeto de estrecha y constante vigilancia". De fet cada dia els funcionaris de la presó els examinaven la roba, els estris, les reixes, el sostre i el paviment de les seves cel·les i dos cops al dia s'escorcollaven els soterranis i les instal·lacions de les clavegueres (22 de novembre de 1951).

112623-112624-112622

(2)

LULAR

ONA

ON

ORDEN DE LA DIRECCIÓN

Por haber dejado extinguido el periodo sanitario los reclusos JORGE OSIT PALACIOS, JOSE AVELINO CORTES MUNIZ y PEDRO GONZALEZ FERNANDEZ deberán ser trasladados del 2º piso de la 4ª Galeria donde actualmente se encuentran a ocupar celdas del 1º piso de la citada Galeria-Grupo de atracadores- y siendo objeto de estrecha y constante vigilancia por todos los Funcionarios de servicio en la misma a fin de que en todo momento estén bien controladas sus actividades y conducta, dando cuenta por escrito a esta Dirección de cualquier anomalía que se observara en los mismos.

Se hace nota en el libro correspondiente de esta Ayudantía y en el de las Dependencias a que afecta y una vez cumplimentada devuélvase a esta Dirección para su archivo.

Barcelona 22 de Noviembre de 1951.

EL DIRECTOR

Comentese ante el Servicio

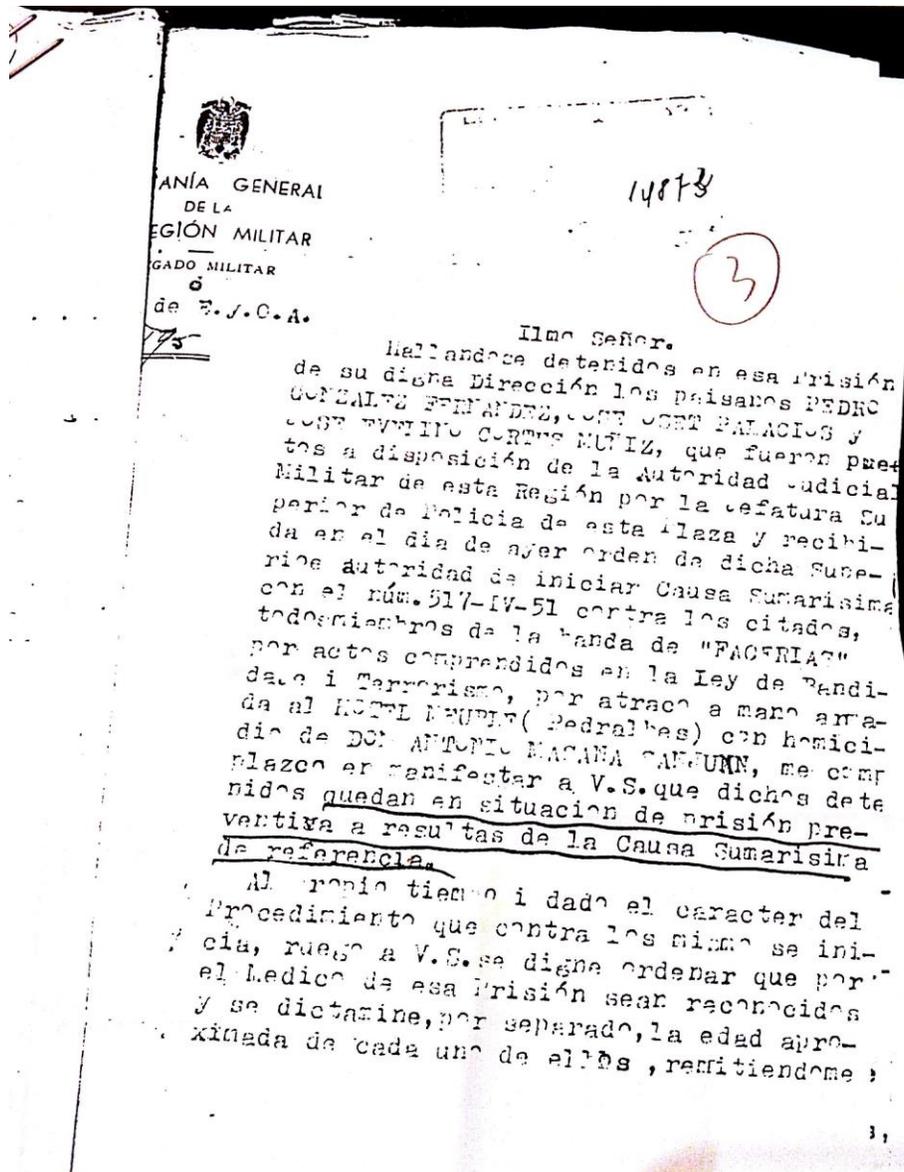
Complimentada el Oficial de la 4ª Galeria

Para el nº 9889.~
al de Centro

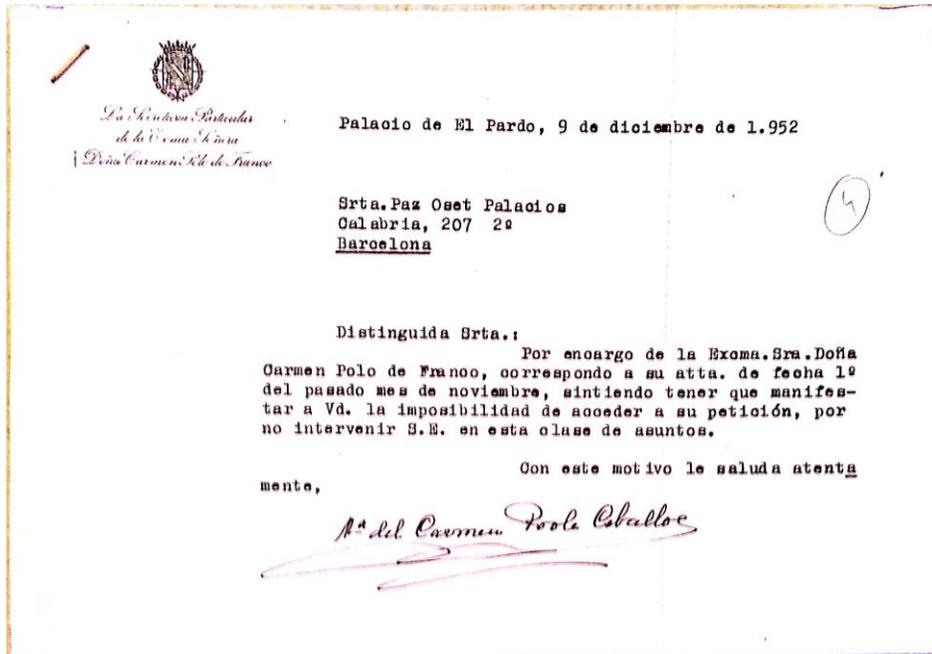
nte de servicios.

3.- Notificació de Capitania General al director de la presó en què insten a iniciar la causa contra els detinguts per "Bandidaje i (sic) Terrorismo, por atraco a mano armada al HOTEL MUEBLE (Pedralbes) con homicidio de DON MANUEL MASANA (...) ruego

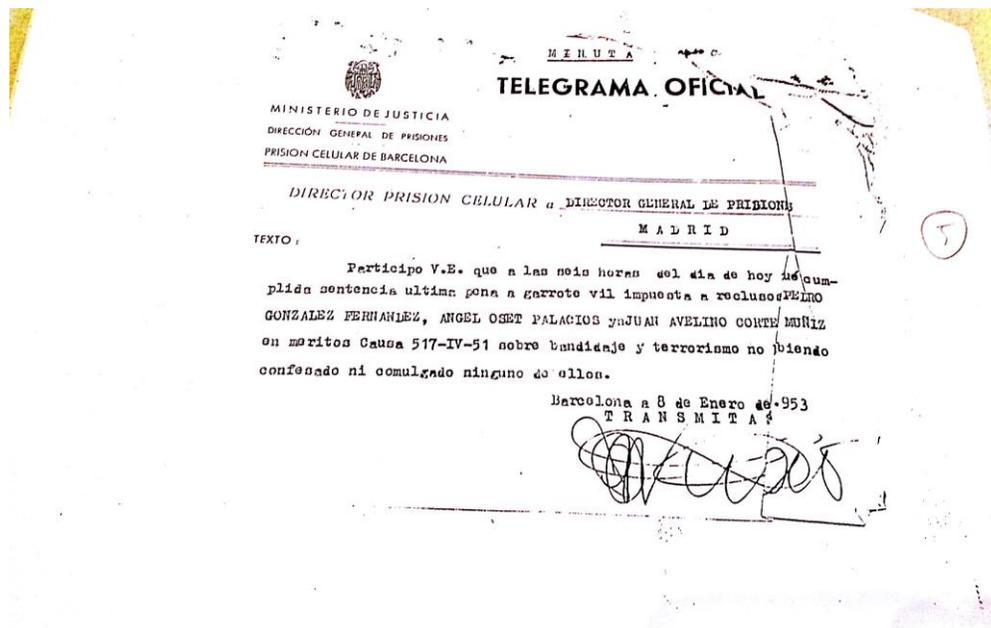
a V.S. se digne ordenar que por el médico de esa prisión ..se dictamine, por separado, la edad aproximada de cada uno de ellos.” (31 de gener de 1952).



4.- Contestació a Paz Oset, germana d'Àngel Oset, que havia demanat clemència a la dona de Franco, a través de la seva Secretaria, de Carmen Polo de Franco.” ... *sintiendo tener que manifestar a Vd. la imposibilidad de acceder a su petición, por no intervenir S.E. en esta clase de asuntos*” (9 de desembre de 1952).



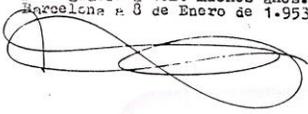
5.- Telegrama del director de la Presó Cel-lular de Barcelona al Director General de Presons de Madrid: "... a las seis horas del día de hoy fue cumplida sentencia última pena a garrote vil impuesta a reclusos PEDRO GONZALEZ FERNANDEZ, ANGEL OSET PALACIOS y a JUAN AVELINO CORTES MUÑIZ (...) en méritos Causa 517-IV-51 sobre bandidaje y terrorismo no habiendo confesado ni comulgado ninguno de ellos" (8 de gener de 1953).



6.- Escrit dirigít al Capità General notificant que: “..a las 6 horas del día de hoy fueron ejecutados a garrote vil, los reclusos Angel Oset.. condenados a la ultima pena, en méritos de ña (sic) Causa...sobre bandidaje y terrorismo..” 8 de gener de 1953.

Extmo. Sr.

Cumplo el deber de participar a V.E., que en virtud de lo dispuesto en escrito de fecha de ayer, por el Extmo. Sr. General Gobernador Militar de esta Plaza, a las 6 horas del día de hoy, fueron ejecutados a garrote vil, los reclusos ANGEL OSET PALACIOS, PÉLRO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ y JOSE AVELINO CORRES MUIZ, condenados a la última pena, en méritos de la Causa número 517-IV-51, sobre bandidaje y terrorismo, instruida por el Juzgado Militar de A. y O. A. de esta Ciudad. Dios Guarde a V.E. muchos años. Barcelona a 8 de Enero de 1.953



Sr. Capitan General de Esta Region Militar
Secretaria de Justicia

P L A Z A

7.- Expedient de la Presó Cel·lular on figura la paraula “ejecutado” referint-se a Àngel Oset que és del 8 de gener de 1953.

PRISION CELULAR DE BARCELONA

EXPEDIENTE PROCESAL de JORGE OSET PALACIOS
conocido por ANGEL OSET PALACIOS

tiene Cartilla de racionamiento en _____

Natural de Madrid provincia de Madrid
Vecino de Barcelona provincia de Barcelona
Hijo de Francisco y de Carolina
Edad 21 años profesión industrial
Instrucción Secur. Religión Cat.
Estado soltero Hijos _____ varones _____ hembras _____
Antecedentes _____ ingresa por 13-513
Domicilio Calabria 204-2º. 12

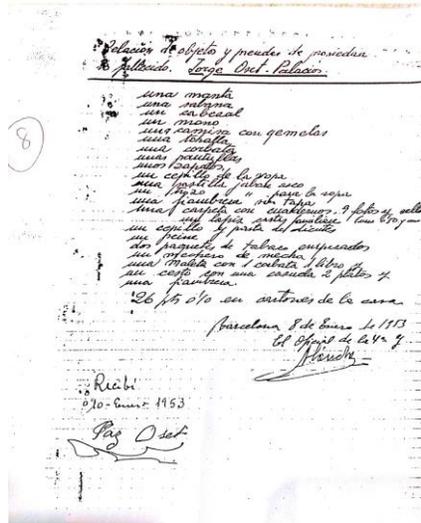
SEÑAS PARTICULARES

FORMULA DACTILAR

CAUSA

Número del Sumario	Año	JUZGADO	DELITO	Fecha en que se decretó la prisión	Fecha de libertad
<u>517-IV-51 E. y O. A.</u>	<u>51</u>	<u>51</u>	<u>delictos</u>		

8.- Relació dels objectes personals d'Àngel Oset que van ser lliurats a la seva germana. Entre altres coses figuren: “una manta, una sabana, un trozo de jabón para la ropa, dos paquetes de tabaco empezados, un cesto con una cazuela, 2 platos y una fiambarrera, etc.” Del 8 de gener de 1953 i signat com a rebut per la seva germana el 10 de gener de 1953.



Scanned by CamScanner

9.- Escrit, clandestí de la CNT on es diu: “...Comunica l’Agència Reuter que han sido fusilados Jorge Oset (...) tres sacrificados por el reino del terror. En la España de Franco y de Falange, los piquetes de ejecución son el símbolo del régimen (...) Sin el terror, Franco no existiría. Necesita mártires, como la hiena precisa de la sangre para poder vivir....”.



Jorge Oset, Pedro González i Avelino Cortés van ser detinguts a finals de 1951, jutjats el setembre de 1952 i condemnats a mort i executats a garrot vil a la Presó Model de Barcelona, a la matinada del dia 8 de gener de 1953. Per la seva banda, Facerías va morir en una emboscada de la policia franquista el 30 d'agost de 1957 als 37 anys. Quico Sabaté va caure mort, després d'un tiroteig amb un sometent, el 5 de gener de 1960 a l'edat de 45 anys i *Caracremada* va ser mort per les bales de la Guàrdia Civil el 7 d'agost de 1963 als 55 anys.

DALÍ, ¿QUÉ HACES AHÍ? EL PERSONAJE DALINIANO EN EL NO-DO (1948 - 1980)

ANDREA MARIÑO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Los estudios dedicados a la figura de Salvador Dalí han dejado de lado la relación que mantuvo con el NO-DO entre 1948 y 1980. Esta Comunicación recopila y analiza las ediciones NO-DO en que Dalí fue protagonista para lograr un mejor entendimiento de la personalidad del artista y constatar su presencia en el imaginario colectivo español como un personaje imperecedero.

Tal y como se ha podido comprobar gracias a la expectación y sorprendente acogida de investigaciones y actividades relacionadas con Salvador Dalí como, por ejemplo la exposición organizada por el MNCARS *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas* en el año 2013, el interés por este artista no ha menguado tras 20 años de su muerte. Una de las razones que podría explicar la persistencia de la relevancia pública de este artista sería el esmero y detalle que puso el propio Dalí en la creación de su personalidad y en la difusión de sus actividades.

Por otra parte, así como hay quienes ansiosamente acuden a la llamada de Dalí, hay otros que tienen una relación mucho más compleja con el personaje debido a las ambiguas y conflictivas posturas políticas que adoptó en vida a lo que se añade la gran cantidad de artículos publicados con declaraciones de miembros de su extenso círculo social que tienden a sumar más incógnitas que respuestas al enigma que fue Salvador Dalí.

Si bien no tan ambiguo en las opiniones que pueda suscitar, también ha tenido una larga trayectoria dentro del interés del público y de los estudios académicos todo aquello que verse sobre el periodo posterior a la Guerra Civil Española, siendo -en el ámbito de los estudios artísticos- uno de los temas más controvertidos la existencia o no de un Estilo Franquista en el arte de posguerra, así como el desarrollo de las políticas culturales

propias del Franquismo¹. También se ha hablado sobre la crítica de arte y su preferencia y, en consecuencia, apoyo por unos estilos sobre otros para la representación de la nueva España bajo el Régimen². Y, dentro de estas relaciones establecidas entre el arte contemporáneo y el Régimen franquista, también entra en juego el papel de la idea de Lo Español promovida por la dictadura franquista y su difusión internacional a través de exposiciones internacionales de arte español³.

También es importante resaltar el permanente interés y presencia en el imaginario público español del noticiario cinematográfico o NO-DO. En los últimos años se ha dado una proliferación de ediciones DVD y programas especializados sobre las ediciones del NO-DO que entre 1943 y 1983 fue posible ver en los cines españoles, dando una idea del profundo sentimiento nostálgico que evocan sus imágenes y el arraigo que tuvieron las mismas dentro de los espectadores.

Así, es el objetivo de la presente comunicación unir los tres grandes bloques temáticos mencionados, estableciendo nuevas consideraciones sobre la construcción del personaje Dalí a través de su aparición en NO-DO, a través del análisis de la relación de mutua colaboración y beneficio entre Dalí, el NO-DO y el Franquismo, tomando en cuenta el recibimiento del extravagante artista dentro del mundo cultural, social y político de la dictadura franquista así como la maleabilidad del personaje Dalí, siempre capaz de encajar en todos los ambientes que deseara.

Lo Español, la Crítica y la Política cultural del franquismo

Durante la Posguerra española, y siguiendo el modelo de los gobiernos fascistas italiano y alemán, la dictadura franquista dedicó un gran esfuerzo a la realización de actos públicos masivos y al enaltecimiento de una figura central y regidora del destino del Estado, el Caudillo Francisco Franco. Estas estrategias estaban destinadas a la formación de un ideal colectivo y uniforme, marcado por las nociones de catolicismo, imperialismo y militarismo que se transformarían en el ideal de “Lo Español”.

Todos los ámbitos sociales se veían obligados a respetar dicho ideal, incluyendo al

1 Ángel Llorente, *Arte e Ideología en el Franquismo (1936 – 1951)*, Visor, 1995.

2 Ángel Llorente y Julián Díaz Sánchez *La Crítica de Arte en España (1939 - 1976)*. Istmo, 2004.

3 Alicia Fuentes Vega "Franquismo y exportación cultural. El papel de 'lo español' en el apadrinamiento de la vanguardia" en *Anales de la Historia del Arte* (2011).

mundo del arte que, en un principio, se esperó fuera de corte realista o clásico y, ante todo, un arte pleno de sentir religioso o misticismo católico, si bien luego se fueron aceptando manifestaciones artísticas incluso abstractas (p.e: el Informalismo) como representación de lo Español⁴. Los requerimientos para el nuevo arte español no eran únicamente estilísticos, sino que también se buscaba una rehumanización del arte y, en consecuencia, una función social del mismo en tanto a que debía ser asequible intelectualmente por todos aquellos que lo contemplaran; todo esto se puede reducir a la exigencia de un arte figurativo⁵ y, ante todo, opuesto al arte vanguardista que se consideraba materialista y propio de las minorías.

Otro aspecto relevante de la búsqueda de la rehumanización del arte por parte de la crítica y la política artística de la inmediata posguerra es la consideración de que para que el arte fuera realmente “rehumanizado” debía tener un factor religioso o, cuando menos, místico. Y como cierre de un círculo que definía el deseado arte nuevo: para ser religioso el arte debía, a su vez, ser naturalista y tradicional.

El año de 1948 será el de la apertura de la crítica con la creación de grupos como Dau al Set en Barcelona, o la Escuela de Altamira en Santander, los Salones de Octubre y los Ciclos Experimentales de Arte, todos acontecimientos que contribuyeron no sólo a la renovación de la creación artística española sino a su crítica, que comenzó a ser más tolerante frente a las nuevas propuestas, disminuyendo las condenas al arte de vanguardia. Casi se podría afirmar que no es casualidad que sea precisamente en 1948 que Salvador Dalí y Gala decidan volver a España para instalarse definitivamente en Port Lligat después de su larga estancia en los Estados Unidos.

Para la mayoría de los historiadores del arte y de la crítica, será la exposición Bienal Hispanoamericana de 1951 aquella en que el Régimen franquista buscará desmarcarse del arte academicista para posicionarse como defensor del arte de vanguardia, si bien esto no fue más que el primer paso en una dinámica de tolerancia del régimen a expresiones plásticas antes despreciadas con el fin político de dar una apariencia de apertura y libertad creativa hacia la comunidad internacional. Así, siempre

4 Para un comentario detallado sobre la asimilación de la Vanguardia por el Franquismo: Alicia Fuentes Vega "Franquismo y exportación cultural. El papel de 'lo español' en el apadrinamiento de la vanguardia" en *Anales de la Historia del Arte* (2011), pp 183 - 196.

5 Se primaba el arte de figuras humanas sobre a otras representaciones como por ejemplo, paisajes o bodegones.

que el artista no adoptara una postura claramente opuesta al Régimen o hiciera declaraciones contrarias al mismo, se le permitía crear en el estilo que desease.

Este acuerdo tácito entre artistas y dictadura es sin duda una de las explicaciones más válidas a la presencia de Dalí en la España franquista, de forma tal que contaba con cierta libertad creativa a la vez que el franquismo contaba con el artista más famoso, extravagante y de mayor difusión internacional del momento para demostrar que en España había libertad creativa y de expresión.

La prensa y medios de comunicación masiva serán el medio predilecto del Régimen a través del cual crear y transmitir la cultura, con lo cual serán las publicaciones oficiales las que se encargarán mayormente de la difusión del arte contemporáneo. Un ejemplo específico útil podría ser el del NO-DO con una edición de la Revista Imágenes de 1966 donde da claves al espectador sobre cómo deben interpretarse las más innovadoras técnicas artísticas del momento. Se trata de un documental breve titulado “El Extraño Mundo del Objeto” que habla sobre la historia del arte y su relación con el objeto desde la Antigüedad hasta la actualidad, pasando por las Vanguardias Históricas; se habla sobre la transformación del objeto a través de la obra de distintos jóvenes artistas -españoles y extranjeros- que utilizan técnicas innovadoras tanto en pintura como en escultura, pero la narración que cierra la mención de dichos artistas dice:

“Todos estos movimientos, sin justificación alguna...se explican únicamente como una reacción disconformista de la juventud actual contra un orden de cosas que no les gusta”⁶

A continuación se habla sobre cómo el Surrealismo es un arte objetual debido a que muestra al objeto en un contexto ajeno al original, es entonces cuando aparece Dalí en su estudio “creando” arte óptico (aunque realmente parece ser una puesta en escena, Dalí actúa como que pinta, crea, etc. lo que será un recurso frecuente en sus apariciones en el NO-DO) y se introduce una supuesta nueva categoría del mundo del objeto con la pintura a cargo de erizos de mar dirigidos por Dalí y sus bigotes. Finalmente, y como cierre del documental se encuentra la ya mítica escena en la que Gala entronizada junto a un Dalí tocado con barretina desaparece, y Dalí dice en su particular entonación la palabra “Surrealismo”.

⁶ Imágenes. *El extraño Mundo del Objeto* (1966). Filmoteca Española.

De esta manera tenemos un medio de difusión masiva como el NO-DO en el que se deja clara para el público la idea de que el Arte Contemporáneo más vanguardista – action painting, op-art, etc- debe ser descalificado y tratado como una serie de rebeldías o tonterías juveniles mientras que Dalí se mantiene como un genio del arte español pues continúa trabajando con el objeto, si bien se dan unas explicaciones un tanto enrevesadas para justificar tal distinción.

Así, aunque puede resultar sorprendente encontrar la figura de Salvador Dalí y su arte como parte de la maquinaria de propaganda y promoción cultural promovida por el Régimen, no es tan descabellado como parece en primer momento, y el perfecto ejemplo de cómo pueden encajar dos posturas que, en principio, consideramos totalmente opuestas está en el NO-DO, para quien Dalí llega incluso a crear piezas específicas

Las señales de afinidad de Salvador Dalí hacia el Fascismo (y posteriormente el Franquismo) empiezan desde fechas muy tempranas, incluso antes del inicio de la Guerra Civil, cuando aún se le reconocía como uno de los miembros del grupo Surrealista parisino. En aquel entonces, el joven Dalí no hizo ningún esfuerzo en disimular su preferencia por los regímenes totalitarios si bien se podría decir que se trataba de un aprecio estético más que ideológico, después de todo, lo que Dalí valoraba era la imagen de dichos movimientos, sus actos multitudinarios perfectamente escenificados, su imagen, etc, todo lo que el artista relacionaba con la parafernalia monárquica, y que, como es de imaginar, no encontraba en los movimientos comunistas o de izquierdas a los que eran afines por definición los miembros del Surrealismo.

Es así que, al menos en ese momento, el interés de Salvador Dalí en la política (si existe) es algo meramente superficial y orientado a la creación de la mayor polémica posible. Tanto es así que para Febrero de 1934 es expulsado oficialmente por Bréton del grupo Surrealista no sólo por sus laudatorias al nazismo sino por su ataque a la figura de Lenin en el cuadro *El Enigma de Guillermo Tell* (1933), obra realizada, de acuerdo a Laura Arias Serrano, con el interés expreso de crispar a los Surrealistas, siempre fieles a la causa comunista. El efecto de semejante acción no será otro que el de su expulsión oficial de grupo Surrealista el 5 de Febrero de 1934, si bien se siguió exponiendo su obra junto a otros miembros del grupo ya que a aún les era útil el mantener cierto grado de asociación con Dalí dada su magnífica habilidad de autopromoción y capacidad de

atracción.⁷

La Guerra Civil Española transcurrió en un periodo de ausencia de Salvador Dalí en España, encontrándose en Londres cuando estalla (Dalí se encontraba allí en la International Surrealist Exhibition), y entre París y los Estados Unidos hasta el final de la Guerra Civil. Su ausencia no impidió que se manifestara con respecto a los acontecimientos de la Guerra, si bien no se refirió jamás a las motivaciones de la misma o el sufrimiento del pueblo, con lo cual, los comentarios de Dalí sobre la Guerra Civil resultan fríos y distantes, cuando no frívolos⁸.

Sería posible, entonces, afirmar que Salvador Dalí se posicionó en todo momento a favor del bando franquista tanto durante la Guerra Civil como en la posguerra, pero si bien todo apunta a ello no hay que olvidar -para comprender la dificultad en entender al personaje- que Dalí siempre se definió como apolítico (pero monárquico) y antihistórico con declaraciones como la siguiente:

“La guerra civil española no alteró ninguna de mis ideas... El horror y la aversión a toda clase de revolución tomó en mí una forma casi patológica. No quería tampoco que me llamasen reaccionario... Pues yo simplemente continuaba pensando y no quería que se me llamase otra cosa que Dalí. Pero ya la hiena de la opinión pública escurriase en torno mío, pidiéndome con la babeante amenaza de sus expectantes colmillos, que me decidiera por fin, que me hiciera stalinista o hitlérista. ¡No, no, no, y mil veces no! ¡Continuaría siendo, como siempre y hasta la muerte, daliniano y únicamente daliniano!”⁹

Así, entonces, se puede afirmar que Salvador Dalí tuvo constantes manifestaciones favorables al fascismo y, específicamente, al Franquismo. Lo que no resulta tan sencillo de descifrar es la motivación de tales manifestaciones personales, pues podían ser fruto de una honesta afinidad con el ideario franquista, o de una constante búsqueda de impactar y sacudir la opinión del público con respecto a su personaje. Este razonamiento se puede encontrar también el estudio que hizo Laia Rosa Armengol sobre el personaje Dalí, en el que hace mención a la necesidad de tomar en cuenta “la ironía y sutileza daliniana” a la hora de hacer juicios sobre sus declaraciones públicas.¹⁰

7 ARIAS SERRANO, Laura, “La Guerra Civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí” en *Anales de la Historia del Arte*. Madrid, UCM, 2000, p. 283 - 309.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*. p 290.

10 ARMENGOL, Laia. *Dalí Ícono y Personaje*. Madrid, Cátedra, 2003, p.209.

Sea cual sea la respuesta a este enigma daliniano lo que queda claro es que el Salvador Dalí público fue una construcción constante de un personaje-obra de arte con una serie de rasgos de su personalidad perfectamente desarrollados y definidos. Dichos rasgos han sido extensamente estudiados por Laia Rosa Armengol en su *Dalí: Icono y Personaje*, y es posible rastrearlos en las ediciones de NO-DO en que apareció a lo largo del periodo de tiempo comprendido entre 1948 y 1981, pues si algo supo hacer Dalí fue difundir su obra (o lo que es igual, a sí mismo) a través de los medios de comunicación masiva siendo el más eficaz, en el caso español, el NO-DO.

VALORACIÓN DE APARICIONES DE DALÍ EN EL NO-DO

Las apariciones de Salvador Dalí en el NO-DO, a efectos de este estudio, se podrían separar en unas tres categorías:

- Formales: Aquellas que presentan una noticia sobre la participación de Dalí en algún acto oficial (inauguraciones, exposiciones, imposiciones de honores y medallas, etc), son las menos frecuentes y las que más se ajustan al formato típico de una noticia NO-DO.

- Performáticas: Aquellas en que Dalí tiene un claro control creativo y que se pueden calificar como piezas artísticas integrales.¹¹

Y, finalmente:

- Mixtas: Aquellas noticias o segmentos en que se da una mezcla de las dos categorías anteriores, uniendo actividades performáticas o happenings junto a, por ejemplo, actos formales de imposición de medallas o en los que se otorguen las llaves de la ciudad al artista.

Por otra parte, y fuera del campo de estudio de este trabajo, están las apariciones de Dalí en los Documentales e Imágenes (productos de distribución nacional e internacional del NO-DO) dedicados al Arte (en el caso de los Imágenes¹²) y a Turismo

11 “...Su realización fue posible gracias a la amistad que uno de los operadores de la delegación de NO-DO en Barcelona, Francisco Perelló, sostuvo con Dalí...en ellas Dalí se muestra como un actor competente que sabe interpretar y dirigir (como hacía en todo tipo de medios) su propio papel...” TRANCHE, R. “El huevo y yo: 30 años de Dalí en el NO-DO” en *Dalí: 1904 - 2004* (2004), p. 59.

12 Filmoteca Española, *Imágenes*: IMAG N 949, IMAG N 1017, IMAG N 1001 e IMAG N 1127.

(Documentales¹³), siendo éstos últimos los más interesantes para un futuro estudio sobre el uso que hizo el Franquismo de la imagen y relevancia internacional de Salvador Dalí dentro de su propia campaña de impulso a la industria turística española y la futura creación de la marca España.

Tras su retorno a España, Dalí no esperó mucho para hacer su primera aparición en el NO-DO pues aproximadamente un mes y medio tras su llegada (el 13 de Septiembre de 1948) es el tema central del primer segmento de la edición 297 B, con el título de “Un Pintor Español” que se puede enmarcar dentro de la categoría “Performática” de noticias.

En esta edición encontramos lo que se podría llamar la carta de presentación del artista Salvador Dalí ante el público español, en el contexto del pequeño y, ante todo, tradicional pueblo pesquero en que decide establecer su residencia permanente: Port Lligat. Es precisamente con imágenes de la pareja -Dalí y Gala- paseando junto a una pareja de ancianos por la cala de Port Lligat que se abre la noticia, remitiendo a la idea del retorno al origen, al pueblo tradicional, a España.

A lo largo de todo el recorrido de Dalí en el NO-DO es posible encontrar constantes referencias a esa idea de retorno a los orígenes siendo siempre Cadaqués, o Port Lligat un símbolo del principio y el fin del recorrido vital y profesional del pintor. Un constante recordatorio de la permanente vuelta a la técnica realista y tradicional del arte de Dalí, dando un contrapeso a las actividades performáticas más extravagantes del artista dentro del ideario franquista y dentro del formato de la noticia del NO-DO.

A continuación se pasa del mundo bucólico del pequeño pueblo pesquero al universo daliniano de su jardín de Port Lligat, pues tras el paseo por la playa el artista se dirige allí para dedicarse a su labor. Pero no se trata de un escenario habitual del pintor en su taller o en un exterior pintando el paisaje que observa, sino de una cuidada escenografía surrealista claramente dispuesta por Salvador Dalí y en la que el trabajo de cámara está claramente a su servicio, o aún más, bajo su propia dirección.

Este control de la cámara será otra constante de las apariciones dalinianas en el NO-DO, demostrando la confianza y estrecha relación existente entre los operarios y el artista, capaces de realizar trabajos de colaboración integral con resultados de gran

13 Filmoteca Española, *Documentales NO-DO*: A8283, DV-02863, DV-02707, DV-02757, DV-02804, A-10452.

calidad y originalidad. Además, demuestra una de las facetas de la personalidad daliniana más reconocidas: su interés por el objetivo de la cámara (tanto fotográfica como cinematográfica) como un ojo mecánico, sin párpados, y voyeur, capaz de captar realidades que el ojo humano es incapaz de percibir.

Dalí sabe a la perfección cómo debe comportarse ante las cámaras y dónde deben situarse éstas para reflejar de la manera más adecuada el universo que quiere presentar al público. En este caso, encontramos su jardín de Port Lligat a modo de taller surrealista, una suerte de escena onírica en la que se disponen elementos típicos de la iconografía daliniana tales como las osamentas, el huevo y las caracolas junto a otros propios del mundo irreal de los sueños (por ejemplo: un hombre, en pie sobre una columna, da de beber al artista) todo dispuesto de una manera que debe parecer trivial pero que claramente no lo es. Todo responde a una idea y un diseño propio de Dalí, en la que Gala ocupa un lugar de honor como su musa, atravesando el lienzo y sirviendo de inspiración directa.

No es sólo el juego de planos y de encuadres el que manifiesta la intervención de la mano de Salvador Dalí, sino también el uso de trucos de cámara como el desdoblamiento de la imagen para indicar, parece, el estado de inspiración en que se encuentra ante la realización de su obra, o la sucesión rápida de planos cada vez más cercanos a los ojos y bigotes del artista, como dos de sus principales señas de identidad, cada una con un sólido sustento teórico¹⁴.

Vemos al artista en pleno proceso creativo pero a su vez, queda claro que no está realizando una pintura sino que se trata de una actuación, un “hacer que pinta un cuadro” evidenciado no sólo por la postura del artista ante el lienzo atravesado por su esposa, sino por tratarse de una creación artística totalmente alejada de la que realmente caracteriza a Dalí, en cambio se ve un lienzo que parece más cercano al surrealismo abstraccionista de Joan Miró que al surrealismo hiperrealista de Dalí, a eso se suma un detalle en la esquina superior derecha del lienzo que remite a la pintura matérica a la que Dalí nunca llegó a afiliarse.

Finalmente, se cierra la noticia con una breve muestra de obras pictóricas de

14 Para una mejor comprensión de los mismos, se remite a los “Capítulos 1: Los bigotes de Dalí: evolución y significado” y “Capítulo 2: Más allá de los formalismos: los ojos de Dalí”, en ARMENGOL, Rosa, *Op. Cit.*

Salvador Dalí, resaltando el bodegón *Cesto de Pan* (realmente titulada *Mejor la muerte que la deshonra*, y realizada en 1945) y otras más propias del estilo Surrealista si bien de realización técnica impecable, como era propio de Dalí, incluyéndose *La Persistencia de la Memoria* (1931). El lienzo conocido como *Cesto de Pan*, reaparecerá en otras noticias de NO-DO, y no es de extrañar pues es la pintura más tradicional del catálogo daliniano sin dejar de ser moderna, así que probablemente fue la pieza que mejor pudo comprender el Régimen y, por tanto, se convertiría en una de sus favoritas.

Todos estos elementos contribuyen a que el espectador tenga la sensación de no encontrarse observando una grabación de hechos propios de la realidad sino, más bien, de presenciar la grabación de un sueño que ocurre dentro de la propia mente de Salvador Dalí. Añadiendo un nivel más de desajuste entre lo que se presenta en imagen y el significado que puede o debe tener, es necesario tomar en cuenta la narración que acompañaba a ésta noticia.

La grabación de dicha narración no se conserva pues, como se mencionó anteriormente, es algo normal para las ediciones más tempranas del Archivo NO-DO, pero sí se conserva el guión correspondiente a la noticia *Un Pintor Español*, que se incluye a continuación:¹⁵



NOTICARIOS Y DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS "NO-DO"

O'DONNELL, 27 - MADRID - TELEFONOS 26 46 96 - 26 46 95 y 26 46 94

NOTICARIO 897 B.

UN PINTOR ESPAÑOL

46 m.- Salvador Dalí en Cadaqués.- Modelos y cuadros.

Cadaqués, situado en una luminosa bahía de la Costa Brava, fue la cuna del originalísimo pintor Salvador Dalí que ha regresado a España después de su triunfo universal, y que descansa con su familia antes de emprender de nuevo su peregrinaje por el mundo. Aquí es donde el artista empezó su arriesgada obra. En Cadaqués, dice Dalí, hay más de siete colores como en la baraja de un tramposo.

El pintor, con sus ojos exaltados y su bigote de largas guías untadas con azúcar de dáttil, se entrega a la extraña tarea que él define como la de hacer revivir con la geografía la mitología. Confiesa el artista que al principio no sabía con lo que quieren significar los cuadros que pinta, pero que al cabo de los años esa significación se va descubriendo y revelando.

Dalí no olvida su origen superrealista y los trucos cinematográficos le acompañan en la presentación de sus ambiciosos y fantásticos sueños.

Pero por encima de la excentricidad y de la extravagancia de los temas y de los asuntos de sus cuadros, el dibujo y el color de estas obras, y en algunos casos, -como el bodegón "La cesta de pan"-, su retorno al clasicismo han hecho de Dalí uno de los primeros pintores del mundo.

15 Filmoteca Española. Archivo NO-DO.

La contraposición de las imágenes y la narración da pie a una nueva sensación de desajuste, tal como si la narración perteneciera a una noticia distinta a la que muestran las imágenes. A una mezcla de imágenes-símbolo de la tradición y de Lo Español con otras enmarcadas en el universo onírico y de la creación del artista se superpone una narración que se atiene al formato tradicional de las noticias NO-DO, con su uso de lenguaje recursivo e hiperbólico, y que se esfuerza en unir a toda costa la extravagancia de Dalí y su obra con el concepto de lo Español.

En la narración se hace hincapié en la importancia de Cadaqués como cuna y centro del “pintor universal” que es Salvador Dalí, y se toma cuidado de cerrar con la relevancia de la perfección técnica de los óleos dalinianos y su “retorno al clasicismo” como el factor que lo convierte en uno de los grandes pintores del panorama artístico internacional.

Con ésto, es posible notar el afán del NO-DO (y del Franquismo) por crear en Salvador Dalí un nuevo símbolo de la Nueva España, gracias a esa facultad del artista ampurdanés de lograr fusionar de manera magistral la tradición pictórica con la vanguardia artística. Ahora bien, cabe destacar que para 1948 el arte de Salvador Dalí - como se demostró en su estadía en Estados Unidos- no era tan vanguardista sino que pertenecía ya, si se quiere, oficialmente a la Historia del Arte y que aun dentro del catálogo de arte daliniano disponible, se escoge para exhibir en el NO-DO las piezas que tienen una mayor conexión con el arte Clásico, especialmente en España, con la muestra destacada de un bodegón que recuerda a aquellos de Velázquez.

Dentro del mismo formato de noticias sobre Salvador Dalí y su arte, pero sin la aparición del personaje Dalí encontramos dos años más tarde la noticia *Exposición de Salvador Dalí*, bajo la sección “Joyas” de la edición 618A del 8 de Noviembre de 1954, o la de la edición del 31 de Enero de 1972 (1517A) en las que se muestran las joyas diseñadas por Dalí inspiradas en su propio arte (como es el caso de la noticia de 1954) o en la ópera Carmen (caso de la noticia de 1972, que se acompaña de la Suite de dicha ópera). Éstas son de especial interés por ser otro eslabón de conexión con la idealización de la artesanía que hacía el franquismo y que se deja sentir a lo largo de la historia del NO-DO a través de constantes reportajes dedicados a la artesanía tradicional o popular española, pero esto es un tema que sería necesario abordarse de forma mucho más

extensa en estudios aparte.

Otro tipo de reportaje sobre Dalí que se repitió en el NO-DO, como mencionamos en la clasificación, sería el de aquellos que unen actos de entrega de honores a Salvador Dalí y actuaciones o performances del mismo claramente diseñadas para las cámaras del NO-DO. Es el caso del homenaje de Gerona a Dalí de la noticia “Dalí en Port Lligat”, presentado en la edición 922A del 5 de Septiembre de 1960, y de la edición 972A del 21 de Agosto de 1961.

En el primero de ellos se trata de un homenaje que se hace a Dalí en su propia residencia de Port Lligat. El reportaje se abre con la llegada de dos emisarios o embajadores gigantes que traen la noticia de su homenaje al artista, quien se encuentra en su jardín de Port Lligat, con atuendo de Rey Dalí entre osamentas mientras, se dice, busca “algo apropiado para rematar su caprichoso atavío”, será Gala quien comunique el asunto al artista quien se introduce en su casa para salir ya elegantemente vestido de traje y acompañado de una larga comitiva de autoridades políticas compuesta de ministros (se trataba del Ministro Gual Villalbí), alcaldes, y otros cargos importantes de la administración local. Aquí vemos dos caras de un mismo personaje: el Dalí Rey y el Dalí formal.

De nuevo encontramos una muestra de la variedad de caras del personaje Dalí, pero lo más interesante en éste caso particular está en el contraste que se marca entre la primera parte de la noticia y la segunda, de manera tal que con el gesto de entrar y salir por una puerta vemos a un mismo hombre siendo dos personas totalmente distintas.

Esa actitud correcta y seria ante las autoridades demuestra de una forma sintética y gráfica que la idea que se tiene del Dalí saltarín, extravagante y más “surrealista” no era más que un personaje que podía aparecer y desaparecer a gusto del artista. Es una evidencia más de la construcción del personaje Dalí ante el público y, en este caso, ante las cámaras del mayor medio de comunicación español del momento.

Sirviendo como contraste, el NO-DO será también, como es natural, el medio por el que se difundirán no sólo las locuras del Divino Dalí, sino también sus mayores logros y reconocimientos, esto es, los actos de imposición de medallas que siempre son afrontadas con suma seriedad.

En el caso de la edición mencionada anteriormente (922A) se trataba de la

imposición de la Medalla de Oro de Gerona y, cuatro años después será la condecoración con la orden de la Gran Cruz de Isabel la Católica¹⁶ recogida en la edición 1140 B, del 9 de Noviembre de 1964. Se trata de un brevísimo reportaje incluido dentro de la sección “Actualidad Española” en el que se da cuenta del acto de entrega de la Orden y de los discursos emitidos en el mismo por Manuel Fraga Iribarne (en aquel entonces Ministro de Información y Turismo) y Salvador Dalí.

La narración no sólo informa sobre los datos más básicos de la celebración (como que fue realizada en el Saloncillo del Teatro Español) sino que hace un interesante resumen de los discursos, tomando especial interés en las razones para la entrega de estos honores al artista -diciendo que es por su “lealtad a España”- y en las señas de patriotismo que, según la narración se encuentran en el discurso de aceptación de Salvador Dalí.

Cambiando de nuevo el tono a uno más festivo pero aun dentro del contexto de las celebraciones en honor al artista, se encuentra el caso de la edición 972A, del 21 de Agosto de 1961. Se trata de la celebración de una corrida daliniana en honor de, como es obvio, Salvador Dalí. En este caso encontramos una noticia casi totalmente performática, que inicia en la casa del artista en Port Lligat quien vestido con chaqueta de cuero y tocado con una peluca negra se dispone a prepararse para acudir a su homenaje.

En una estancia de su casa expone curiosidades a las cámaras del NO-DO, siendo él mismo la mayor de ellas, mientras se toca la cabeza con un enorme pan de tres picos que asemeja a una montera (aunque el mismo pan se ha asimilado en otras ocasiones a una corona, dando juego a una doble interpretación). A continuación Dalí: coge una pistola con la que “dispara” a un lienzo, realizando lo que llama una pintura taurina.

El juego de agredir al lienzo para crear “arte” puede aludir al action painting o a otras corrientes artísticas del momento que se enfocaban más en la gestualidad y el significado de la misma que en la técnica y en la imagen resultante del proceso de creación del cuadro. A la vez, es posible hacer una conexión entre la idea de violencia propia del disparar un arma y de la corridas de toros, pero en ambos casos tratándose de

16 “La Real y Americana Orden de Isabel la Católica fue creada por el Rey Don Fernando VII el 14 de marzo de 1815, con la finalidad de «premiar la lealtad acrisolada a España y los méritos de ciudadanos españoles y extranjeros en bien de la Nación y muy especialmente en aquellos servicios excepcionales prestados en favor de la prosperidad de los territorios americanos y ultramarinos». Por Real Decreto de 26 de julio de 1847 se reorganizó esta Orden, tomando el nombre de Real Orden de Isabel la Católica.” (Tomado de *Orden de Isabel la Católica, Reglamento y Resumen histórico*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2011, p. 5.)

una violencia que da como resultado un arte pleno de contenidos conceptuales que tienen como fin la Belleza.

Es importante destacar que de nuevo se recurre a trucos de cámara para completar la performance daliniana, repitiendo el uso del stop motion para hacer aparecer y desaparecer a Dalí en su paseo hacia su homenaje. Sin embargo, es interesante remarcar que en esta noticia sí se especifica que se trata de un truco de cámara, mientras que en ocasiones previas (p. ej: edición 711B) se hablaba de un “automatismo psíquico” como causa del movimiento intermitente del artista. Este cambio de tono puede deberse no sólo al paso del tiempo sino a la diferencia de narradores del NO-DO (siendo que con Matías Prats se utiliza más la entonación a fin de jugar con el sarcasmo, la ironía, etc.) y también, posiblemente, por un cambio en la relación entre Dalí y su imagen dentro del propio NO-DO, en el sentido de que se le trata cada vez más como un personaje curioso y gracioso más que como una gran eminencia.

Como cúlmen de la intervención daliniana en el NO-DO se podría escoger la noticia titulada “Dalí 1968” de la edición 1344A del 7 de Octubre de 1968 y guarda especial importancia por ser, como se mencionó anteriormente, la primera de las ediciones de NO-DO en que se utiliza el color, y no se hace para toda la edición sino únicamente para este segmento performático ideado por Salvador Dalí. Así, “Dalí 1968” sería la primera Página en Color en la historia del NO-DO y esto puede dar una idea sobre la importancia que se dio a esta intervención, no sólo por tratarse de una creación del Divino Dalí sino por saber que sería el modo más espectacular de presentar semejante novedad técnica en el NO-DO.

De nuevo la acción toma lugar en la residencia de Dalí en Port Lligat, donde realiza lo que hoy se podría interpretar como una hibridación entre performance y vídeoarte., y como buena creación daliniana es difícil describir en palabras con lo cual, a continuación se ofrece una transcripción de la narración¹⁷ de “Dalí 1968” que puedan ayudar a la mejor comprensión del análisis posterior.

- Narración:

“Hace esto muchos muchos años allá en Cadaqués, el ave fénix puso un huevo.

¹⁷ Las imágenes se presentan en blanco y negro por ser la versión que se ha digitalizado por RTVE y que se encuentra disponible en el siguiente enlace: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1344/1486404/>

Bien sabemos que tal pájaro nace de sus cenizas y surgió una especie de caduceo mercurial, reparado de un ala cuyo plasma se condensó en unas redomas más. Así nació... ¡Dalí!

Todos los años trisiestos, Dalí vuelve a nacer y lo festeja. En este momento tiene ya 6000, está renaciendo en un ovni. En un escarabajo sagrado, traído de las pirámides de Egipto, trae su alma lepidóptera que ahora lanza a los aires.

Fin de la primera parte. Descanso.

Dalí nació crecido del todo y se congratula interpretando en un organillo alienígena su gerundio en Re sostenido mayor... Y tras el preludio el Coco dio un claro y políglota discurso:

-Aquí Dalí. Aquí estoy porque he venido y aquí Port Lligat, porque donde llega Dalí llega ins-tan-tá-nea-men-te Port Lligat. Dalí arrive à Port Lligat et Port Lligat est [ininteligible]. In english this means, everybody knows in the moment Dalí arrives in Port Lligat...

El Divino Dalí celebra su éxito con este show jaimito... muy natural.

Ahora Dalí trabaja intensamente para demostrar la epigorgia del círculo. Cuenta para ello con cuatro nimbos, cuatro, llegados de la Osa Mayor, y con un lote de cuatro delicadísimas alcachofas, cuatro.

- Alcaxofres, al-ca-xo-fres; Adieu, adiós muchachos!”¹⁸

Junto a “Dalí 70”¹⁹, de la edición 1457B del 7 de Diciembre de 1970, ésta es sin duda la aparición más descabellada de Salvador Dalí en el NO-DO y, entre ambas noticias (Dalí 68 y Dalí 70) se puede ver un abanico muy completo de todas las obsesiones dalinianas, de todas las caras de su personaje y de todos los rasgos de su personalidad múltiple que se habían ido manifestando a lo largo de sus casi 20 años de apariciones en las noticias NO-DO.

Son dos ediciones en las que se se puede apreciar, mejor que nunca, la habilidad que tiene Salvador Dalí para concebir una pieza artística por y para la cámara del noticiario oficial del Estado dictatorial español. La maestría de Dalí para dirigirse (y dirigir) a la cámara es innegable, y sin duda era demuestra, una vez más, el increíble control que tuvo el artista para dominar todos los medios de comunicación en que apareciese, pero también en controlar el qué y el cómo se le debería conocer.

Además de esa increíble demostración de dominio del lenguaje cinematográfico

18 NO-DO 1344A, (7/10/1968). Filmoteca Española - RTVE.

19 Para un análisis sobre Dalí ‘70 y la historia de Dalí en el NO-DO, leer: TRANCHE, R. “El Huevo y Yo” en *Op.Cit.*, 2004.

para convertirlo en aquello que mejor se amoldara a sus necesidades y de la capacidad para entablar una duradera y exitosa relación de colaboración con el equipo de realización del NO-DO, Dalí logra -con Dalí '68- realizar una pieza de vídeoarte con suficientes niveles de interpretación como para marear a cualquiera. Aún así, lo más probable -dada la naturaleza crítica y divertida de Dalí- es que se trate de una sátira a todo el movimiento del arte conceptual y del videoarte que había iniciado en torno a 1963 y que tomaba ya un gran impulso para la década de los años '70 en Europa.

CONCLUSIONES

Tras el visionado de todas las ediciones del NO-DO en que apareciera o estuviera mencionado Salvador Dalí es posible percibir una serie de constantes que resultan llamativas una vez se analizan en conjunto.

Una de estas constantes es, como ya se mencionó, la utilización de Port Lligat como un símbolo del retorno a la tradición y los orígenes, pero también como el único factor de contextualización, pues si no se nos da la referencia temporal de la fecha de estreno de la edición del NO-DO en la mayoría de los casos es casi imposible ubicarlo cronológicamente. De esta manera los segmentos dalinianos en el NO-DO se enmarcan mayormente en el contexto del pequeño pueblo pesquero pintoresco en el que nada cambia y en el que habita el Divino Dalí, el arte-hombre intemporal.

Dentro de esas actuaciones fuera del tiempo -más no del espacio- desfilan casi todas las características del personaje Dalí excepto, tal vez, aquellas más riesgosas a la hora de enfrentarse al aparato de censura del Régimen (del que el NO-DO no estaba exento), como podría ser sus obsesiones escatológicas y onanísticas.

Por otra parte, se encuentra el posible uso del NO-DO como una suerte de altavoz para las críticas satíricas de Dalí a los nuevos movimientos artísticos (muy en consonancia, además con el Franquismo). Y si bien se podría interpretar esas ediciones (como por ejemplo la 1344 A o la 1142B) precisamente como creaciones dentro de esos nuevos estilos, se conoce que Dalí siempre defendió la técnica pictórica, la tradición y el realismo en el arte siendo éste siempre su lenguaje primario para la expresión artística.

Además, fue un artista con un fundamento poético y argumental escrito muy sólido, con lo cual, la constante utilización de un lenguaje increíblemente enrevesado,

cuando no absolutamente ininteligible, da pie al reconocimiento de una nueva dicotomía dentro de los rasgos del personaje/obra de arte que fue Salvador Dalí: una separación clara entre la expresión escrita y la verbal, como si el reconducir sus pensamientos a través de la pluma los ordenara, mientras que la falta de un medio transmisor a la hora de hablar eliminara a su vez ese filtro organizador de palabras y pensamientos. Sería casi como si el Dalí orante obedeciera a las normas del Surrealismo primigenio mientras que el Dalí escritor no, toda una ironía si se recuerda que el Surrealismo nace como un estilo literario y por mucho tiempo se dudó de si sería posible adaptarlo al arte pictórico.

Para representar a su personaje de mil caras Dalí se valió no sólo de su amplio repertorio de gestos y poses sino también de recursos cinematográficos que ayudaban a la creación de su universo particular (la cámara atrás, el stop motion, la superposición de imágenes, etc.) demostrando no sólo su vasto conocimiento del cine a nivel técnico, sino también a nivel de la relación entre el espectador y la imagen cinematográfica..

Salvador Dalí reconoce el potencial del cine para incluir y hacer partícipe al espectador de un universo que de otra manera le resultaría chocante por exceso de extravagancia. Pero el cine provee de un espacio seguro, un lugar al que el espectador acude voluntariamente para ser asombrado, para creer, para divertirse y para conocer nuevos mundos sean ficticios o no. Así Dalí aprovechó al máximo el espacio que el propio Estado le proporcionó para implantarse en el imaginario colectivo español logrando con ello la inmortalidad.

MELODRAMA Y CINE ESPAÑOL. ENTRE EL NEORREALISMO Y EL EXPRESIONISMO DE UN RETRATO POPULAR

CRISTINA EZQUERRA
Universidad del País Vasco

Resumen

Mediante esta propuesta se analiza la relación entre el melodrama y algunos ejemplos del cine español. Para ello, se plantea un análisis estableciendo unas claves que ayuden a comprender los componentes melodramáticos que buscan conectar a través de la emoción y los sentimientos con un público específico. De esta manera, se analiza por una parte, el melodrama desde su origen y contexto histórico, y por otra, desde su estructura formal en la ópera, el teatro, y posteriormente en el cine haciendo especial hincapié en los mecanismos empáticos que utiliza el melodrama para dirigirse al espectador. Así, se realizará una revisión de casos cinematográficos, centrandó la mirada en *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963). A través de este análisis, se reflejan los componentes estudiados del melodrama, partiendo de la hipótesis de que la configuración del tejido melodramático guarda relación con los aspectos expresionistas, pero también con una tendencia realista que gira en torno a la expresión popular.

Palabras clave: melodrama, cine español, expresión popular, Los Tarantos, Francisco Rovira Beleta.

A menudo el melodrama se ha tenido en cuenta como un adjetivo despectivo, que tiene como principal objeto hacernos llorar, emocionarnos. Lo cierto es que melodrama es un término muy amplio y abarcable, que puede ser tratado desde distintas disciplinas y perspectivas.

En su origen, el melodrama nace con la Ilustración siendo una especie de sustituto del universo sacro destruido por la Ilustración, cuyo nacimiento es en la Revolución Francesa, en el siglo XVIII.¹

¹ Peter Brooks, estudioso del melodrama reflexionó en su libro *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, 1976, acerca del origen del melodrama con estas palabras: “Y éste es el momento epistemológico que el melodrama ilustra y al que contribuye; el momento que, de manera tanto simbólica como real, marca la supresión final de lo sacro tradicional y sus instituciones representativas (Iglesia y Monarquía), la destrucción del mito del cristianismo, la disolución de una sociedad orgánica y jerárquicamente cohesiva, y la anulación de las formas literarias que dependían de tal sociedad (tragedia, comedia de costumbres)”

Geográficamente, el origen del melodrama se sitúa en una calle de París donde se encontraban alineados los grandes teatros de la ciudad. Esta calle que tenía como nombre *Boulevard du Temple*, pronto pasó a llamarse *Boulevard du crime* por el estilo de las obras que allí se representaban: verdaderos teatros de sangre para un público ávido de emociones. No en vano, el melodrama era la expresión favorita del pueblo, pues no había una expresión teatral que conectara mejor con el público. Debido al contexto histórico - una época desprovista de referentes, en contraposición al momento anterior-, la sociedad buscaba identificarse con los aspectos más personales de los personajes del teatro, a través de la emoción. Poco a poco, el melodrama fue tomando auge convirtiéndose en una expresión favorita -no sólo para los sectores más populares de la sociedad, como lo fue en un principio, sino sobre todo, también para la burguesía- en la ópera, en el teatro y en la literatura. Los primeros melodramas teatrales carecían de texto y por esta razón, el gesto cobraba una gran importancia convirtiéndose en un potente y único vehículo de expresión. La gestualidad característica del melodrama se fue trenzando de otros estilos y formas artísticas que surgieron durante el siglo XIX, principalmente el folletín, que acabaron por definirlo.

En el cine, el melodrama no se entiende sólo como un género, sino como un tono que impregna a los demás géneros. Podemos encontrar tintes melodramáticos en casi todas las películas, tanto del western, como del cine bélico, cine negro, policiaco, comedia y sobre todo, musical.

Es por ello que a menudo se habla de la *categoría transversal*² del melodrama.

Melodrama abarca un corpus tan ingente y variado, con un sin fin de subcategorías, es un concepto muy amplio que abarca desde las expresiones emocionales más comedidas hasta las más sensiblonas, cursis e histriónicas, pasadas por el filtro de la exageración y el patetismo.

Peter Brooks hace referencia al concepto de *excess*³, el exceso como un rasgo característico, una peculiaridad del melodrama que trata de destacar mediante la

2 Leutrat lo identifica directamente como una “categoría transversal” (Leutrat 1997:288), ya que lo melodramático aparece en casi todos los géneros en menor o mayor medida. De ahí que se haya hablado de melodrama como “categoría transversal”.

3 Peter Brooks traslada el concepto de *excess* a la literatura y define los modos del exceso en la escritura de Balzac, Henry James y Oscar Wilde como modos de imaginación melodramática. Caracteriza este estilo “especially the extravagance of certain representations, and the intensity of moral claim impinging on their

exageración y la hiperbolización. Es por esto, que a menudo los personajes del melodrama, tienden a exagerar o en su defecto, hay algún elemento que destaca por encima de todos los demás y hace que su presencia sea más notoria.

En el cine, el melodrama es tanto en su forma, como en su contenido. Es tanto expresionista, como realista. En los primeros melodramas del cine español, destacaban las expresiones populares como el vodevil o las historias en clave folletinesca que eran las preferidas por el público, como es el caso de *El crimen de la calle Bordadores* (Edgar Neville, 1946). Con el paso del tiempo, estas expresiones sainetescas dieron lugar al esperpento, que acabó por convertirse en un sello de identidad para el cine español.

Sin embargo, el melodrama cinematográfico pudo tener una suerte de dualidad representativa. Y es que mientras algunos melodramas contaban historias de crímenes pasionales y entresijos amorosos a base de la “sobregesticulación” de los personajes, otros en cambio, buscaban otros elementos para potenciar la esencia melodramática en un marco realista. Este es el caso de *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1965) donde se muestra una película atípica más cercana al neorrealismo que a las películas aparatosas de los estudios. En resumen, podríamos decir que melodrama es tanto una forma expresionista -cuando busca la exageración, y a veces la caricaturización y el histrionismo-, como lo es también, una forma de realismo.

En el caso de *Los Tarantos*, Francisco Rovira Beleta hace una adaptación de la tragedia de Shakespeare, *Romeo y Julieta* situada en un barrio gitano de la Barcelona de los sesenta, llevada al terreno del realismo *melodramático*⁴. A lo largo del film, se muestra la rivalidad entre las dos familias, que irá *in crescendo* hasta llegar al colofón,

characters’ consciousness” (Brooks 1976). Esto es, es un estilo que se caracteriza especialmente por la extravagancia de las representaciones, y por la intensidad moral con la que incide en la conciencia de los personajes.

4 En el libro *Pasión y conocimiento: el nuevo realismo melodramático* (2009), Josep M. Catalá explica como tras la abstracción, el realismo y lo figurativo vuelven a convertirse en una forma popular de representación contemporánea.

Esta es la manera por el cual el realismo tiende a lo melodramático como una forma de representación donde se ponen de manifiesto la estética por un lado, y por otro, las emociones. En el cine americano del siglo XIX por ejemplo, tanto el melodrama como el realismo social, proyectaban una mirada a la sociedad industrial y las clases medias que fueron emergiendo a lo largo del siglo. A través del cine, el realismo mostraba los modos de vida en los que la gente vivía en una sociedad que fue secularizándose e individualizándose fuertemente, mientras intentaban ver el mundo en oposición a las imágenes y a los mensajes que se enviaban por parte de la tradición religiosa y las autoridades regias que rápidamente, fueron perdiendo poder.

una parte final cargada de pasión y traición de un modo realista. La película fue rodada en localizaciones genuinas, en exteriores reales como la periferia chabolista de Barcelona, hoy extinta. Así, la película se convierte en un verdadero “teatro de sangre” musical contemporáneo, y a la vez, en un documento de retrato social.

Rovira-Beleta comenta como el proyecto de *Los Tarantos* surgió en una conversación con el crítico Joan Francesc de Lasa en un bar, que le dijo que el director Peter Brooks preparaba una adaptación de Romeo y Julieta, pero en un barrio gitano. Aunque Rovira-Beleta escribió al director para interesarse por el proyecto, el cual le pareció muy interesante, no obtuvo respuesta. Finalmente, al ver que el proyecto de Brooks parecía fallido, Rovira-Beleta decidió comenzar con la idea.

Como en todo melodrama, la música supone un elemento potenciador en *Los Tarantos*. El flamenco juega un papel importante pues la película se desarrolla a través de coreografías y momentos musicales. No en vano, los nombres de las dos familias enfrentadas, Tarantos y Zanganos, hacen referencia a formas musicales y de danza flamencas. Esta forma de realismo melodramático combinada con aspectos del cine musical, conecta con las expresiones originarias del melodrama e incluso en este caso, es llevada al ámbito de la denuncia social.

A modo de conclusión y según mi punto de vista, la autenticidad de la obra de Rovira-Beleta reside en el tratamiento del melodrama y su relación con el origen del término. Como se ha dicho, el melodrama surge como una nueva forma de expresión para el goce de las artes de las clases sociales menos adineradas que empatizaban con las emociones más primitivas como la tristeza. De esta manera, la finalidad del melodrama es la empatía a través de recursos expresivos. En “*Los Tarantos*” encontramos diversos elementos potenciadores como la música, y a través de esta, la coreografía, por ejemplo.

BREVE BIBLIOGRAFÍA

BENPAR, Carlos. *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*. Barcelona: Laertes, 2000.

BODNAR, John. *Blue Collar Hollywood. Liberalism, democracy and working people in American film*. Johns Hopkins University Press, 2006.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

DROVE, Antonio. Tiempo de vivir, tiempo de revivir: conversaciones con Douglas Sirk. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1995.

LEUTRAT, Jean-Louis. Cinéma et histoire. Valencia: Epísteme, S.L, 1996.

M. CATALÁ, Josep. Pasión y conocimiento: el nuevo realismo melodramático. Madrid: Cátedra, 2009.

VVAA. A companion to spanish cinema. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2013.

LA MIRADA DE ZHANG YIMOU. UNA APROXIMACIÓN A SU “TRILOGÍA DEL SACRIFICIO”

ANA LABAILA
Universidad de Zaragoza

Resumen

Nuestra comunicación se centrará en la “mirada” que Zhang Yimou lanza a la realidad china tradicional y contemporánea a través de su cine.

Cada cultura, cada sociedad, piensan y construyen una idea de la realidad que les rodea en base a su herencia cultural y a cómo afrontan el devenir de los nuevos tiempos. El cine nunca es inocente y es capaz de reflejar o bien realidades ya construidas —llamémosles si queremos ideologías o imaginarios— ayudando a reforzar y transmitir determinados valores y estilos de vida o, bien, sirve para catalizar realidades que están aún por construir convirtiéndose en un espacios donde soñar.

Nuestra aproximación a la obra fílmica del director Zhang Yimou pretende, desde una actitud crítica, intentar desentrañar los imaginarios, conscientes o inconscientes, colectivos o individuales, reales o soñados, presentes en ella. En nuestra comunicación, tras conocer el contexto histórico, social y cultural en el que nacen sus películas, hablaremos de cómo su corpus fílmico cataliza las ansiedades, los sueños, los miedos y la frustración de la sociedad china contemporánea y de cómo, además, construye una imagen determinada de China pensada para su exportación. El gobierno de la República Popular China y Zhang Yimou, conscientes de la enorme importancia que tiene el capital cultural en un momento como el de ahora en el que China está teniendo cada vez un mayor peso y presencia en el escenario internacional, han apostado por el séptimo arte como medio de representación y aproximación a la cultura china. El cine es hoy más que nunca un lugar en el que conocerse y darse a conocer, un lugar donde soñar y construir una nueva China.

Introducción

La presente comunicación tiene como objeto de estudio la “Trilogía del Sacrificio”¹ del director de la República Popular China² Zhang Yimou³ —que incluye las películas *Hero*, *La Casa de las Dagas Voladoras* y *La maldición de la flor dorada*— y, su objetivo

1 Algunos autores se refieren a estas tres películas como la “Trilogía *wuxia*” pero nosotros preferimos referirnos a ellas como la “Trilogía del Sacrificio” por los motivos que expondremos a continuación.

2 En lo sucesivo, RPC.

3 Zhang Yimou nació en 1951 en la ciudad de Xi’an, provincia de Shaanxi. A pesar de graduarse a la edad de treinta y dos años en la disciplina de dirección de fotografía en la Academia de Cine de Pekín, en 1987 dio el salto a la realización con su ópera prima, *Sorgo rojo*. Desde entonces, ha conciliado el aplauso del público y la crítica convirtiéndose en el cineasta más sobresaliente, y controvertido, de la cinematografía china y uno de los maestros del panorama cinematográfico internacional.

es aproximarnos a las mismas entendiéndolas como un producto cultural reflejo de la realidad china contemporánea. Para ello, partimos de la convicción de que sólo a través del conocimiento del contexto político, económico, social, cultural y cinematográfico podremos descubrir la riqueza significativa de estas obras y comprenderlas en toda su complejidad. Pero, además, entendemos que el estudio de las mismas tiene mucho que aportar a su vez al estudio de la China del siglo XXI.

Debido a las limitaciones de espacio, centraremos nuestra comunicación en conocer el contexto en el que surgieron las películas *Hero*, *La Casa de las Dagas Voladoras* y *La maldición de la flor dorada*, para luego presentar una serie de consideraciones que han surgido del análisis de las mismas.

Antes de comenzar, queremos explicar cuál ha sido la motivación que ha impulsado nuestra investigación. Cuando en 2002 se estrenó la película *Hero*, Zhang Yimou sorprendió a propios y extraños por el aparente giro radical que daba su obra cinematográfica. De las películas intimistas, sencillas, clasificables dentro de los parámetros de cine de autor, comprometidas e incluso críticas con la realidad social y política china, el director pasaba a hacer un cine diametralmente opuesto: se trataba de un cine de gran espectáculo, dentro del género *wuxia*⁴, claramente comercial, que buscaba el entretenimiento más que la reflexión crítica y que estaba pensado para un consumo internacional de masas. Cuando en 2004 y 2006 estrenaba, respectivamente, *La Casa de las Dagas Voladoras* y *La maldición de la flor dorada*, los peores presagios de la crítica y la academia parecían cumplirse: Zhang Yimou no sólo se había vendido al capital, sino que además parecía configurarse como altavoz del régimen comunista chino. Estas consideraciones acerca de la “Trilogía del Sacrificio” siempre nos parecieron carentes de fundamento y que denotaban una falta de conocimiento de la realidad contextual en las que habían surgido y de las verdaderas intenciones del director. Entendimos que sólo un análisis y un estudio concienzudo de las películas *Hero*, *La Casa de las Dagas Voladoras* y *La maldición de la flor dorada*, alejado de apriorismo y prejuicios, podríamos alcanzar el verdadero mensaje y las intenciones reales del director. Para tratar de confirmar esta

4 En el género de artes marciales chino podemos distinguir entre: *wuxia pian*, el cine de espadachines que se ambienta en la China tradicional y que suele recurrir a recursos fantásticos como la figura de guerreros voladores; y el *gong fu*, más conocido como *kung fu*, que se ambienta en la realidad contemporánea. La esencia del cine de artes marciales es reiterar la ética tradicional china y los valores sociales, aun cuando se revisitan bajo la luz de la contemporaneidad.

hipótesis de partida, era necesario conocer de forma profunda la realidad de la China contemporánea que intentaremos esbozar, de forma rápida, a continuación.

Aproximación contextual

China se encuentra en uno de los períodos más vibrantes y decisivos de su historia reciente, inmersa en un proceso de cambios vertiginosos que están transformando el país en todos los sentidos imaginables. Entre estos cambios, cabe destacar el cada vez mayor peso que este país detenta a nivel internacional, y que se ha fraguado entorno a la idea del *heping jueqi*, o ascenso pacífico⁵. China es muy consciente de que va camino de convertirse en la superpotencia del siglo XXI y es por ello que desarrolla una cuidada estrategia de proyección internacional en el que los medios de comunicación de masas, muy especialmente el cine⁶, y acontecimientos como los JJOO de Pekín o la Exposición Universal de Shanghái, juegan un papel decisivo. Con ellos pretende dar cuenta de la riqueza y vastedad de su legado cultural, son su carta de presentación ante el mundo.

El devenir histórico de China está en gran parte determinado por el enorme desarrollo económico que ha logrado el país desde que Deng Xiaoping adoptara una economía de mercado “con características chinas”. En 2001, el ingreso de China en la Organización Mundial del Comercio ha demostrado su definitiva asunción de capitalismo de estado y la inserción del país en el proceso mundial de globalización⁷. “*Market is politics*”⁸, pronunció para entonces un representante chino, frase que resume bien cómo la máxima preocupación del país ya no es la política ni la ideología, sino la riqueza económica y llegar a cuantos más mercados, mejor.

A pesar de los innegables beneficios derivados de este proceso de cambio y crecimiento económico, no es menos cierto que, tal vez por la rapidez del mismo o por su sobredimensión, está teniendo nefastas consecuencias generando problemas como la

5 La teoría del *heping jueqi* alude a la recuperación por parte de China del liderazgo político, económico, tecnológico y científico a nivel internacional perdido en el siglo XVIII ante su incapacidad de reaccionar a la modernización y el progreso de las potencias occidentales. TAMAMES, Ramón, *El siglo de China. De Mao a primera potencia mundial*, Editorial Planeta, Barcelona, 2008, p. 313.

6 XU, Gary G., *Sinascapes. Contemporary Chinese Cinema*, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland, 2007, p. 2.

7 TAMAMES, Ramón, *Op.Cit.*, p. 65.

8 WANG, Haizhou, RAWNSLEY, Ming-Yeh T., “Hero: Reinventing the Chinese martial arts genre” en RAWNSLEY, Gary D. y RAWNSLEY, Ming-Yeh T. (ed.), *Global Chinese Cinema. The Culture and Politics of Hero*, Routledge, Oxfordshire-Nueva York, 2010, p. 97.

inflación desorbitada, la corrupción endémica de los poderes políticos y económicos, la desigualdad social, los desequilibrios territoriales, los daños medioambientales y, especialmente, un enorme descontento social derivado de la perpetua insatisfacción que provoca que las modernizaciones a nivel económico, agrario, industrial y tecnológico-científico no tengan su parangón en lo concerniente a lo político y lo social.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta es el de la crisis de valores y a la dificultad para asimilar los enormes cambios y las profundas contradicciones en las que se ha sumido el país. Pasar de unas creencias y una mentalidad propias de un sistema comunista, a uno capitalista tutelado por el Partido Comunista Chino⁹ no es fácil y menos en el breve lapso de tiempo en el que se ha producido en la República Popular China. Aunque todavía resuenen ecos del socialcomunismo, el discurso cada vez suena más hueco y carente de sentido, lo que ahonda en la sensación de vacío y pérdida de valores de gran parte de la población. De la fe en lo colectivo, en la igualdad entre clases, en el bien común y el desapego material, se ha pasado a una sociedad enormemente pragmática obsesionada por el enriquecimiento económico, el progreso, la modernidad, el consumismo, las modas occidentales y el individualismo.

Tampoco podemos olvidarnos del contexto sociocultural de la China contemporánea que ha pasado de la “fiebre cultural”¹⁰ de la década de los ochenta, a la “fiebre comercial” que domina el panorama desde comienzos de los noventa¹¹. De la misma forma que la comercialidad, la obsesión por el dinero y la fiebre consumista han ido teniendo un papel cada vez más acusado tanto en la agenda política como en la cotidianidad del día a día, el arte y la cultura no han podido sustraerse del efecto provocado en la sociedad china la máxima de Deng Xiaoping de “*hacerse rico es glorioso*”. Por otro lado, se ha ido imponiendo desde entonces una mayor restricción a la libertad creativa de artistas e intelectuales como consecuencia de lo sucedido la noche del

9 En adelante, PCCh.

10 Esta etapa, que va desde finales de los setenta hasta finales de los ochenta, está caracterizada por la enorme agitación cultural favorecida, por un lado, por la penetración de ideas foráneas y, por otro, por la relativa permisividad del comienzo de la era Deng que propició la efervescencia de la cultura y la intelectualidad.

11 Los autores coinciden en señalar que fueron los sucesos acaecidos en la madrugada del 4 de junio de 1989 en la plaza de Tiananmen los que propiciaron el paso desde la fiebre cultural a la fiebre comercial. Los dramáticos acontecimientos, además de provocar un fuerte shock en la sociedad general y en los sectores intelectuales y artísticos en particular, dieron por finalizada la etapa de enorme agitación cultural y mayor permisividad.

4 de junio de 1989. Así, la capacidad de la cultura como instrumento de reflexión, puesta en cuestión y contestación política se ha ido difuminando a lo largo de la década de los noventa, especialmente la cultura popular. Las películas del director Zhang Yimou que son objeto de nuestro estudio dan buena cuenta de las cuestiones que acabamos de comentar en relación al panorama sociocultural de la China contemporánea: la expresión de su personal universo creativo, la comercialidad, la adopción de unas formas de expresión más convencionales para llegar a un público mayor, la nueva oleada nacionalista y la relajación del componente crítico.

Otro de los elementos que van a caracterizar el panorama sociocultural de la China contemporánea es el nacionalismo populista que ha ido en aumento desde mediados de los años noventa gracias a hitos como la publicación del libro *China Can Say No*¹² —que animaba a los artistas chinos, y especialmente a los directores de cine, a resistir la invasión cultural occidental y apostar por la transmisión de la esencia de la cultura china—, el bombardeo en 1999 de EEUU a la embajada china en Belgrado o la revitalización de la fiebre por la figura de Mao Zedong¹³. En definitiva, podemos decir que los artistas y los intelectuales chinos contemporáneos se ven obligados a buscar el equilibrio entre la satisfacción de su personal impulso creativo, la viabilidad/rentabilidad económica de sus obras —como en cualquier otro rincón del mundo— y el no comprometimiento con los estamentos oficiales del régimen. Tarea nada fácil la de tenerse que enfrentar a lo que denomina Geremie Barmé un “paisaje cultural cambiante”¹⁴. La evolución del director Zhang Yimou ha estado marcada precisamente por estos vaivenes experimentados por la escena sociocultural china desde la década de los ochenta hasta la primera década del siglo XXI: del cine autorreflexivo y crítico, que apostaba por la exploración estética y temática, y que estaba dirigido a un público

12 SONG, Qiang, ZHANG, Zangzang, QIAO, Bian, TANG, Zhengyu, GU, Qinsheng, *China Can Say No*, Beijing Zhonghua Gongshang Chubanshe, Pekín, 1996.

13 Algunos autores explican esta nueva oleada de adoración a la figura de Mao Zedong por las problemáticas relaciones internacionales, por la cada vez mayor desigualdad entre las diferentes capas sociales, por la corrupción y la degradación moral del gobierno, que provocan en los ciudadanos chinos una añoranza por los tiempos dorados del maoísmo. Para más información: MA, Kangming, *Elitism, populism, Chinese culture, and transnational industries: a cultural-genre study of Chen Kaige and Zhang Yimou's film narratives*, Regent University, School of Communication and the Arts, 2010, UMI Dissertation Publishing-ProQuest, Ann Arbor, 2010, p.222.

14 BARMÉ, Geremie R., *In the Red. On contemporary Chinese Culture*, Columbia University Press, Nueva York, 1999, p. XVIII.

minoritario y cinéfilo, ha pasado a un cine cada vez menos reflexivo, algo más acomodaticio y convencional en cuanto a estética y temática, que utiliza un lenguaje fílmico menos arriesgado, y se dirige a un público cada vez más mayoritario y menos exigente. Es decir, realizando un cine cada vez más comercial. En cuanto a su compromiso político, algunos autores determinan que sus obras van desde el consenso, la complicidad hasta la coerción¹⁵, y aunque varía mucho según las obras, en términos generales se puede señalar que ese compromiso se ha ido diluyendo y dulcificando con el tiempo.

Por último, queremos dar unas pinceladas sobre los cambios producidos en la industria cinematográfica china. Tenemos que recordar que ha pasado de estar nacionalizada y al servicio del poder político a ser una industria que se rige por las leyes del libre mercado pero que, a pesar de haber asumido que “*market is politics*” tiene que jugar con la actitud leninista del gobierno y el PCCh de entender el cine como una herramienta de propaganda y altavoz del discurso oficial, por lo que la libertad artística, creativa e ideológica de los directores chinos se ve enormemente mermada. Saltarse una recomendación, arriesgar demasiado con un tema controvertido o verter alguna crítica puede hacer que se prohíba el visionado de la película dentro de la RPC —lo que impide la posibilidad de recuperar la inversión—, o que el director pueda volver a rodar temporal o permanentemente, por lo que la práctica de la autocensura está enormemente extendida. Por otra parte, la globalización está modificando enormemente sus modos de producción, distribución y recepción, favoreciendo las prácticas transnacionales y el intercambio de ideas, personas y capital. Además, es una cinematografía que, como casi todas, está en crisis debido a la hegemonía hollywoodiense, la dificultad del cine nacional de conectar con el público chino y la piratería rampante y por ello, el cine chino ofrece productos cada vez más estereotipados y comerciales que maximizan la inversión con el mínimo riesgo, sumergiéndose en las corrientes globales que apuestan por la neoliberalización de los mercados y la homogeneidad cultural¹⁶. Con la llegada del nuevo milenio y la entrada de China en la OMC el 11 de diciembre de 2001, el giro hacia la comercialidad ha sido

15«*Individual artists struggle to maintain or achieve their independence...they are faced with a choice of suffering complete cultural ostracism or accepting the State's efforts to incorporate them in a new social contract, one in which consensus replaces coercion, and complicity subverts criticism*» en BARMÉ, Geremie, *Op.Cit.*, 1999, p. 2.

16 XU, Gary G., *Op. Cit.*, p.12.

todavía más acusado. Las condiciones que se impusieron al sector cinematográfico, como permitir exhibir 20 películas extranjeras al año —las cuales son mayoritariamente blockbuster hollywoodienses—¹⁷, asestaron un duro golpe a la industria nacional que tuvo que reestructurarse para poder hacer frente a la feroz competencia estadounidense. Para invertir esta delicada situación, el gobierno chino ha imitado el modelo estatal hollywoodiense de apoyo a la industria fílmica nacional a nivel de producción, distribución y exhibición. Por un lado, anima a la asunción de los modos y prácticas de Hollywood con la realización de productos de alto presupuesto enormemente comerciales, con una narratividad y estética convencionales, y adoptando el ritmo rápido de las producciones americanas, para que sean fácilmente consumibles por un público mayoritario. Por otro, protege estas películas y favorece su distribución a nivel nacional e internacional¹⁸. Además de copiar el modelo hollywoodiense a nivel industrial, el PCCh ha aprendido de EEUU la importancia del cine como medio de transmisión cultural —e incluso de “aculturización”— y como herramienta para la construcción de la imagen de China. Ahora que el país ha demostrado su enorme potencial a nivel económico y va consolidando su posición política, ha llegado el momento de explotar también y mostrar al mundo su rico capital cultural. El cine, por tanto, es entendido como la mejor forma de construir una nueva imagen de China acorde con su situación contemporánea de prosperidad económica: una imagen que hacia el interior ayude a consolidar la hegemonía del PCCh¹⁹ y que, al exterior, dulcifique la imagen de china contrarrestando la idea del “peligro amarillo”²⁰ y sirva para mostrar al mundo la vasta y rica cultura china, demostrando así su enorme potencial pasado, presente y futuro²¹. En definitiva, el cine es un elemento clave dentro de la estrategia de exportar el capital cultural chino para

17 Para mayor información sobre esta cuestión pueden consultarse los artículos de Pello Zúñiga: “China abre un poco más las puertas a Hollywood” en *Zaichina*, 12 de marzo de 2012, <<http://www.zaichina.net/2012/03/12/china-abre-un-poco-mas-las-puertas-a-hollywood/>>. [Última consulta: 23/05/2013]; “La industria audiovisual china, al borde del abismo” en *Zaichina*, 13 de febrero de 2012, <<http://www.zaichina.net/2012/02/13/industria-audiovisual-china-al-borde-del-abismo/>>. [Última consulta: 23/05/2013].

18 El gobierno chino participa en la producción de las películas *Hero*, *La Casa de las Dagas Voladoras* y *La maldición de la flor dorada* aportando capital y ofreciendo la colaboración de soldados del ejército como extras, protegiéndolas con medidas extraordinarias contra la piratería, impidiendo que se estrenaran otras películas durante las primeras semanas y ayudando a su distribución a nivel internacional.

19 BRADY, Anne-Marie, *Marketing Dictatorship. Propaganda and Thought Work in Contemporary China*, Rowman&Littlefield Publishers, Plymouth, 2008, p. 200.

20 XU, Gary G., *Op.Cit.*, p.202.

21 MA, Kangming, *Op.Cit.*, 2010, p.199.

mejorar su imagen y aumentar así la influencia del país a nivel global²², por lo que se entiende de nuevo como un medio de control social y de persuasión. Siendo éstas las preocupaciones del gobierno chino, no resulta extraño que tomaran a Zhang Yimou como a modo de “director oficial” de la RPC encargándole los vídeos promocionales para la candidatura de Pekín a los Juegos Olímpicos de 2008 y de Shanghái para la Exposición Universal de 2010, o la dirección de los anuncios promocionales y las ceremonias de apertura y clausura una vez concedidas las sedes, sino también colaborando en la producción, distribución, promoción y protección contra la piratería de películas como *Hero*, *La Casa de las Dagas Voladoras* y *La maldición de la flor dorada*. El director reunía todas las condiciones que el gobierno chino necesitaba: no sólo había demostrado tener dominio de la narrativa y de la técnica cinematográfica realizando películas emotivas que conseguían conectar fácilmente con el público —tanto nacional como extranjero—, habiendo logrado una alta consideración a nivel internacional, sino que además sabía transmitir en sus obras la esencia de la cultura china haciéndola asequible globalmente, y todo ello presentado con una estética altamente atractiva para propios y extraños. Por tanto, Zhang Yimou se fue configurando a ojos de las autoridades chinas como la mejor apuesta para crear una renovada imagen de China que ayudara a la explotación y exportación de su capital cultural.

La “Trilogía del Sacrificio”

La aproximación a este contexto, esbozado aquí rápidamente, nos ha permitido un mejor conocimiento de las circunstancias que rodearon la creación de películas como *Hero*, *La Casa de las Dagas Voladoras* y *La maldición de la flor dorada*, así como una mayor comprensión de las mismas. Todo ello ha arrojado una serie de consideraciones en las que nos vamos a centrar a continuación y que van a darnos una visión global de la “Trilogía del Sacrificio”.

En primer lugar, debemos señalar que la recepción crítica y académica de esta trilogía no ha sido, en términos generales, favorable: por un lado, al estar planteadas desde un punto de vista comercial, ya no entran en el olimpo cinéfilo y por tanto ya no merecen tanta atención como una obra que entronque plenamente en los parámetros del

²² *Ibíd.*, p.212.

cine arte; por otro, el cambio de registro que ha protagonizado el director resulta imperdonable para aquellos que abogan por la pureza del cine de autor; por último, la colaboración de un gobierno como el chino, autoritario y, —para más inri—, comunista, en estas tres películas hace ver a Zhang Yimou cuanto menos sospechoso de simpatizar con el régimen y hasta de colaborar con él, algo totalmente repudiable que impide profundizar en los filmes y acercarse a ellos libre de prejuicios. A estos problemas debemos añadir la casi siempre poco objetiva actitud de parte de la crítica y de la academia occidental que únicamente toma en consideración determinadas películas que se ajustan a la idea de lo que ellos consideran que tiene que ser el “otro” cine o el “cine periférico”²³ —es decir, aquel realizado fuera de Norteamérica y Europa—: comprometido con los problemas de su país y con una actitud de denuncia ante los mismos. En otras ocasiones, la crítica, ya sea la occidental o la china, cae en interpretaciones subjetivas, parciales y culturalmente sesgadas que a veces tienen más en cuenta elementos extra-fílmicos que las propias películas en sí.

Paradigmático en este sentido fueron las interpretaciones que se hicieron de la película *Hero* —desde una perspectiva occidental anti-dictadura comunista— que llegaron a considerarla como un enaltecimiento al régimen chino, sin siquiera molestarse en conocer las motivaciones del director ni su preocupación por los ataques terroristas del 11 de septiembre que le hicieron reflexionar sobre cuestiones universales como la paz. Y es que, cuando se trata de China, cualquier excusa es buena para poner el grito en el cielo. El director es consciente del enorme revuelo creado por *Hero*, manteniendo cierta resignación ante las críticas y la recepción tan dispar que la película ha tenido dentro y fuera de la órbita china. Parece defenderse expresando su opinión de que ambas audiencias necesitan ser educadas: los espectadores chinos deben aprender a apreciar los *blockbuster* chinos y a valorarlos de la misma manera que hacen con los hollywoodienses, de los cuales disfrutaban de su espectacularidad visual sin preocuparse de su superficialidad o del contenido ideológico que puedan ocultar; mientras que los

23 Utilizando la terminología de Alberto Elena en su obra *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.

espectadores occidentales deben acostumbrarse a ver películas chinas subtituladas para que puedan disfrutar de la verdadera cultura china²⁴.

Estas declaraciones de Zhang Yimou resultan altamente reveladoras acerca de los cambios que se están produciendo en la industria cinematográfica de la China del siglo XXI. En primer lugar, ponen en evidencia que el director entiende que los *blockbuster* chinos deben crearse siguiendo la fórmula hollywoodiense de espectacularidad visual y sencillez de contenidos. También nos hablan de la importancia que otorga al hecho de que presenten la esencia de la cultura china para que pueda ser conocida y apreciada por un público intercultural. Y, por último, nos revelan que Zhang Yimou entiende que el espectador chino debe dejar de entender el cine como un medio de propaganda ideológica.

Debemos tener en cuenta de que, a pesar de lo mucho que sorprendió el cambio de registro del director con esta trilogía, pasando de un cine-arte de autor y minoritario, a un concepto de cine de gran espectáculo, de masas y pensado para un consumo internacional, no debería extrañarnos puesto que el cambio de estilo ha sido una tónica en su carrera cinematográfica²⁵. Las motivaciones para el cambio se debieron, en parte, a su impulso creativo personal²⁶ y, en otra, a la nueva situación del panorama cinematográfico chino dominado por la comercialidad, crisis endémica, la globalización y la competencia

24 XU, Gary G., *Op.Cit.*, p 27.

25 En el fondo, lo que hace en la “Trilogía del Sacrificio” no es muy diferente a lo que ha hecho a lo largo de su carrera puesto que siempre ha trabajado intentando adaptarse a las circunstancias políticas, económicas, culturales, sociales y cinematográficas de cada momento. *Sorgo rojo* nació del clima de ebullición y esperanza que dominaba la China de la década de los ochenta en la que las modernizaciones lanzadas por Deng Xiaoping comenzaban a dar sus frutos y daban pie para soñar con la “quinta modernización”; *Ju Dou. Semilla de Crisantemo* y *La linterna roja* nacieron del pesimismo y la desolación que se vivió durante la era post-Tiananmen; *Keep Cool* reflejaba la vida de la nueva sociedad china urbanita adoptando el estilo que tanto predicamento festivalero estaba teniendo de Wong Kar Wai; o *Happy Times* daba cuenta de la nueva obsesión por el dinero y la pérdida de los valores de la sociedad tradicional. Podemos determinar, por tanto, que Zhang Yimou intenta siempre acomodar artística, temática e industrialmente su obra a los aires de cada momento. En *Hero*, *La Casa de las Dagas Voladoras* y *La maldición de la flor dorada* le tocaba adaptarse a las necesidades de la industria cinematográfica china cada vez más inmersa en las dinámicas comerciales y globales para poder hacer frente al gigante hollywoodiense. Así, con estas películas demuestra cómo el cine de la Quinta Generación se ha transformado en algo muy distinto, amoldándose al paso del tiempo y los condicionantes que éste impone —tanto políticos y económicos como sociales—, así como a la nueva situación de la industria fílmica asiática en general y china en especial. Otras películas de sus compañeros de generación como *La promesa* (2005) de Chen Kaige o *The Warrior and the Wolf* (2009) de Tian Zhuangzhuang dan también buena cuenta de este proceso.

26 CARDULLO, Bert, *Out of Asia. The Films of Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Abbas Kiraostami, and Zhang Yimou. Essays and Interviews*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2008, pp.142-143.

de Hollywood. A pesar del salto dado a las películas *blockbuster* ha mantenido las mismas preocupaciones tanto en el campo formal y estético como en el temático, creando un producto de hibridación entre el cine de autor o cine-arte y el cine comercial²⁷.

En esta nueva etapa el director se mantiene fiel a su compromiso esteticista, y el resultado es altamente sugestivo: además de responder a sus inquietudes estilísticas, se trata de una estrategia para resultar más atractivo a las audiencias occidentales²⁸. El componente esteticista entra dentro de su voluntad de llevar el *wuxia* a su terreno personal y crear algo diferente. El resultado hace que podamos hablar de un “*wuxia de qualité*”, como lo nombra Roberto Cueto²⁹, o “*wuxia art-house*”, como lo llama Vivian Lee³⁰. La belleza de las imágenes tiene una importancia tal que condicionó tanto la ambientación histórica de las tres películas, como incluso la estructura dramática de *Hero*³¹.

Según el propio director, lo que más tuvo en cuenta Zhang Yimou a la hora de realizar estas películas fue alcanzar el éxito de taquilla para que los productores recuperaran la enorme inversión realizada creando un producto que gustara a una audiencia lo más amplia posible³² puesto que recordemos que, en la China contemporánea —como en todo el mundo—, “*market is politics*” y “*the materialism reigns and money speaks*”³³. Jenny K. W. Lau en su artículo “*Hero: China’s response to Hollywood globalization*”³⁴ entiende que, además, la intención de Zhang Yimou era

27 También es cierto que cada vez más las producciones hollywoodienses de *blockbuster* han ido adoptando algunos estilemas y rasgos propios del cine de autor, como indica ZHU, Ying, “La comercialización del cine chino desde finales de los noventa” en MIRANDA MENDOZA, Luis (ed.), *China en el siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura con Filmoteca de Andalucía y Festival Cines del Sur, España, 2007, p. 188.

28 BERRY, Michael, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, Nueva York, 2004, p. 124.

29 CUETO, Roberto, “Imágenes virtuales para una China transnacional o ¿qué fue de la Quinta Generación?” en MIRANDA, Luis (ed.), *Op.Cit.*, 2007, p. 137.

30 LEE, Vivian, “Virtual bodies, flying objects: the digital imaginary in contemporary martial arts films” en *Journal of Chinese Cinemas*, Vol. 1, Núm.1, Intellect, 2007, p. 17.

31 WEI, Long, KE, Bei, *Zhang Yimou. From a man of Northwest China to the Chief Director of the 2008 Beijing Olympic Games*, China Pictorial Publishing House-Beijing Foreign Languages Printing House, Beijing, 2009, p. 162

32 WANG, Yiyang, “Ruthless tyrant or compassionate hero? Chinese popular nationalism and the myth of state origins” en RAWNSLEY, Gary D. y RAWNSLEY, Ming-Yeh T. (ed.), *Op.Cit.*, 2010, p.60.

33 *Ibidem*, p.61.

34 LAU, Jenny Kwok Wah, “‘Hero’: China’s response to Hollywood globalization” en *Jump Cut: A review of Contemporary Media*, 49, primavera 2007. Disponible online <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lau-Hero/index.html>>. [Última consulta: 24/12/2012].

medir sus propias fuerzas viendo si era capaz de hacer un *blockbuster* culto y refinado, así como satisfacer su curiosidad ante cómo podía ser una película china, y no sólo por su historia sino también por sus valores y su estética, y *blockbuster* a la vez³⁵. Aunque Jenny K.W. Lau se refiere a *Hero*, esa reflexión podría ser extensible a *La Casa de las Dagas Voladoras* y a *La maldición de la flor dorada*.

Algunos autores, como Chen Xihe, profesor de cine en la Universidad de Shanghái, entienden que, aunque Zhang Yimou ha mantenido la belleza visual de sus primeros trabajos en esta nueva etapa, ha perdido la capacidad de crear películas con un sentido y un significado profundos: «*He has changed from an extremely intelligent person who challenges the traditional system to a modest filmmaker who puts an emphasis more on market success*»³⁶. Sin embargo, nosotros entendemos que esta nueva etapa de Zhang Yimou no está carente de sentido o significado, ni tan siquiera de compromiso, sólo hay que aproximarse a estas obras sin prejuicios ni apriorismos que asocien el cine comercial y de entretenimiento con un cine vacío de contenidos. Como señala Roberto Cueto, «*el wuxia propone textos más ricos, paradójicos, contradictorios y políticos de lo que cabría esperar bajo tanta voltereta, manipulación digital e insultante belleza*»³⁷, pero ya no lo hace dentro del marco esperable para este tipo de compromiso, el cine de autor y festivalero, sino desde el cine popular y de entretenimiento. Si estamos atentos y profundizamos en las mismas podemos darnos cuenta de que «*reflejan en sus deslumbrantes e impolutas superficies todas las rugosidades de la China moderna*»³⁸. Su cine, a pesar del giro hacia la comercialidad, sigue planteando las mismas reflexiones sobre el hombre y su lucha contra las estructuras externas e internas que le oprimen y coartan su libertad, además de introducir un nuevo tema como es el del sacrificio. También sigue recurriendo a la figura de la mujer para acentuar la problemática de la sociedad china cuya naturaleza patriarcal, tradicionalista y culturalmente centralizada resulta enormemente opresiva. Y no es fácil seguir haciendo un cine extremadamente personal o desde los planteamientos del cine de autor en un cine comercial y de género.

35 *Ibidem*.

36 BARBOZA, David, "A Leap Forward, or a Great Sellout" en *The New Times*, 1 de Julio de 2007. Disponible en <<http://www.nytimes.com/2007/07/01/movies/01barb.html?pagewanted=2&r=0>> [Última consulta: 4/3/2012].

37 CUETO, Roberto, "Imágenes virtuales para una China transnacional o ¿qué fue de la Quinta Generación?" en MIRANDA, Luis (ed.), *Op.Cit.*, 2007, p. 153.

38 *Ibidem*.

Evidentemente, nunca podremos llegar a saber si realmente su “Trilogía del Sacrificio” en un “canto a la autoridad” o bien un “grito de rabia contra el sistema”, parafraseando a Roberto Cueto³⁹, pero desde luego nosotros nos inclinamos hacia la segunda de las opciones.

No olvidemos tampoco que unas películas de tan alto presupuesto tenían que cuidar mucho no sólo los aspectos comerciales que aseguraran el éxito en taquilla —tanto doméstica, como internacional—, sino también el mensaje político. Si de alguna forma incomodaran a las autoridades chinas, éstas podrían tumbar los proyectos y las películas no hubieran podido estrenarse en la RPC, lo que hubiera dificultado la recuperación de la inversión. Zhang Yimou ha vivido en su larga trayectoria profesional varias experiencias de este tipo y no creemos que estuviera dispuesto a pasar por algo parecido, de ahí que practique una especie de autocensura apostando por historias sencillas, universales, políticamente asépticas, para que sean fácilmente consumibles en todo el mundo y no planteen ningún problema con las instancias oficiales, al menos en apariencia. En la RPC la creatividad está restringida por la censura y las demandas del mercado, y los artistas, escritores y cineastas son muy conscientes de que cuanto mayor es el éxito y la repercusión, interior o exterior, de su obra, más estrecha es la vigilancia.

A pesar de todas las restricciones creativas, Zhang Yimou mantiene su compromiso humanista en la “Trilogía del Sacrificio”, cuyo título ha sido dado por considerar que el tema principal sobre el que reflexionan, precisamente, estas películas, es el del sacrificio. Mientras que en *Hero* versa sobre el sacrificio individual por un ideal superior, en *La Casa de las Dagas Voladoras* trata el sacrificio de todo por amor y, en *La maldición de la flor dorada*, del sacrificio del amor y la familia por el poder. Las tres películas en su conjunto nos hablan de diferentes formas de sacrificio, pero también de la tiranía, de la opresión, de la sujeción del hombre a normas y leyes externas que le restan libertad, de la lucha entre los deseos íntimos e individuales con el sometimiento a una estructura de pensamiento, código moral o legislativo excesivamente opresor e inhumano. Por tanto, no se encuentran tan alejadas de la temática planteada en películas como *Sorgo rojo* o *Ju Dou. Semilla de Crisantemo*. Tal vez la mayor diferencia se encuentre en el hecho de que

39 CUETO, Roberto, “Imágenes virtuales para una China transnacional o ¿qué fue de la Quinta Generación?” en MIRANDA, Luis (ed.), *Op.Cit.*, 2007, p. 154.

ahora Zhang Yimou, como también manifestó cinematográficamente en *La linterna roja*, ya no crea en la capacidad de las rebeliones y la lucha para cambiar el sistema y de ahí que las tres películas terminen de forma trágica y sus protagonistas no consigan alcanzar sus objetivos

Estas tres películas son paradigmáticas de los cambios que se están produciendo en China a nivel cinematográfico y también son la lección personal de Zhang Yimou de hacer dónde tiene que ir el cine su país⁴⁰. Por un lado, el rápido crecimiento y desarrollo económico no sólo está cambiando a la sociedad china sino también la percepción que la misma tiene del cine y del entretenimiento, condicionado además por el influjo de las películas estadounidenses y las modas occidentales. Para combatir la fuerza del cine hollywoodiense —que no es sino la expresión cultural de su potencial económico—, la industria cinematográfica tiene que aprender a hacer películas que resultan atractivas comercialmente aunque sin perder su condición de obras de arte.

En ese sentido, cada uno de los filmes que forman parte de la “Trilogía del Sacrificio” ha cumplido con su misión y han obtenido una enorme recaudación en taquilla tanto doméstica como a nivel global, aunque ello no haya ido acompañado con una buena recepción crítica. Las críticas han sido especialmente duras en China, llegando incluso hasta la ridiculización en los medios de comunicación y en internet. Tampoco recibieron las esperadas estatuillas de los Oscar, a veces ni siquiera la nominación —sólo consiguió ser nominada *Hero*— y fueron objeto de escarnio de compañeros de profesión como Jia Zhangke⁴¹. No es algo nuevo para Zhang Yimou, quien está enormemente acostumbrado a las críticas que incluso se permite bromear sobre el tema: *«I always feel that there are two schools of criticism out there when it comes to my films. They say that I'm trying to kiss either foreigners' asses or the Chinese government's ass. I always jokingly respond that I'm actually kissing my own ass [...] In the eyes of many, I am an opportunist. They think I sit around all day devising schemes to win the approval of foreigners or the Chinese government»*⁴².

La “Trilogía del Sacrificio” también nos enseña la preocupación de Zhang Yimou acerca de las consecuencias que puede tener la globalización y la internacionalización en

40 CARDULLO, Bert, *Op.Cit.*, 2008, p.133.

41 BARBOZA, David, “A Leap Forward, or a Great Sellout” en *Op.Cit.*

42 BERRY, Michael, *Op.Cit.*, 2004, p. 126.

cuanto a la pérdida de las especificidades nacionales y la homogenización de los productos culturales. Para evitarlo, el director apuesta decididamente por un cine que, aunque imita las estrategias y los modos del cine hollywoodiense —o, si lo queremos, global—, presenta una fuerte huella china en el género⁴³, la estética, las ambientaciones y las temáticas⁴⁴, eso sí, esencializadas y tratadas de tal forma que puedan ser fácilmente consumibles a nivel internacional. Se trata de una tendencia del cine chino en su conjunto: China Continental ha retomado en la entrada al siglo XXI un género que hasta entonces había tenido un mayor desarrollo en Taiwán y Hong Kong como forma de recuperación de su especificidad cultural y lo ha convertido a su vez en una corriente *mainstream* como forma de presentarse al mundo y de mostrar a éste cómo es la cultura china. Esta oleada de *blockbuster* chinos, pertenecientes o no al género de las artes marciales, sirven para crear una imagen global idealizada de China, su cultura y su legado histórico, mítica y grandiosa. La primera en dar el pistoletazo de salida fue *Tigre y dragón* de Ang Lee, en 2000, pero le seguirían muchas otras: *The Banquet* de Feng Xiaogang, *La promesa* de Chen Kaige, *Red Cliff I* y *Red Cliff II* de John Woo, *Confucio* de Hu Mei, *The Wolf and the Warrior* de Tian Zhuangzhuang o *Hua Mulan* de Jingle Ma, por nombrar sólo algunas⁴⁵. Pero, de todos los géneros, el *wuxia pian* es el que de forma más potente evoca la esencia de China y además recoge el imaginario colectivo que comparten los chinos de China Continental, Hong Kong, Taiwán y la diáspora. Lo curioso de esta revitalización de temáticas y géneros tradicionales es cómo han sido reinventadas y convertidas en un producto de consumo no sólo a nivel panasiático sino también internacional: un producto con un fuerte sentido identitario que, aún sin perder ese sabor local, se transforma en algo fácilmente comprensible y consumible a escala global. Para ello se lleva a cabo un proceso de esencialización o de selección de aquellos aspectos más universales que en ocasiones lleva a reafirmar la imagen tradicional que de

43 Según el propio Zhang Yimou el género *wuxia* es la única baza que le quedan a los directores chinos para combatir, o sobrevivir, al embate del cine hollywoodiense: no sólo tiene una larga tradición en China y sigue gozando de una enorme popularidad, sino que además es un género que tiene una buena recepción en Occidente acostumbrado al cine de artes marciales ya desde los años sesenta y setenta. Para más información, se puede consultar WHITE, James, “Traiciones (y batallas) familiares” en *Fotogramas*, número 1963, Madrid, Mayo 2007, p. 126.

44 CARDULLO, Bert, *Op.Cit.*, 2008, pp. 135-136

45 TEO, Stephen, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2009, p. 191.

China se ha creado en el imaginario occidental de una China exótica, mítica, fascinante pero también terrible —lo que algunos autores califican como “orientalismo post-modernista”⁴⁶ o incluso “high-fashion orientalism”⁴⁷. Como afirma Vivian Lee, este tipo de cine «*is still dominated by orientalist perceptions of china and other non-western Others*»⁴⁸, aunque sea hecho desde China. Otros especialistas, más críticos, como Sheldon H. Lu entienden que «*La cultura asiática se convierte en un superficial pastiche posmoderno de cocina étnica y artes marciales [...] La etnicidad se ha convertido en una práctica mudable, transnacional y desterritorializada totalmente desprovista de cualquier base en la historia nacional (ista) y política en un mundo sin fronteras [...] Un superficial cuadro de fantasía, un universo deseado, un escenario para el entretenimiento global*»⁴⁹.

El gobierno chino, consciente de la importancia del cine nacional para la supervivencia de la industria doméstica y para la transmisión de la cultura china al resto del mundo, ha tomado una política activa en la producción, promoción y protección de estas películas. Como señala Pello Zúñiga la industria cinematográfica, y de entretenimiento en general, es un sector esencial para que una economía pueda establecerse como un referente a nivel cultural y económico⁵⁰: es un excelente medio para dar a conocer, transmitir y reforzar una cultura, sus costumbres, su historia y sus valores. EEUU es un excelente ejemplo en este sentido: su poder económico le ha permitido tener la industria cinematográfica más potente del mundo lo que, a su vez, ha permitido dar a conocer la historia y las costumbres del pueblo americano a medio mundo, e incluso ejercer una especie de “aculturización” mediante la adopción de modas y modos que conocemos a través del cine y otros medios audiovisuales. China, quien ha demostrado tener la gran capacidad de aprender de otros lo que funciona y de imitarlo hasta hacerlo propio, es consciente de que si quiere ampliar y consolidar su influencia no

46 TEO, Stephen, *Op.Cit.*, 2009, p. 188.

47 *Ibidem*, p. 188.

48 LEE, Vivian, “Virtual bodies, flying objects: the digital imaginary in contemporary martial arts films” en *Op.Cit.*, p. 9.

49 LU, Sheldon H, “Crouching Tiger, Hidden Dragon, Bouncing Angels: Hollywood, Taiwan, Hong Kong, and Transnational Cinema” en LU, Sheldon H., YUEH-YU YEH, Emilie, *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawai‘i Press, Honolulu, 2005, p. 231.

50 ZÚÑIGA, Pello, “La industria audiovisual china, al borde del abismo” en *Zaichina*, 13 de febrero de 2012, < <http://www.zaichina.net/2012/02/13/industria-audiovisual-china-al-borde-del-abismo/>>. [Última consulta: 23/05/2013].

sólo económica sino también cultural en el panorama internacional debe cuidar y mimar su industria cinematográfica⁵¹.

Conclusiones

A la vista de lo expuesto hasta ahora, podemos concluir que, en contra de la opinión general de la crítica y la academia, Zhang Yimou mantiene en *Hero*, *La Casa de las Dagas Voladoras* y *La maldición de la flor dorada* el espíritu crítico y el componente humanista de sus primeros trabajos aunque lo hace, eso sí, desde la solvencia económica y la comercialidad demostrando, una vez más, su capacidad para adaptar sus obras y su compromiso cinematográfico al nuevo devenir de los tiempos.

También concluimos que, a veces, ciertas interpretaciones y valoraciones que se vierten sobre la obra de directores como Zhang Yimou, provenientes de países con una situación política sensible, responden a intereses que van más allá de los estrictamente filmicos y que tienen más que ver con cuestiones políticas o incluso ideológicas.

Este estudio ha nacido de la necesidad de dar una interpretación de los filmes que conforman su “Trilogía del Sacrificio” más ajustada a las verdaderas intenciones del director y de acercarnos a su obra de una forma abierta, atenta, alejada de apriorismos y prejuicios, que fuera capaz de alcanzar la riqueza significativa de las mismas y, a través de ellas, conocer mejor los cambios, retos y problemas a los que se enfrenta la China del siglo XXI. Esperamos haberlo conseguido.

Bibliografía

BARBOZA, David, “A Leap Forward, or a Great Sellout” en *The New Times*, 1 de Julio de 2007. Disponible en <http://www.nytimes.com/2007/07/01/movies/01barb.html?pagewanted=2&_r=0> [Última consulta: 4/3/2012].

BARMÉ, Geremie R., *In the Red. On contemporary Chinese Culture*, Columbia University Press, Nueva York, 1999.

BERRY, Michael, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, Nueva York, 2004.

51 *Ibidem*.

BRADY, Anne-Marie, *Marketing Dictatorship. Propaganda and Thought Work in Contemporary China*, Rowman&Littlefield Publishers, Plymouth, 2008.

CARDULLO, Bert, *Out of Asia. The Films of Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Abbas Kiraostami, and Zhang Yimou. Essays and Interviews*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2008.

CUETO, Roberto, “Imágenes virtuales para una China transnacional o ¿qué fue de la Quinta Generación?” en MIRANDA MENDOZA, Luis (ed.), *China en el siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura con Filmoteca de Andalucía y Festival Cines del Sur, España, 2007.

ELENA, Alberto, *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.

LAU, Jenny Kwok Wah, ““Hero”: China’s response to Hollywood globalization” en *Jump Cut: A review of Contemporary Media*, 49, primavera 2007. Disponible online <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lau-Hero/index.html>>. [Última consulta: 24/12/2012].

LEE, Vivian, “Virtual bodies, flying objects: the digital imaginary in contemporary martial arts films” en *Journal of Chinese Cinemas*, Vol. 1, Núm.1, Intellect, 2007.

LU, Sheldon H, “Crouching Tiger, Hidden Dragon, Bouncing Angels: Hollywood, Taiwan, Hong Kong, and Transnational Cinema” en LU, Sheldon H., YUEH-YU YEH, Emilie, *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2005.

MA, Kangming, *Elitism, populism, Chinese culture, and transnational industries: a cultural-genre study of Chen Kaige and Zhang Yimou’s film narratives*, Regent University, School of Communication and the Arts, 2010, UMI Dissertation Publishing-ProQuest, Ann Arbor, 2010.

SONG, Qiang, ZHANG, Zangzang, QIAO, Bian, TANG, Zhengyu, GU, Qinsheng, *China Can Say No*, Beijing Zhonghua Gongshang Chubanshe, Pekín, 1996.

TAMAMES, Ramón, *El siglo de China. De Mao a primera potencia mundial*, Editorial Planeta, Barcelona, 2008.

TEO, Stephen, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2009.

WANG, Haizhou, RAWNSLEY, Ming-Yeh T., “Hero: Reinventing the Chinese martial arts genre” en RAWNSLEY, Gary D. y RAWNSLEY, Ming-Yeh T. (ed.), *Global Chinese Cinema. The Culture and Politics of Hero*, Routledge, Oxfordshire-Nueva York, 2010.

WANG, Yiyang, “Ruthless tyrant or compassionate hero? Chinese popular nationalism and the myth of state origins” en RAWNSLEY, Gary D. y RAWNSLEY, Ming-Yeh T. (ed.), *Global Chinese Cinema. The Culture and Politics of Hero*, Routledge, Oxfordshire-Nueva York, 2010.

WEI, Long, KE, Bei, *Zhang Yimou. From a man of Northwest China to the Chief Director of the 2008 Beijing Olympic Games*, China Pictorial Publishing House-Beijing Foreign Languages Printing House, Beijing, 2009.

XU, Gary G., *Sinascap. Contemporary Chinese Cinema*, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland, 2007.

ZHU, Ying, “La comercialización del cine chino desde finales de los noventa” en MIRANDA MENDOZA, Luis (ed.), *China en el siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura con Filmoteca de Andalucía y Festival Cines del Sur, España, 2007.

ZÚÑIGA, Pello, “China abre un poco más las puertas a Hollywood” en Zaichina, 12 de marzo de 2012, <<http://www.zaichina.net/2012/03/12/china-abre-un-poco-mas-las-puertas-a-hollywood/>>. [Última consulta: 23/05/2013]

ZÚÑIGA, Pello, “China deja de ser la mala de la película” en Zaichina, 4 de mayo de 2012, <<http://www.zaichina.net/2012/05/04/china-deja-de-ser-la-mala-de-la-pelicula/>>. [Última consulta: 23/05/2013]

ZÚÑIGA, Pello, “Cine chino: éxito comercial, rechazo del público” en el blog Estudis de l’Àsia Oriental de la Universitat Operta de Catalunya, 17 de mayo 2012, <<http://asiaoriental.blogs.uoc.edu/2012/05/17/cine-chino-exito-comercial-rechazo-del-publico/>>. [Última consulta: 23/05/2013]

ZÚÑIGA, Pello, “La industria audiovisual china, al borde del abismo” en Zaichina, 13 de febrero de 2012, <<http://www.zaichina.net/2012/02/13/industria-audiovisual-china-al-borde-del-abismo/>>. [Última consulta: 23/05/2013].

COSMOPOLITISMO E INTERTEXTUALIDAD EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA. *VIVIR* (ZHANG YIMOU, 1994)

MANUEL POUSA
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

El artículo indaga en las posibilidades de una enseñanza no eurocéntrica de la historia en la ESO a través de la película *Vivir* (1994). Se analizan trabajos, exámenes, cuestionarios y el trabajo de aula incluyendo comparaciones con la novela. Resultaron estimulantes el discurso emotivo y la rebeldía de los guardias rojos. El artículo finaliza con una serie de propuestas didácticas.

1. Introducción

Se ha convertido en un lugar común destacar la importancia de China en el presente y el futuro y que España ha desaprovechado y continúa desaprovechando las posibilidades de su éxito económico y social. Una de las razones habitualmente presentadas para justificar este fracaso es la ignorancia de su cultura (Sebastián de Erice, 2008), problema que se agranda debido a que el conocimiento de nuestra cultura es asimismo bajo en China, con 25000 estudiantes de español en 2010 en un país de más de 1200 millones de habitantes y presencia del Instituto Cervantes apenas desde el año 2006 (González Puy, 2012).

Fuera de las meras consideraciones mercantiles, la cultura china merece ser conocida por méritos propios, aunque el eurocentrismo y todo tipo de interpretaciones sesgadas han plagado de una forma u otra la historiografía sobre este país, especialmente como justificación de la política imperialista sobre el mismo y su pérdida de peso social, tecnológico y económico en relación a Europa desde el inicio de la revolución industrial (Blue, 2000). Estos prejuicios sólo son un problema menor teniendo en cuenta la escasa presencia de la cultura del país asiático en los currículos, libros de texto y aulas españolas, estando incluso por hacer un estudio completo que denuncie estas carencias. Por ejemplo, para el área que nos ocupa, el Decreto 133/2007, que regula la educación secundaria obligatoria en Galicia (DOG do 13 de julio de 2007) destaca en todo tiempo a España y Galicia, en la Antigüedad específicamente a Mesopotamia, Egipto, Grecia y

Roma; en la Edad Media el Islam y Europa; en la Edad Moderna sólo a Europa; y en la Contemporánea, procesos como “Imperialismo, guerra e revolución. A depresión de 1929 e o auge dos fascismos. A revolución soviética.” China no es mencionada específicamente.

Esta ignorancia del resto del mundo es una de las grandes debilidades de la educación española pese a su importancia en un mundo globalizado y en un país cuya crisis económica se ha paliado gracias a su sector exportador. Con este artículo se pretende poner una primera piedra para subsanar estos problemas desde el campo de la didáctica de la historia.

Aparte de este problema, España muestra uno de los niveles más altos de sinofobia a nivel mundial pese a sufrir en menor medida la competencia china que países que tienen una percepción más positiva de China como México. Según una encuesta analizada por Sergio Martín y realizada por la BBC y la Universidad de Maryland en 22 países la media de todos los encuestados valora positivamente la potencia económica de China: un 49%, frente a un 33% que la valora de forma negativa, pero en España, la valoran positivamente sólo un 31%, y negativamente un 47%. Otra encuesta, también analizada por Sergio Martín, realizada por el Pew Research Center abunda en los datos de la anterior, a lo que se añaden abundantes leyendas urbanas y una representación mayoritariamente negativa en la prensa –incidiendo en la competencia al pequeño comercio, la deslocalización, el medio ambiente, la opresión política y las críticas a Mao, siendo el origen de esta visión negativa la competencia comercial, la dificultad del idioma y el carácter cerrado de gran parte de esta comunidad (Merino, 2008). A pesar de esta sinofobia de nuevo, apenas hay estudios sobre la cuestión pese a que China sigue siendo vista como una opción para resolver los problemas económicos del país, valorándose especialmente su turismo y el aprendizaje del mandarín, que es la segunda lengua cuyo estudio los españoles consideran más importante (Nguyen, 2009, Tomás, 2011 y Muñoz, 2013).

No se han encontrado unidades didácticas en castellano sobre la película ni experiencias educativas sobre la misma aunque el estudio de Martínez Rueda (2008) podría adaptarse. En cualquier caso, el cine que aborda la historia de China en el siglo XX tiene un encaje difícil, situándose en marcos como la Descolonización, como hace el

Internet History Sourcebooks Project¹ que prescinde de *Vivir* y recomienda *Adiós a mi concubina* (1993), *La cometa azul* (1993), *El último emperador* (1987), un documental sobre la matanza de Tiananmen, y *Xiu Xiu* (1998). La película ha sido propuesta sin embargo en diversas unidades didácticas (ver anexo).

Para esta investigación se prefirió la película de Zhang Yimou porque, aunque menos crítica que las dos primeras, presenta a ciudadanos corrientes que viven lejos de los centros de decisión política. Zhang transmite el horror sin mostrar muchedumbres enfurecidas sino a través de la lucha diaria por la existencia, elementos con los que se contaba que los alumnos se identificasen. Es además un cine sentimental y no exótico, ajeno a la visión de otras culturas del turismo, los parques temáticos y en general la cultura de masas. En ella pueden verse detalles históricos que hacen el pasado más cercano como el hecho de que las tropas comunistas pagaban viaje de retorno a los capturados del Guomindang (Short, 2003, 221), hecho que aparece asimismo en la novela original (Yu Hua, 2010) y en *Cisnes Salvajes* (Chang, 2003). El valor educativo de la película, así como el de la novela ha sido destacado por el autor de la segunda:

I realize that students are viewing the film in classes, and it has been incorporated into the curriculum. I believe the value of this film is that it teaches the American student about Chinese history and reality, about how the Chinese people cope with life and endure, while at the same time allowing them to enjoy a good movie. I think it is important to use literature to teach about the history of other cultures. Facts are not as important as what people feel during a particular period. They will better understand China, the Chinese, and Modern Chinese literature by reading *To Live* (Finken, 2003).

El objetivo fundamental del trabajo con *Vivir* era enseñar historia del régimen comunista chino, pero el pasado no era más que un modo de aproximar a los adolescentes a la cultura china además de acercarlos a las vicisitudes de un régimen marxista y enseñarles la perspectiva de la historia desde abajo. Pero más allá de estos objetivos didácticos, el interés principal era observar sus reacciones acerca de China obteniendo la mayor cantidad y variedad de información posible.

¹ <http://www.fordham.edu/halsall/mod/modsbookmovies.asp#The%20End%20of%20Empire>.

2. Metodología y muestra

Para alcanzar los objetivos fijados, pero especialmente debido al interés en recabar la mayor cantidad y variedad de información posible sobre sus actitudes, conocimientos e intereses, se evitó la metodología habitual de explicación del contexto sociopolítico de la película por parte del profesor seguido del visionado de la misma. Se adaptó el modelo del Asian Educational Media Service de la universidad de Illinois² dividiendo la clase en grupos encargados de explicar determinados aspectos de la película y de elaborar un diario de uno de los personajes principales y un eje cronológico que combinase fechas de la vida de la familia protagonista y fechas de la historia de China. Además se dictaron una serie de preguntas finales para comprobar el resultado del visionado y se incluyó en un examen la información obtenida en las exposiciones. Sin embargo, la mejor fuente de información fue un diario de aula del profesor investigador siguiendo la metodología de una investigación anterior más extensa (Pousa, 2012).

La actividad duró del 7 de noviembre al 13 de diciembre de 2012 incluyendo exposiciones de trabajo, visionado y preguntas finales. Para comprobar la retención de los contenidos y testar las actitudes pasado el tiempo y fuera de la presión evaluativa directa se volvió a preguntar a los alumnos acerca de la película y la historia de China al final del trimestre y pasada la evaluación y las vacaciones de navidad y buena parte del mes de enero.

Estas elecciones condicionaron los resultados pues, al dar la posibilidad a cada grupo de investigar libremente su tema –aunque se ofreció orientación y se mandó repetir alguna exposición- los diversos grupos dieron muestras de optar por la información más accesible, fiándose de pocas o una única fuente y prescindiendo de la información política que consideraban era propia de la asignatura de historia. Por ello el grupo encargado de explicar el Guomindang se limitó a ofrecer información política y especialmente taiwanesa, de modo que se perdieron las relaciones con la China continental.

La investigación se desarrolló con un grupo de 25 alumnos de 4º de ESO. Eran de clase media-baja con poca experiencia viajera y en su mayoría nacidos en los municipios de Ares y Mugaros. Todos vivían en ambas localidades, de menos de 10.000 habitantes,

2 http://www.aems.illinois.edu/downloads/To_Live.pdf.

escasa inmigración y ajenas a circuitos turísticos. Las relaciones dentro del grupo y con el profesor fueron buenas pese a tener clase dos de los cuatro días clase a penúltima hora, cuando están más cansados. El nivel académico era medio-bajo: una semana antes de la actividad analizada se realizó el primer examen, con una nota media de 4,5.

3. Historia y cine

El uso de cine en el aula de historia con alumnos de clase media supone partir de espectadores de cine comercial. Por ello el uso de películas con cánones ajenos a éste implica aceptar que va a causar sorpresa en los espectadores y desagrado por ser un cine más reflexivo, menos escapista y sentimental y con menos recursos tecnológicos. Ninguno de estos aspectos fueron criticaron en el caso de *Vivir*, pero se encontró rechazo por el modo de abordar dos elementos habituales del cine de Hollywood: la violencia y el drama. En el primer caso los alumnos se encontraron con una película centrada en la guerra y la revolución que no muestra combates, hecho que desagradó especialmente al público masculino, que espera “the graphic and gory details of violence” (Monk-Turner et al., 2004). En el segundo, la muerte de un niño y de una parturienta asombraron y causaron desagrado hasta el punto de que tras ambos fallecimientos los alumnos se desentendieron del film, rechazando ver el último minuto de la película tras sonar el timbre que da fin a la sesión de clase, hablaban de una obra “muy trágica” y “muy violenta” y un cuarto del grupo creía que la película había sido censurada por ello. El hecho de que ocurriese al final de la película rompe otra de las convenciones del *cine blockbuster*. Tampoco gustó la pobreza, especialmente de la vivienda, la dureza de las condiciones de vida, con “muchas guerras”; y el fatalismo característico de las novelas neohistoricistas, que tienden a presentar a individuos comunes víctimas de la historia, (Sun, 2013).

La película supuso un acercamiento al arte en general no como un medio para encontrar placer sino también para reflexionar. Por ello la película no logró que China y su cultura resultasen atractivos, aunque sí más próximos. Los sufrimientos de su pasado reciente no atraen a alumnos que, como se encontró en una investigación anterior (Pousa, 2012), se sienten atraídos por las potencias o por la historia nacional. En cualquier caso, la historia familiar y las particularidades de los propios eventos sirvieron cuando menos

para querer saber más sobre la revolución cultural y algo menos por el gran salto adelante.

Los alumnos entendían al cine histórico como una fuente fiable de información, lo que concuerda con la percepción de la historia como un conjunto de hechos no sujetos a interpretación. La versión que ofrece la película del pasado fue aceptada pues además suponía casi su única fuente de información y las películas basadas en la “vida real” y usando técnicas de filmación modernas son percibidas en general como más fiables (Marcus, 2005). Por ello aceptaban su perspectiva moderada aunque entendían que fuese censurada.

Los guardias rojos tuvieron un impacto notorio pese a transmitirse en el film una imagen muy moderada de ellos y a explicarse sin mucho detalle en el aula. Les llamaban la atención por encarnar parcialmente el sueño adolescente de vivir en un período en el que “los jóvenes se hicieron con el poder”. De hecho, algún alumno expresó en alto su deseo de juzgar a sus profesores. Sin embargo, debido a que apenas se explicó la figura de los guardias rojos, el grupo no los asociaba con la revolución cultural, que fue el período más recordado, aunque doce alumnos no sabían decir nada acerca de la misma. También se mencionó en muchos trabajos el término “contrarrevolucionario”, acusación habitual en la jerga de los regímenes socialistas usada tanto contra Long Er para ejecutarlo como contra Fu Gui por malcriar a su hijo.

La comprensión del pasado dependía de la cercanía a las experiencias del alumnado. Por ejemplo, asociaban el cierre de colegios durante la revolución cultural con las huelgas escolares y la mala situación del sistema sanitario durante el mismo período se achacaba a negligencia y no a una purga política. Asimismo fue confusa la existencia de una revolución dentro de otra. Sin embargo, pese al nivel del grupo, sus prejuicios, las debilidades de los medios de información a los que recurrían habitualmente y sus escasos conocimientos, casi tres cuartas partes de los miembros de los alumnos eran capaces de citar correctamente al menos dos períodos históricos retratados en la película más de un mes después de verla. Las cifras, pese a que la película se organiza didácticamente en tres períodos marcados por décadas resultaron mucho más difíciles de recordar ni de forma aproximada, recordándolas adecuadamente un tercio del grupo.

La mayoría de los grupos alcanzaron a ver la relación de su tema con la película, pero no lo transmitieron al resto de la clase porque no lo consideraban importante o porque cuando se les demandaba los compañeros no conseguían ver el vínculo entre contenidos teóricos y la vida de unos personajes en una película: los que se ocuparon del film comprendieron el porqué de su censura, los encargados del Guomindang de la inutilidad de las balas hechas para reconquistar Taiwán y los de la revolución cultural de la importancia del libro rojo y del significado de los guardias rojos.

4. Desconocimiento y prejuicio

Además de los obstáculos derivados de usar cine no occidental, sin apenas violencia explícita ni sexo, la película hizo aflorar la animadversión de los alumnos ante sociedades ajenas más pobres que la propia y una narración no heroizada. El prejuicio fue más manifiesto en los varones. Ello no obsta para que, al moverse por el aula, se escuchasen comentarios moderados entre las alumnas. El encuentro con una China no exótica sorprendió, destacándose el urbanismo y el juego de dados. Pese a lo mencionado, *Vivir* sólo fue destacada por su exotismo en los contenidos curriculares de historia por dos alumnos y sólo uno lo hacía de forma crítica.

La ignorancia acerca de China y un latente desagrado se manifestaron en dos elementos principales: la fisionomía y el idioma. Durante el visionado los primeros comentarios se dirigieron hacia los rasgos físicos, siendo lo más común referir la dificultad de distinguir a los individuos, cualidad que extrapolaban a los propios chinos en la escena en que se busca al hermano de Lao Quan entre los soldados muertos. También la reaparición de un personaje después de un margen amplio de tiempo conllevaba que no se le reconociera. Así Chunsheng, que desaparece durante 40 minutos o cuatro días si lo medimos en visionados, no fue reconocido tras el intervalo. La gran importancia dada a los rasgos físicos se apreció en que el principal atributo de los chinos eran los ojos rasgados, mencionados por quince alumnos. Además, cuatro destacaban que eran diferentes físicamente e incluso siete, pese a ver la película y usando prejuicios decimonónicos de la era del llamado racismo científico asociados a la decadencia económica (Keevak, 2011), que eran amarillos.

Además, pese al éxito de las adopciones de niñas asiáticas en España (Fernández, 2013), en varias ocasiones hubo reflexiones sobre la supuesta fealdad de los chinos³. Este desprecio perduró y en enero seis alumnos destacaban como rasgo de los chinos que eran feos –de los que la mitad recalcan “muy feos”-. El prejuicio se emparejaba con la pobreza, desapareciendo cuando se presentaba a los actores en galas promocionales. También fueron mencionados como “raros”, de narices achatadas y bajitos. En general los asiáticos eran percibidos de forma conjunta, comparándose a Gong Li con la tailandesa Yuyee Alissa Intusmith, mujer del popular *Frank de la jungla*.

Fueron menos comunes las menciones a la lengua, pese a que varios alumnos expresaron cierto desagrado ante el cine en versión original subtitulada. Sólo un alumno destacó la lengua como rasgo definitorio de los chinos. Sí causaron problemas los nombres, que llevaron a constantes problemas y a referirse a los personajes con apelativos o mote como “el hijo”, “padre-calvo” o “el feo”. En enero los alumnos mencionaban dieciséis nombres diferentes en referencia a la película, aunque el mencionado en más ocasiones fue Jiang Jieshi (Chiang Kai-shek). La convivencia de los dos sistemas de transcripción del chino se sumó a la confusión.

Hubo muestras de animadversión general contra el conjunto del pueblo han, como una referencia negativa que les tachaba de “atontados” y acusaciones tanto de ser excesivamente patriotas como cobardes, afirmándose que eran dados a “morir” por su país -lo cual es una señal negativa para un grupo poco dado al patriotismo- pero asimismo que la derrota a manos japonesas se debía a falta de coraje. Probablemente la misma imagen negativa les conducía a no ver posibilidad de mejora: nueve alumnos no respondieron a cómo podrían los chinos mejorar sus condiciones de vida y ninguno mencionó su *milagro* económico. La mala imagen de Mao y la defensa de la instauración de la democracia en China se añaden a esa consideración negativa del país y sus habitantes.

El origen de este prejuicio se encuentra en las dificultades del alumnado para acceder a información no prejuiciada y sólida acerca de China. Por ejemplo, el grupo que

³ Existen numerosas páginas con múltiples secciones dedicadas a esta cuestión. Por ejemplo la red social argentina Taringa, de gran éxito en Latinoamérica, está llena de humor que presenta a los chinos como poco agraciados y poco inteligentes y no diferencia entre diferentes asiáticos. <http://www.taringa.net/posts/humor/7310115/Fotos-WTF-de-chinos.html>.

se encargó de explicar el *milagro chino*, no mencionó a Deng Xiaoping, Shenzhen, Pudong o a los millonarios chinos. Pese a no tener conocimientos previos del tema, en su presentación de diapositivas figuraban imágenes negativas: mineros sucios, protestas, un arrozal, andamios de bambú y la única imagen de un *skyline* era como telón de fondo de unas infraviviendas. La ausencia de marcas de consumo de masas –un alumno afirmó conocer los móviles Huawei y ninguno Lenovo- les hace tan invisibles como Corea del sur hasta el éxito de Samsung y LG. Pese a ello, Sanyo fue presentado como una empresa china.

En otra muestra de la existencia de fuentes mayoritariamente negativas acerca del país asiático como de la credibilidad que éstas tienen entre el alumnado, el mismo grupo que trabajó sobre el espectacular crecimiento económico chino de los últimos treinta años, sin destacar en él ningún miembro por su sinofobia, recurría a una suerte de leyenda negra. Según la misma el ejército chino tiene una “avanzadilla comercial” y denunciaba el peligro de “legalizar” el comercio con la potencia del Extremo Oriente. También se hacía eco de una de las muchas historias acerca de la férrea disciplina china sosteniendo que todo el ejército usaba alfileres para que los soldados mantuvieran la cabeza erguida en los desfiles. El acompañamiento de la noticia con imágenes impactantes suscitó mucho interés en el grupo. Una búsqueda sencilla en la Red da acceso a las imágenes y a la misma noticia multiplicada.

Las dificultades a la hora de encontrar buenas fuentes de información fueron patentes en una búsqueda realizada en Google con la palabra clave “Kuomintang” por el profesor una semana después de la exposición del grupo. De los diez primeros resultados seis estaban en inglés, y de aquellas en español, una es la Wikipedia, otra es muy similar a ésta, predominando la información política y las fechas sin referencias al presente ni anécdotas o análisis⁴, otra es un diccionario, y la cuarta es un texto extenso de carácter político. Repitiendo la búsqueda seleccionando páginas sólo en español, buscando “Guomindang”, seleccionando videos –sólo tres en español: el himno y dos spots del partido- o haciendo la primera pesquisa un año después, los resultados apenas variaron: información política, en inglés y sin apenas imágenes. Este tipo de información, sumada a que es el tipo habitual en las aulas de historia hacía que el alumnado discriminara

4 <http://www.laguia2000.com/china/el-kuomintang>.

aquellos contenidos más gráficos como la mención de la Wikipedia a la equivalencia *grosso modo* del Guomindang con el PP español o prescindiera de señalar la situación de Taiwán.

En menor medida se encontró que la información era poco clara y estaba desequilibrada, enfatizando cuestiones con criterios poco científicos. Por ejemplo, en la exposición sobre el Guomindang nunca se mencionó que éste estableciese una dictadura en China y Taiwán porque la Wikipedia, fuente única de la información, no mencionaba este término recurriendo al menos conocido “régimen autoritario” y apenas explicaba este punto. Del mismo modo, los compañeros no entendieron la separación entre ambos Estados y la relevancia del problema.

Pese a estos prejuicios, un logro de la actividad consistió en la humanización de los chinos, provocando grandes silencios los parlamentos de Gong Li al recibir a su marido en el dormitorio en su primera aparición y en el entierro de su hijo, y habiendo frecuentes muestras de apreciación del amor entre los dos hermanos y de preocupación por la mudez de Fengxia y el duro trato de Fu Gui a su hijo, que recibía “fuertes palizas” y cuya muerte no se achacaba al régimen sino a que Fu Gui le obligó a trabajar. Pese a que la dureza de la educación paterna ha sido interpretada como una metáfora de la crueldad del régimen chino (Chow, 1996), los alumnos no culparon ni al pueblo ni al gobierno. Además, la película fue valorada mayoritariamente de forma positiva más allá de lo habitual en una actividad más lúdica que las habituales en la clase de historia. Once alumnos enfatizaron su agrado con la actividad e incluso uno escribió: “nunca me gustaron os chinos, nin China. Pero esta película gustoume moito”.

Es muy probable además que la percepción negativa de China se redujera, porque en el cuestionario pasado a fines de enero todos los miembros del grupo definían al país asiático como un país muy avanzado y una de las primeras potencias mundiales, mencionando su comercio, industria e incluso su tecnología, pasando a un lugar muy secundario el tópico de su numerosa población, y varios se referían a los han como trabajadores o de carácter fuerte.

5. Intertextualidad

Vivir es un ejemplo más de la tendencia del cine a servirse de la literatura como fuente de inspiración. El interés de esta adaptación es grande desde el punto de vista de la enseñanza de la historia por la mayor crudeza y fidelidad histórica del original. Ello es debido en general a la mayor laxitud de la censura con la literatura, arte de minorías, aunque Yu Hua ha señalado que la mayoría de sus lectores son alumnos de instituto y universidad (Finken, 2003). Para comprobar como entendían los alumnos el contraste entre el original literario y la adaptación fílmica se aludió en varias ocasiones a las diferencias entre ambas obras y se leyó el fragmento de la novela sobre la hambruna del Gran salto adelante (Hua, 2010, 133-148). Los resultados muestran que una obra literaria puede ser tan motivadora como una película: el interés fue elevado, estando en silencio la clase durante toda la lectura pese a ser habitualmente bulliciosa, habiendo incluso alumnos habitualmente inquietos que mandaban callar a otros. Ello se debía al mayor realismo de la novela que la hacía más cruda e impactante, y por su lenguaje y narración cercanos, con un lenguaje soez pero natural y que recurre a onomatopeyas. También el énfasis en la historia de resistencia y unión familiar les gustaba. La lectura logró mejorar la empatía hacia lo chino y animó a reflexionar sobre las similitudes y diferencias entre ambas obras.

La película en cambio, queriendo protegerse de la censura, pierde mucho de su atractivo. No hay en ella villanos claramente identificables y ningún objetivo más allá de sobrevivir, incluso Long Er, frente a lo que sucede en la novela, no comete ninguna ilegalidad. Zhang Yimou siempre rechazó las sugerencias de que sus películas criticasen al régimen chino e insistió en que abordan cuestiones universales⁵. Por ejemplo, la muerte de Youqing no se relaciona con las cuotas de producción del gran salto adelante ni con el temor del padre por sus orígenes de clase sino de forma tangencial ni, como en la novela, con su sacrificio para salvar a la mujer de un responsable político. Además no se asiste a ninguna sesión de autocrítica ni actuación de los guardias rojos. Los alumnos lamentaban la muerte del niño pero la achacaban a una fatalidad y culpaban de la muerte de Jiazhen a médicos “no profesionales”, indicando que en la revolución cultural se

⁵ <http://www.filmsufi.com/2010/04/to-live-zhang-yimou-1994.html>.

“ridiculizaba” a los médicos. El doctor represaliado producía una mezcla de risa e incertidumbre al desconocerse su contexto.

La combinación novela-cine-realidad también planteó problemas en los que no se profundizó como no saber localizar el fragmento leído en la narración fílmica. También resultó difícil entender que la escena leída explicaba una hambruna, situación frecuentemente ajena de las aulas de historia pese a su importancia

Los alumnos tenían problemas para buscar contenidos simbólicos en las obras y desconocían qué era la metanarratividad. De hecho, pese a que se preguntó antes del visionado por el significado de los juegos de sombras -indicándose que habían sido añadidos en la película-, que se debatió sobre su papel durante el visionado, y finalmente se explicó al acabar la película, en enero veinte alumnos creían que figuraban sólo porque eran un entretenimiento. Sólo un alumno recordaba que eran un añadido en la adaptación, aunque cinco destacaban con Chow (1995) que principalmente eran una manera de simbolizar la China prerrevolucionaria y dos eran capaces de destacar el efecto visual que causaban. Ninguno sostuvo que se trataba de un mecanismo metanarrativo.

La novela presenta un potencial educativo importante. Primero por su valía al representar períodos históricos: en ella se describen la creación de las comunas, las hambrunas del gran salto adelante, la segunda guerra sino-japonesa y la revolución cultural. Además es potencialmente motivadora: su narración es ágil, es breve y tiene más humor y menos política que otras novelas históricas chinas que reflejan el mismo período como *Cisnes salvajes*; y en lo temático incluye sexo, juegos de azar y detalles escabrosos. Además, los alumnos expresaron su agrado por los excesos de juventud de Fu Gui y el hecho de que Youqing no quisiese ir a la escuela para que su hermana no fuese enviada con otra familia. Su origen en la canción Old Black Joe que narra de la vida de un esclavo negro estadounidense antes de la guerra civil permite realizar comparaciones históricas de interés con análisis del tiempo, el espacio y la raza. Sin embargo, la mayor dureza en la descripción de la muerte de Youqing, las muertes de Fengxia, Yiazhen, Er Xi y Kugen, varias de ellas muy dramáticas; la ética estoica y la constante miseria no aconsejan la lectura completa de la novela si el objetivo es desatar afecto hacia la cultura china.

6. Conclusiones

La principal conclusión tras el trabajo en torno a la percepción de China a través de la película *Vivir* es que existe un fuerte desconocimiento del país y su cultura trufado con la existencia de prejuicios negativos. Ello se debe en gran medida a que ésta no aparece en los medios de masas si no es escasamente y a través de un prisma habitualmente negativo, y apenas tiene presencia en el currículo. Para los miembros del grupo estudiado primó el cine sobre la historia, la familia sobre la política, y sorprendieron la lengua, los rasgos y una historia desconocida y difícil. Debido a la novedad de la película y a su dramatismo ésta no logró el objetivo de favorecer completamente la empatía hacia la sociedad china ni transmitir adecuadamente los sucesos sociopolíticos acontecidos durante el maoísmo pero supuso un primer acercamiento hacia China con una visión desde dentro.

La película resultó amena a todo el grupo, destacándose también su belleza y lo mucho que se aprende con ella, habiendo muchas valoraciones muy positivas y ninguna negativa. Para mejorar la motivación convendría profundizar en aspectos que más interesaron como los guardias rojos y la propaganda. La historia de Lei Feng o historias de cura de sordomudez a través del pensamiento de Mao son buenos ejemplos⁶. Otra opción sería recurrir a grandes éxitos comerciales del género *wu xia* o del cine histórico épico como *Ciudad de vida y muerte* (2009). En el caso del cine de artes marciales hay que equilibrar el afán por atraer a los alumnos hacia lo chino, el valor educativo de este género y su precario encaje en las aulas de historia. El cine épico es una opción sólida que conviene investigar, pero lo que no conseguirá es acercar a los alumnos a la experiencia de los efectos de la gran historia en la familia, a la supervivencia y a los efectos de la alta política a lo largo de gran parte del ciclo vital. También existe la posibilidad de recurrir al cine documental o esperar a una película que abarque el maoísmo y el auge económico como se refleja en otra novela de Yu Hua (*Brothers*, 2009)

6 Esta última cuestión puede verse en un video que muestra la primacía de la política y el culto a la personalidad sobre la ciencia y la investigación. Permite comparar con los valores taumatúrgicos de reyes y santos. https://www.youtube.com/watch?v=r4U_acIJesI En la enseñanza superior se puede combinar con cine maoísta como *Rompiendo con las viejas ideas* (1975), o la conocida ópera *El Este en Rojo*. En la Red hay también varios documentales sobre Mao que es interesante comparar. También hay microdocumentales de menos de 15 minutos y videos amateur sobre varios períodos.

Lo prejuiciado, limitado y escasamente actualizado de la información acerca de China lleva a aconsejar renunciar a que los alumnos enseñen unos a los otros sin proporcionarles las fuentes, añadir comentarios o corregir contenidos y mensajes. En caso de usarse la película *Vivir*, las aclaraciones sobre la realidad histórica deberían realizarse antes del visionado para permitir discutir acerca de las causas de la elección del punto de vista. Conviene limitar las comparaciones con la novela o colaborar con el departamento de Lengua castellana así como recalcar la importancia actual de China y la relevancia del estudio de la revolución, la figura de Mao y específicamente de la revolución cultural.

En el caso de encontrarse con un grupo que asocie de forma xenófoba los excesos revolucionarios del maoísmo como una particularidad china puede recurrirse a comparaciones con la ideologización, culto a la personalidad, control absoluto de la enseñanza, maniqueísmo, dictadura unipersonal, antiintelectualismo y nacionalismo intransigente del primer franquismo, comparar al Caudillo de España con el Gran Timonel.

Bibliografía

Blue, Gregory (2000): “China and the Writing of World History in the West”. XIXth International Congress of Historical Sciences (Oslo, 6-13 August 2000).

Chang, Jung (2003): *Cisnes salvajes: tres hijas de China*. Circe. Barcelona.

Chow, R. (1996). *We Endure, Therefore We Are: Survival, Governance and Zhang Yimou's 'To Live'*. *The South Atlantic Quarterly*, 95 (4).

Fernández Cáceres, M^a Isabel (2013): “La adopción internacional desde una perspectiva sociológica”. XI Congreso de la federación española de sociología. *Sociología de la familia*. Universidad de Salamanca.

Finken, Hellen (2003): “EAA Interview with Yu Hua, author of *To Live (Huo Zhe)*”. *Education About Asia*. Volume 8, Number 3. Winter 2003.

González Puy, Inmaculada (2012): “El español en China”. *El español en el mundo*. Anuario del Instituto Cervantes 2012. Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_12/gonzalez/p01.htm

Hua, Yu (2009): *Brothers*. Seix Barral. Barcelona.

Hua, Yu (2010): *Vivir*. Seix Barral. Barcelona.

Keevak, Michael (2011): *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*. Princeton: Princeton University Press.

Marcus, Alan S. (2005) “‘It is as it was:’ Feature Film in the History Classroom.” *The Social Studies*, 96 n2, p.61-67. <http://www.tne.uconn.edu/Research/Marcus-TNE%20report.pdf>

Martínez Rueda, Fernando (2008): “¡Vivir! en la China de Mao”, en Tápiz Fernández, José María (coord): *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*. Universidad del País Vasco. Zarautz (Gipuzkoa).

Merino Sancho, José A. (2008): “La inmigración china en España: ¿Qué imagen?”, en *Observatorio de la economía y la sociedad china*, núm. 6.

Monk-Turner, Elizabeth, Ciba, Peter, Cunningham, Matthew, McIntire, P. Gregory, Pollard, Mark & Turner, Rebecca (2004): “A Content Analysis of Violence in American War Movies”. *Analyses of Social Issues and Public Policy*, Vol. 4, No. 1, 2004, pp. 1—11.

Muñoz Zayas, Rafael (2013): “El aprendizaje de lenguas extranjeras en España”. *eXtoikos*. Nº 9.

Nguyen Vo, Antonia (2009): “Estrategias de negación del racismo. Un estudio de caso sobre la negación en la prensa deportiva”. Trabajo de fin de Máster en Lingüística y Aplicacions Tecnològiques. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona.

Pousa Castelo, Manuel (2012): *O ensino-aprendizaxe do imperialismo*. Tesis doctoral inédita. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Sebastián de Erice, José-Pedro (2008): “Oportunidades y riesgos del mercado chino para la empresa española”, en Solana González, Gonzalo (coord.): *China: una necesidad para una empresa global*. Universidad Antonio de Nebrija. Madrid.

Short, Philip (2003): *Mao. Crítica*. Barcelona.

Sun, Weiwei (2013): *Narrativa literaria y narrativa cinematográfica: “Sorgo Rojo” de Mo Yan y de Zhang Yimou*. Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones.

Tomás Gaimundiz, Daniel (2011): “El turismo chino en España. La adaptación de destinos turísticos españoles al mercado más grande del mundo”. Trabajo de fin de máster curso académico 2010-2011. Universidad de Sevilla.

Anexo

Unidades didácticas que recurren a la película *Vivir*

<http://ncta.osu.edu/lessons/china/history/Ahrens-China.pdf>

<http://www.csupomona.edu/~inch/>

http://www.aems.illinois.edu/downloads/To_Live.pdf

<http://www.ncuscr.org/files/Cinematic%20Representations%20of%20the%20Cultural%20Revolution%20%28College%29%20by%20Jun%20Okada.pdf>

AKI KAURISMÄKI: EL DISCURRIR HUMANISTA EN *LA CHICA DE LA FÁBRICA DE CERILLAS* (1990)

MIGUEL ÁNGEL MILLÁN
Universidad Católica de Murcia

Resumen

La chica de La fábrica de cerillas nos permite incidir en algunas características propias de la filmografía del cineasta finlandés Aki Kaurismäki. El uso del silencio como espacio dialógico entre el espectador y la imagen, el empleo del encuadre como enfatización de la narración o la presencia de la elipsis como recurso que otorga una mayor profundidad y simbología a cada plano son algunos de los detalles que generan resonancia en el espectador y que, al mismo tiempo, nos permiten conocer más de cerca la originalidad de nuestro autor.

Introducción

El director finés Aki Kaurismäki no es ajeno a los conflictos del mundo contemporáneo. El film *La chica de la fábrica de cerillas* nos ayuda a delinear los contornos que atenazan a la vida humana en la era digital. El discurrir humanista de su cine nos ayuda a recomponer la imagen de la mujer y el hombre contemporáneo, presentándonos, desde el objetivo de sus imágenes, la centralidad del ser humano como objeto de su preocupación fílmica, una reflexión que es expresada con la inestimable ayuda de algunos recursos cinematográficos como son el silencio, la elipsis o el encuadre, que permiten al espectador sentirse participante activo en el acontecer de la película.

El cine de Aki Kaurismäki nos proporciona un retrato humanista marcado por la paradoja donde la exageración, lo escabroso, la sordidez, un particular sentido del humor... se convierten en características aliadas de su filmografía, que aborda una reflexión sobre la vacuidad de las sociedades modernas junto a una profunda preocupación por el abismo al que parece asomarse el hombre contemporáneo. En un relato aparentemente autodestructivo y nihilista como es *La chica de la fábrica de cerillas* puede emerger un relato de textura vitalista donde la autonomía del individuo se convierta en una defensa de la significatividad autóctona del cine finés, así como recolocar en el centro de su planteamiento cinematográfico a la persona. El director finés explora en los recursos cinematográficos la hondura de lo que se desea transmitir,

sirviéndose del silencio como espacio de diálogo entre el espectador y el film. Para ello, emplea del cineasta japonés Yasujiro Ozu sus técnicas narrativas, como el llamado *pillow shot*: un espacio vacío es un tiempo muerto, lo que, consecuentemente, conlleva que la imagen tome la iniciativa frente a la palabra. Por otra parte, la herencia trascendente de Robert Bresson queda expuesta en el encuadre como enfatización de la narración, lo que supone captar la atención del espectador hacia una dimensión contemplativa o trascendente, facilitando al espectador la capacidad de percibir lo invisible de la imagen. La vida de la protagonista se convierte en el eje de la narración, sostenida finalmente en la elipsis u omisión de la imagen, que implica la participación activa del espectador en la interpretación de las secuencias, donde la representación se depura por su capacidad sintética, adquiriendo así un signo y símbolo más poético para el vidente.

1. Lirismo silencioso

La cinematografía de Aki Kaurismäki tiene en la minoría el objeto de su culto, a semejanza del documental finés que representa la agreste vida del lapón del norte¹. Se trata de unos personajes marcados por el afán de supervivencia y el descubrimiento de lo que acontece frente a ellos como si fueran los sorprendidos protagonistas de un programa informativo en una tierra remota. En los documentales, las imágenes hablan por sí mismas, el descubrimiento de la fauna autóctona y la flora inhóspita junto a la supervivencia en un terreno abrupto nos permite dejar a las secuencias comunicarse libremente mientras una atmósfera de silencio presta atención al estallido natural.

Las imágenes del director finés participan de esa idea central que es el poder evocador del silencio. La información de un telediario nos presenta el horror de la televisión y, al mismo tiempo, nos sumerge en un letargo callado que obnubila la mente del espectador en el purismo sincrético de la pantalla. Es la peculiar manera de Kaurismäki de expresar su lenguaje de la imagen de un modo sencillo, directo, diáfano, convirtiéndole en un prestidigitador de la imagen silenciosa.

Ante la falta de artificios retóricos, ¿qué clase de fascinación acerca a Kaurismäki al silencio? A nuestro parecer, sus silencios no son manifestaciones de afirmaciones

¹ Los documentales propiamente de Markku Lehmushions mediante el silencio y la naturaleza nos presentan los espacios naturales y la vida de las minorías como el pueblo Lapón distribuido a lo largo de Escandinavia y muy reducidamente en Rusia.

ambiguas, ni pesadas discordias que hayan minado el discurrir de los personajes cinematográficos hasta dejarles sin respuesta. Son silencios dotados de un porte significativamente diferente, son silencios congelados que buscan en el discurrir del segundero la calma y el sosiego del espectador. El silencio de la toma se convierte en una pausa prolongada en el encadenamiento sucesivo de las secuencias. En este caso, presentándonos el desarraigo social de la protagonista junto al fracaso individual en el que parecen desembocar sus sueños. Pero sus silencios es una forma estilizada de presentarnos el supuesto autismo sensitivo de Iris en su aflicción existencial, un estilo distinto de entablar un nuevo lenguaje sin palabras, donde la comunicación se hace visible en la pantalla hasta recolocar al intrigado espectador en una postura humanizadora y conmovedora ante la desidia humana².

Kaurismäki es un gran conocedor de la cinematografía internacional, el uso del silencio nos permite acceder al pensamiento oriental, donde los silencios evocan el reverdecer de los sentidos, poniendo al espectador en guardia ante la seca presencia de una toma que se elonga detenida en el tiempo. Este recurso cinematográfico nos lleva al más japonés de los directores japoneses³, nos presenta la influencia del cineasta Yasujiro Ozu⁴.

El silencio es un recurso cinematográfico que toma prestado de uno de los grandes maestros silentes. No supone un medio novedoso a la cinematografía sino un complemento para narrar con simbología e inspiración poética una historia humana.

2 Cf. Ródenas, G. La poesía del silencio. Artículo tomado en: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list> (Consulta 20/12/13).

3 Cf. Santos, A. *Yasujiro Ozu*, Cátedra, Madrid, 2012, 19.

4 Yasujiro Ozu (1903–1963). Cineasta nipón que desarrolló una dilatada carrera como director cinematográfico, 35 años de trabajo desde 1927 hasta 1962. Su vida se desarrolló a lo largo de seis décadas fundamentales en la historia del Japón moderno. Nace bajo el signo del emperador Meiji (1868-1912). Su juventud y formación en el periodo Taisho (1912-1926), su actividad profesional se desarrollará en la era Showa (1926- 1989). Realizó 54 películas, 37 de ellas han llegado a nuestros días aunque algunas incompletas. 34 obras de su catálogo son mudas, de las cuales se han salvado la mitad. Todas sus películas sonoras se han salvado, las 6 últimas en color. Su periodo de esplendor llegó en los años 50 cuando realizó la mayor parte de sus obras maestras. Aunque sus obras rebosan imaginación y frescura, su evolución como cineasta así como las vivencias vividas le hicieron rodar sus últimos 18 años películas marcadas por la amargura y pesimistas, aunque, paradójicamente, estos fueran sus años de más paz. Ozu fue uno de los cineastas más respetados de la industria japonesa, pero solo dos de sus películas fueron estrenadas fuera de su país, ya que el reconocimiento internacional le llegaría de manera póstuma. De Yasujiro Ozu se ha dicho que vivía para filmar y filmaba para vivir, que era un artista que buscaba a través del cine hacer sentir para poder pensar. Algunas de sus películas más célebres son *Las hermanas Munakata* (1950), *Principios del verano* (1951), *Cuentos de Tokio* (1953), *Hierbas flotantes* (1959), *Buenos Días* (1959), *Otoño tardío* (1961), *Tarde de otoño* (1962).

Kaurismäki atribuye a Ozu sus inicios en el cine, hechizado por la más reconocida de las obras del cineasta japonés, *Cuentos de Tokio*⁵. Lo que fascina a Kaurismäki del cine de Ozu es el instante o las famosas tomas *pillow-shot* que tanto lirismo aportasen al conocido maestro del silencio. Una definición rápida nos introduce en el sentido del plano fijo sostenido, “Lo spazio ‘vuoto’ diventa tempo ‘morto’”⁶, lo que posibilita que en la interacción con el espectador surja un diálogo didáctico que permita al asistente descubrir qué significa para sí aquel objeto o imagen que ha captado su atención. El cineasta japonés es un antisistema del cine moderno, el ruido, la inmediatez, la acción..., que no forman parte de las líneas argumentales de Ozu, que opta por una voluntad lírica aplicando su máxima personal, “Vivir con modestia, filmar con grandeza”⁷.

Es posible que Kaurismäki tomase el sincretismo cinematográfico entendido como la toma de otras alusiones de realización de contextos diferentes, como son las diferencias entre el cine norteamericano, europeo o el propio cine asiático, para finalizar en un relato lírico donde el silencio toma la iniciativa frente a la palabra⁸. Ese manifiesto deseo de silencio es especialmente visible en las mencionadas tomas llamadas *pillow-shots*⁹. El maestro japonés es el ilustre mecenas en la superposición de planos donde un objeto, como una tetera roja, ocupa el plano principal mientras en el secundario aparece una visión panorámica de una habitación o un grupo de personas que se encuentran en una estancia.

5 Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, Cátedra, Madrid, 2012, 39-40. Kaurismäki fue uno de los directores participantes en el documental homenaje a Ozu en *Talking with Ozu* (1993).

6 Traducción propia: “El espacio vacío se convierte en tiempo muerto”. Matecuzzi, F. “Cinema de Sottrazione, niente di troppo, niente che manchi” *Cineforum* 305, (1991), 79.

7 Cf. Santos, A. *Yasujiro Ozu*, *op. cit.* 15-17.

8 Cf. *Ibid.*, 109-119. Es curioso comprobar la influencia que ejercieron directores como Charles Chaplin y Ernest Lubitsch especialmente en la propia filmografía de Ozu, así como referencias de Mack Sennett, Buster Keaton y Harold Lloyd.

9 Los llamados *pillow-shot* son propiamente elementos visuales, en este caso cinematográficos, en los que una toma se mantiene sostenida con una larga duración en el tiempo con el ánimo de serenar o calmar al espectador, así lo emplea en su cine Yasujiro Ozu. En el caso de Kaurismäki sirve para centrar la atención en un objeto o en una situación humana concreta. El término *pillow-shot* fue acuñado en relación con el trabajo de Ozu por el crítico estadounidense Noël Burch, conocido por su enfoque y visión en los modos de representación primitivos en la cinematografía, en su trabajo titulado *To the distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, en una analogía con el recurso literario calificado como *pillow-word* de la poesía clásica, un epíteto o atributo para una palabra que ocupa cinco sílabas y modifica la palabra siguiente. Estos recursos pueden resultar poco claros en su significado aunque adquieren un mayor sentido retórico para elevar el tono o, en este caso, la imagen, lo que permite al espectador generar una expectación distinta para la próxima escena. No es fácil establecer una diferencia entre una toma y un *pillow-shot* y sus diferencias pueden resultar inaprensibles para muchos espectadores. Es célebre por el uso de los *pillow-shot* la película de Yasujiro Ozu *Late Spring* o *Primavera tardía* (1949).

Pero el distintivo más esencial que Kaurismäki toma como propio de Ozu es el tiempo muerto que establece entre un plano y otro, revelando al espectador los sentimientos en una toma muda, fija, ya sea en un plano medio o general de lo que la cinematografía puede llegar transmitir. No busca diluir una respuesta emocional sino más bien aumentar la intensidad del sentimiento, sentir para pensar, generar sensación, causar impresión, desplegando nuestro placer o lamento sobre la pantalla¹⁰. Estos elementos son visibles, por otra parte, en su realización cinematográfica sin llegar a alcanzar la brillantez en la elaboración de la composición de Ozu, pero transmitiendo la intensidad del instante en un contundente lenguaje visual. Tal es el caso de las primeras secuencias de *La chica de la fábrica de cerillas*, que expresan de forma diáfana la dependencia de la industrialización y el subalterno papel de los humanos frente a la máquina. O también, más adelante, en un primerísimo plano sostenido de unos vidrios vacíos que la joven protagonista ha consumido esperando sin respuesta un atisbo de humanidad. Brillantes metáforas que nos presentan el estado emocional del personaje y su contexto sociocultural¹¹.

Pero la acción más importante es la transposición poética que nos permite empatizar con la imagen hasta convertirnos en contempladores espontáneos de una actividad humana sin aparente importancia, que nos permite hollar un espacio trascendente que puede determinar el lenguaje narrativo del film.

2. El encuadre natural trascendente

Los pasos de Kaurismäki no pueden distanciarse del cine de Robert Bresson¹². Si Ozu le permite explorar la consistencia del silencio, Bresson le insinúa que su lenguaje

10 Tomado en: http://dangerousminds.net/comments/yasujiro_ozu_and_the_enigmatic_art_of_the_pillow_shot y también de http://en.wikipedia.org/wiki/Late_Spring#The_vase_scene (Consulta 21/12/13).

11 Cf. Santamarina, A. "Al otro lado del paraíso", *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999, 25.

12 Robert Bresson (1901-1999). Cineasta francés nacido en Bromont-Lamonthe (Puy de Dome). Se inició en el mundo del cine como guionista a principios de los años 30. Las características de su cine están marcadas por la necesidad de realizar un cine totalmente nuevo, incluso algunos críticos han expresado la idea de que el cine de Bresson es un no ser cine. La cinematografía de Bresson contiene la textura de un cine metafísico preocupado por la salvación del individuo, la presencia del mal y la actuación de la gracia. Su filmografía se resume en 13 largometrajes en 40 años de labor (1943-1983) entre los que destacan: *Diario de un cura rural* (1951), *Pickpocket* (1959), *Proceso de Juana de Arco* (1962), *Al Azar Baltasar* (1966), *Mouchette* (1967), *El diablo probablemente* (1977), *El dinero* (1983). El gran proyecto de Bresson

narrativo puede vislumbrar cotas más altas de transmisión elaborando una didáctica de las acciones y elecciones humanas. Este hecho concede que el personaje cinematográfico se sobredimensione dentro del propio film en la búsqueda de su lugar fílmico.

Si Bresson llegó al cine para llenar un vacío que su primeriza vocación de pintor no había llenado¹³, Kaurismäki llegó al cine precedido de una fama de autista, un ser esquivo y solitario que ha hecho de su variado conocimiento cinematográfico una suma de factores para realizar un cine personal de textura humanista¹⁴.

El cine de Kaurismäki participa de una amalgama de cineastas que han inspirado su filmografía, a quienes rinde homenaje con su característico tacto personal. Ya sea con un original *pillow-shot* agasajando a Ozu, con un peculiar envenenamiento recordándonos a Hitchcock, inspirándose en los “relatos poéticos” del realismo francés de los años 30 (René Clair, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean Paul Le Chanois, Jean Renoir), empleando la delicadeza narrativa de Jean Becker, presentándonos el impacto emocional de Luis Buñuel, la fascinante capacidad simbólica de los objetos en Douglas Sirk o el poder del encuadre de Bresson...¹⁵.

Es este último el que nos permite asomarnos a la realidad desde el mencionado encuadre¹⁶, una de las grandes facultades técnicas que permite establecer la complicidad entre espectador y película. La idea de encuadre que persigue Bresson es definida con sus propias palabras: “buscar comunicar lo que siento (...). Hay que sentir algo y

fue la realización de una película sobre el libro del Génesis que al final de su vida descartó por la dificultad de filmar a los animales. Recibió múltiples premios en su carrera artística como el gran premio del cine francés (1943), el premio al mejor realizador en Cannes en 1957, el premio Saint Giorgio del festival de Venecia (1966); obtuvo repetidas veces el premio de la Oficina Católica Internacional de Cine (1951, 1957, 1966), la Espiga de Oro de la Seminci (1962), el Premio del Jurado en Cannes (1962), Oso de Plata del festival de Berlín (1977), Gran premio del cine de Creación (1983), Galardón del “Felix” europeo de Berlín (1993), entre otros galardones. Participó con Jean Cocteau y Roger Leenhardt en la fundación de la revista cinematográfica *Objetif 49*, que sería el inicio y formación dos años después del equipo inicial de *Cahiers du Cinéma*.

13 Cf. Zunzunegui, S. *Robert Bresson*, Cátedra, Madrid, 2001, 15.

14 Cf. Von Bagh, P. “Gente Común” *Cahiers du Cinéma* – Versión Española, 51 (2011), 15. Tomado a su vez de la revista *Film Comment*, 47 – 5 (2011).

15 Monterde, J. E. “Resonancias francesas” *Cahiers du Cinéma* – Versión Española, 51 (2011), 16-17. La peculiar forma de rendir homenaje a sus más idolatrados directores, aparte de su honesto reconocimiento de que no aporta elementos originales sino que sencillamente emplea recursos de otros para recolocarlos a lo largo de su filmografía, lo podemos observar en su película *Juha*. En ella, en el capó de un coche deportivo, aparece el seudónimo Sierck, como era conocido Claus Detlef Sierck, más conocido como Douglas Sirk. Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, *op.cit.* 9-16.

16 Encuadre: delimitación del campo visto a través de la ventanilla de la cámara, según el ángulo escogido y el objetivo utilizado. Determina la composición de la imagen, su equilibrio plástico. Definición tomada de Caparrós Lera, J. M. *Guía del espectador de cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, 303.

comunicarlo”¹⁷. Bresson lo que trata es centrar la atención del espectador en un punto de tal manera que ese punto se convierta en un espacio de contemplación, semejante a un punto de fuga de proyección cónica, donde todas las líneas van a convergir a un mismo espacio. ¿Qué es lo que aporta el cine de Bresson a la diégesis narrativa de los films de Kaurismäki?

Este aspecto es el que nos permite vislumbrar en Bresson una renovadora idea del arte cinematográfico, que repercutirá en un modelo diferente de comprender la estética artística en el mundo cinematográfico bressoniano. Esto ayuda a entender la profunda renovación del arte en el interior de la experiencia estética, estableciendo así un orden en el arte, señalando exclusivamente aquello que merece ser encuadrado dentro de esa realidad, sin que, para ello, haya que mostrarlo todo, lo que permite al espectador experimentar emociones que le ayuden a pensar en el desarrollo del film y en lo que sucederá en el siguiente plano. La nueva mirada que propone Bresson nos permite explicar lo inefable de la imagen, lo desconocido, aquello que insinuantemente se vuelve misterioso, en palabras de Zunzunegui, es hacer que lo visible apunte a lo invisible y, al mismo tiempo, a esperar lo inesperado¹⁸.

El templado análisis de la imagen es visible en la filmografía de Kaurismäki. En tanto que la depuración expresiva que Bresson aplica a su cine, el director finés lo lleva a cabo en su minimalista presencia de decorados y expresividad, a lo que el cineasta

17 Cf. Zunzunegui, S. *Robert Bresson, op. cit.* 233-234.

18 Cf. *Ibid.*, 83-84. Con respecto a esta interesante aportación de Santos Zunzunegui en relación con la nueva experiencia estética que propone Bresson en su cine, difiero en la argumentación que el propio autor indica considerando el espiritualismo del cine bressoniano como una ganga religiosa a una original creación estética de orden material. Las propias palabras que el autor emplea relativas a que la visibilidad apunte a lo invisible, o la espera de lo inesperado citando para ello la obra de Greimas (*De l'imperfection*, Périquieux, Pierre Fanlac, 1987), no sostienen solamente un mero argumento material de índole estética, la propia expresión hacer visible lo invisible nos presenta la evidencia sacramental del rito que previamente menciona citando el estudio antropológico-cultural de Claude Levi-Strauss y su explicación sobre el rito, lo que a mi juicio nos conduce a la vivencia de los sacramentos con la característica o epíteto propio del lugar donde se hace visible lo invisible. El cine de Bresson contiene muchos elementos definidos de lo sagrado que nos permiten una lectura paralela, entre la expresividad y originalidad estética y, al mismo tiempo, en una búsqueda personal de la experiencia religiosa a través de la cinematografía. Basta con leer sus propias palabras citadas en la página 42 del libro: “La resurrección del cuerpo, ¿qué es? No lo sé. Pero siento que lo siento. Tengo la certeza de que hay algo distinto de la tierra en la que vivimos que no puedo imaginar, pero uno puede imaginar que eso es algo que se puede imaginar. A veces he tenido en mi vida, no ahora, la sensación de algo como una presencia. De qué, no lo sé. Fue muy breve, pero me impresionó mucho. Es algo que no puedo explicar. Voy muy a menudo los fines de semana al campo donde siento los árboles, las plantas. No puedo comprender a la gente que dice que no hay Dios. ¿Qué quiere decir esto? ¿Que todo es natural para ellos?”, tomado, a su vez, de la entrevista de Schrader, P. “Robert Bresson, Possibly” *Film Comment*, 13-5 (1977) 26 -30. (reimpresión en *Quandt*, 1998, págs. 485-497).

siempre alega la importancia de la simplicidad. En definitiva, se trata conseguir el máximo resultado con los mínimos elementos, lo que favorece a que toda economía expresiva desemboque en profundidad, en la que espectador agudo pueda sintonizar con la realidad que el autor desea transmitir. Observemos de esta manera la sencillez de los interiores del hogar familiar de Iris en contraste con el piso moderno de aspecto vanguardista del amante¹⁹.

El cine de Bresson presenta algunas ideas que nos permiten observar el paralelismo en los encuadres de ambos autores, aunque resulten significativamente diferentes. En primer lugar, en la idea de realizar un cine de autor puesto que, tanto para Bresson como para Kaurismäki, lo que realmente les entusiasma es la no presencia documental de la realidad. Lo que significa que no se trata de captar o exponer emociones frente a la cámara como finalidad de su arte, sino más bien de explorar nuevos campos que permitan actuar a la sensualidad que otorga la inteligencia. En Kaurismäki es visible la presencia de la forma para hacer arte, es por ello que la elipsis se convierte en un recurso cinematográfico que permite avivar al espectador imaginando la propia situación fílmica. La experiencia cinematográfica se convierte en ambos autores en un diálogo con la inteligencia para hacer ver al espectador la realidad. Bresson trabajaba con actores no profesionales, Kaurismäki trabaja con actores profesionales “asimétricos”, es decir, que no participan de un canon de belleza estereotipado, a los que exige un patrón de conducta determinado por la precisión, concisión, parodia, elegancia, tristeza, dignidad y ausencia de pasión²⁰. Si Bresson opta por el monólogo interior como diálogo, Kaurismäki afronta el silencio como el baluarte de la expresión corporal hierática donde cada espectador trata de desentrañar libremente su naturaleza. El lenguaje discursivo entre actores queda desestructurado para dar paso a un aparente automatismo²¹.

Tomando como referencia la película *La chica de la fábrica de cerillas*, encontramos en la misma una serie de patrones rutinarios preconcebidos como son la labor en la fábrica de la protagonista, estancia en bailes buscando su “alter ego”, los libros regalados por sucesivos cumpleaños colocados en la estantería como un acto

19 Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.* 116 -120.

20 Cf. *Ibid.*, 99. Citado, a su vez, en Wilms, A. “La grimace de la pudeur”, *Aki Kaurismäki, 25 ans de cinéma*, Pirámide Vidéo, 2008.

21 Cf. Zunzunegui, S. *Robert Bresson, op. cit.* 43 -57.

repetitivo anual, la habitual sensación casi automatizada de la carencia de un afecto verdadero, convencionalismos sociales frente al embarazo y de una manera continuada la trama homicida que parece envolver la obra. El propio devenir del film parece conducirse automáticamente a un final trágico.

El objetivo de la cámara parece tener muy en consideración la automatización desde el primer plano de la película. ¿Acaso no es esta una de las características que el cine de Bresson estimula a sus actores, a una mecanización de la secuencia de tal manera que no actúen con conciencia de su énfasis expresivo sino más bien ciñéndose al principio por el cual lo que no es pensado es lo justo? De esta manera se abandona la expresividad dramática para acoger la intercomunicación de las imágenes de manera natural²².

Es posible que la preeminente sensación de automatismo que emana el personaje de Iris nos conduzca a la necesidad de una trama narrativa accidentalmente mecanicista, donde, sorpresivamente, en un momento puntual, la protagonista es capaz de expresar sus sentimientos más personales (más allá de la supuesta nihilidad que se atribuye al cine de Kaurismäki²³). No podemos olvidar que manifiesta su estado afectivo en una carta con fecha, día y sello como si se tratara de un documento jurídico. No es este un reflejo de la influencia bressoniana que, mediante la experiencia estética, nos permite incidir en lo invisible. Tal vez esa carta sea un acto mecanicista (genuinamente consciente por parte del director) en la consecución de desmanes que nos proporciona una esperanza en la vida que es posible abrazar. Por lo tanto, si lo no pensado y mecanizado es lo justo, no será una respuesta complaciente a la vida la que nos sugiere Kaurismäki.

Por consiguiente, la trascendencia en Kaurismäki puede ser entendida desde la interesante aportación de Bresson en su expresión estética, apuntalar la inteligencia del

22 Cf. *Ibid.*, 54-56.

23 Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, 31. Citado a su vez de Romney, J. "Last Exit to Helsinki", *Film Comment* 39 n° 2 (2003), 47. Ha recibido premios confesionales del Jurado de la Iglesia Evangélica en Berlín por *La chica de la fábrica de cerillas* (1990) y el de la Iglesia Católica por *Un hombre sin pasado* (2002) mediante la Organización Católica Mundial de Radio, Televisión y Cine (OCIC); Kaurismäki es un autor reconocido en Europa por su films y ha recibido al menos 24 premios en las 26 películas realizadas hasta el momento. Su último estreno corresponde a *Le Havre* (2011), en el inicio de su tercera *trilogía proletaria*. La primera película corresponde a *Le Havre*, rodada en la ciudad portuaria homónima, la segunda, con rodaje previsto en España, y la tercera efectuará el rodaje en Alemania. El periodo que establece para la realización de la trilogía es de 10 años. Cf. "Entrevista a Aki Kaurismäki n° 1" *Cahiers du Cinéma / España* 51, (2011), 21-23.

espectador anunciándonos en cada plano la búsqueda de una respuesta trascendente que permita al espectador sumergirse en el hallazgo de ver lo invisible o dejarse sorprender por lo inesperado. Es casual que el único atisbo de felicidad de la desdichada protagonista tenga como marco central, la vida. ¿No es acaso el punto de contemplación en donde converge la mirada del film?

3. El esplendor de la elipsis

“Es en los cortes donde se desliza la poesía”²⁴, de esta manera Robert Bresson definía el recurso cinematográfico de la elipsis²⁵. La capacidad sintética de análisis del film es una de las grandes virtudes de Kaurismäki, la particular definición de la elipsis por parte de Bresson nos presenta la velada inspiración poética que contienen sus relatos. El empleo de este medio es una constante en *La chica de la fábrica de cerillas* y uno de los pilares en los que se sostiene su genuino sentido narrativo.

La búsqueda de la complicidad de la audiencia por parte del autor nos conduce sigilosamente al objetivo deseado, que no es otro que manifestar sus emociones o pensamientos para generar reflexión. El recurso elíptico en el director finés es una “poiesis” silenciosa que armoniza con apacibilidad la narración fílmica. De esta manera, la irrupción de contenido violento, sexual e incluso erótico, como podemos observar con frecuencia en la cinematografía actual, queda ausente, dejando al espectador desguarnecido frente a cualquier otro interés que no sea dejarse guiar silenciosamente por la evocación más pura de la imagen²⁶.

La presencia del color y el decorado se convierten en las basas complementarias que permiten sostener la atención del espectador en el desarrollo de la trama. Si tomamos en consideración la puesta en escena nos encontramos con la deslumbrante pasión por los objetos, rasgo que parece emplear del propio Ozu, con la intención de llenar el plano vacío una vez han abandonado los personajes el cuadro. Este hecho lo podemos observar en los planos iniciales de *La chica de la fábrica de cerillas*, donde la máquina se

24 Zunzunegui, S. *Robert Bresson, op.cit.* 233.

25 Por recurso elíptico entendemos la eliminación de todo lo que no es importante para la comprensión de un relato. Esta cancelación de datos narrativo-descriptivos ha de ser necesariamente transparente para que se comprenda la acción. Debe contener los datos precisos para que los hechos cancelados o suprimidos se den como sucedidos aunque no mostrados. Definición tomada de Caparrós Lera, J. M. *Guía del espectador de cine, op. cit.* 302.

26 Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.* 63-64.

convierte en objeto referencial frente al individuo. La pasión por los objetos destartalados, obsoletos, son un reclamo melancólico en la búsqueda de lo original²⁷ o, por qué no, en lo tradicional. De esta manera, Kaurismäki establece una conexión con lo transitorio entre el objeto caduco del pasado y el producto consumista que aborda al individuo postmoderno, estableciendo, así mismo, una fina ironía de las relaciones humanas y el medio social, baremándolas como objetos de finalidad productiva²⁸.

Con relación al color, el tono que mantiene la película está sostenido en fondos claros o neutros como un elemento más en la diégesis de la narración. El color ayuda a transformar la escena en una atmósfera de signos y símbolos predisponiendo a la actitud psicológica del espectador, presentando en la neutralidad de los tonos una situación de angustia entreverada de planicie, lo que parece conducirnos a una situación de lunatismo donde se intercalan fondos oscuros como el club nocturno o el restaurante, lo que justifica el acceso de locura repentino de nuestra protagonista en su temeraria conducta homicida²⁹.

La repetida presencia de la elipsis en *La chica de la fábrica de cerillas* nos apremia a valorar el uso de una compleja técnica para no distorsionar el sentido del film o, en el sentido propio que el director otorga, no olvidemos que el propio Kaurismäki busca la complicidad del espectador para que cada cual, desde la omisión elíptica, extraiga sus propias conclusiones³⁰.

Este uso elíptico nos ayuda a resaltar tres espacios donde la omisión narrativa es evidente. Por una parte, la no presencia de escenas amorosas entre la fugitiva unión entre el seductor y la protagonista³¹. Por otra parte, la abstención violenta de su cine, que podemos manifestar en dos espacios, el primero de ellos el accidente vial que sufre la protagonista en el que el uso del sonido y sus apropiadas onomatopeyas es de capital importancia para comprender el transcurso de la acción, ya que presenta un fatal

27 Por ejemplo, no es habitual encontrar en sus películas referencias a teléfonos móviles que se empleen en el desarrollo de la trama. Carrera afirma: “Ni un solo teléfono móvil en sus películas (hasta la fecha)”, dato a su vez paradójico con su Finlandia natal, uno de los países más compradores en tecnología de comunicación (Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, *op.cit.* 79).

28 Cf. *Ibid.*, 67-76.

29 Cf. Latorre, J. M. “Entre Bresson y Kierkegaard”. *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999, 128. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, *op.cit.* 161.

30 Cf. Heredero, C. “Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine” *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999, 96.

31 Cf. Audé, F. “Iris et les rats” *Positif* 352 (1990), 5.

accidente que lleva a la convaleciente Iris al hospital. Es una llamativa aportación para anunciarnos el aborto accidental y la futura situación postraumática³². Este empleo elíptico también lo encontramos en la fatal vorágine homicida a consecuencia del envenenamiento con raticida, ya sea en el caso del seductor, el vagabundo ebrio de la barra y, finalmente, en su propia familia. A este respecto, resulta digno de mención el estudio que realiza sobre la elipsis homicida parental la revista *Cahiers du Cinéma* en su versión francesa³³.

El sugerente análisis nos conduce a una estructura que divide en tres partes la elipsis: preparación, espera, constatación. En estas tres etapas se secuencia la elipsis; la primera de ellas es la elaboración del crimen. Garantizar que lo que va a suceder obtenga el fin que se busca, su procuración detallista, una atmósfera preparada para ello, la hora de la comida, la presencia de colores oscuros que enfatizan la imagen. Posteriormente le sucede la espera, una lúgubre acechanza de la protagonista que aparece acicalada para ello, embutida en un jersey negro, permanencia silenciosa apurando un cigarrillo mientras es enfocada en un primer plano. El rostro de la protagonista no expresa afección, ni siquiera terror o locura, sencillamente es un procedimiento ordinario más en el engranaje de la cadena de desesperación. Finalmente, el director no filma la escena del crimen, tan solo sostiene un plano fijo que predispone al espectador a la consumación de la acción mostrándonos una puerta cerrada y la ausencia de la protagonista. El espectáculo no ha sido degradante, tan solo se repite el mencionado automatismo que conduce “dulcemente” hacia lo irreparable³⁴.

32 A este respecto, Pilar Carrera, en su excelente estudio de la filmografía de Kaurismäki, afirma (y coincido en su valoración) la importancia retórica de la elipsis en el cine de Kaurismäki, que va más allá del sexo y la violencia, y donde podemos incluir otros aspectos como la sinécdoque y la metonimia, tal como señala del mismo modo Heredero, C. “Cuentos de silencio y de melancolía”. *Emociones de Contrabando*, op. cit. 10. Ahora bien, considero que una de sus finalidades es su tamiz moralizante. Su postura ante la violencia o la sexualidad es un planteamiento antisistema frente a los convencionalismos del cine actual, lo que conlleva su posicionamiento frente a la vida como compromiso. La propia autora articula esta idea para hablar o manifestarse sobre el realismo en su cine en las declaraciones recogidas en el diario *El País* por Maribel Martín: “Hollywood no puede ser referente: está muerto”, *El País*, 21 noviembre de 1998. “El cine debe hablar sobre la vida, ya que si no carece de razón de ser”. Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, op.cit. 81.

33 La revista *Cahiers du Cinéma* versión francesa publicó una brillante interpretación explicativa del sentido de supresión narrativa fílmica en la secuencia en la que Iris planea el asesinato de sus padres. *Cahiers du Cinéma* versión española, mediante la traducción de Heredero, C. F. “La perfección de un crimen” *Cahiers du Cinéma* 51 (2011), 26-27, que a su vez toma el artículo de la mencionada versión francesa: Baecque, A. “La perfection d’un crime”, *Cahiers du Cinéma*, 431/432 (1990).

34 Cf. Heredero, C. F. “La perfección de un crimen” *Cahiers du Cinéma*, op.cit. 26-27.

La elipsis es un recurso que dota de significatividad el cine de Kaurismäki, agiliza la puesta en escena, economiza los medios, evita lo escabroso y, al mismo tiempo, acentúa el poder narrativo de la imagen. Estos rasgos procuran a nuestro autor una característica propia, una definición de su cine, incluso para algunos críticos ha supuesto la calificación de la figura representativa de su filmar³⁵. No deja a un lado los destellos de la moralidad, también contiene su propio significado metafísico, aunque esta pueda estar diametralmente alejada de la experiencia religiosa³⁶. No es Iris, precisamente, un personaje que emane fe, pero sí permite al agudo espectador experimentar las dificultades de su ausencia, donde el triunfo de la desesperación produce horror. Kaurismäki nos ayuda a acceder a un último eslabón que no deje a la elipsis acotada en el espacio, como un tiempo muerto sin finalización, sin nombre, ausente. Permite al espectador ser juicioso frente a sus elecciones donde cada cual determine cuál es el significado que cada uno otorga a sus propias decisiones.

4. Resumen

La persona es el centro de referencia del film (en este caso, los avatares de una protagonista femenina), lo que le permite a Kaurismäki satirizar sobre las conductas humanas de los personajes que la circunvalan. La vida humana reflejada en Iris se convierte en la reflexión central sobre la situación vital del mundo contemporáneo.

El cine de Aki Kaurismäki nos presenta el silencio como un paradójico encuentro dialógico entre el espectador y la imagen, donde el televidente se convierte en el expectante protagonista en la interpretación de algunos recursos cinematográficos como son silencios, elipsis y encuadres.

Kaurismäki, ayudado de sus amplios conocimientos fílmicos, toma del maestro del silencio, Yasujiro Ozu, el lenguaje silente para narrar mediante el empleo de los *pillow-shot* la profundidad simbólica y el lirismo de una historia humana. El cine del director finés empatiza con el espectador presentándonos bajo la textura en apariencia

35 Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.* 62.

36 Cf. Audé, F. "Iris et les rats" *Positif, op. cit.* 5.

escasamente emocional de sus personajes la posibilidad de reflexionar sobre nuestra propia condición humana.

El encuadre, recurso tomado del cineasta francés Robert Bresson, parece percibir lo que el cineasta siente, privilegiando el detalle específico frente al todo, buscando el máximo resultado con los mínimos elementos. El encuadre es un recurso cinematográfico que ayuda a presentar una visión trascendente del director que ennoblece elementos como el decorado y el color para ataviar la atmósfera del film.

El proceso de búsqueda en la realización alcanza su máximo esplendor en el poder narrativo de la imagen, permitiendo a la elipsis convertirse en un ejercicio de imaginación para el espectador, dotando a su cinematografía de una expresividad profunda. Es un director que destaca por ser un purista de la imagen no convencional, optando por dar prioridad al espectador frente al cineasta.

Bibliografía

Audé, F. “Iris et les rats”, *Positif* 352 (1990).

Caparrós Lera, J. M. *Guía del espectador de cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, Cátedra, Madrid, 2012.

Heredero, C. F. “La perfección de un crimen”, *Cahiers du Cinéma* 51(2011).

Heredero, C. F. “Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine”. *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999.

Latorre, J. M. “Entre Bresson y Kierkegaard”. *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999.

Matecuzzi, F. “Cinema de Sottrazione, nientedi troppo, niente che manchi” *Cineforum* 305, (1991).

Monterde, J. E. “Resonancias Francesas”, *Cahiers du Cinéma – Versión Española*, 51 (2011). “Entrevista a Aki Kaurismáki nº 1”, *Cahiers du Cinéma/ España* 51, (2011).

Santamarina, A. “Al otro lado del paraíso”, *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999.

Santos, A. *Yasujiro Ozu*, Cátedra, Madrid, 2012.

Von Bagh, P. “Gente Común”, *Cahiers du Cinéma* – Versión Española, 51 (2011).

Zunzunegui, S. *Robert Bresson*, Cátedra, Madrid, 2001.

Web

Ródenas, G. “La poesía del silencio”. Artículo tomado en: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list> (Consulta 20/12/13)

http://dangerousminds.net/comments/yasujiro_ozu_and_the_enigmatic_art_of_the_pillow_shot
(Consulta 21/12/13)

http://en.wikipedia.org/wiki/Late_Spring#The_vase_scene (Consulta 21/12/13).

WELLINGTON INMORTAL: LA SEGUNDA VIDA DEL DUQUE DE WELLINGTON EN *LINHAS DE WELLINGTON*

ANDREA SUÁREZ RIAÑO
Universidad de Oviedo

Resumen

En 2012 vio la luz la película *Linhas de Wellington*, en la que se cuenta la situación de Portugal durante la tercera invasión francesa (1810). Esta comunicación pretende poner en contexto dicha invasión y estudiar cómo se presentó tanto el conflicto como la figura de Wellington en dicho largometraje.

Palabras clave: Wellington, Torres Vedras, Bussaco, Masséna, Guerra Peninsular.

Introducción

En el año 1810 las tropas de Napoleón, comandadas por el prestigioso general Masséna, príncipe de Essling, llegaron a Bussaco. Hasta entonces, habían encontrado oposición en la batalla de Almeida, de la que habían salido victoriosos, con lo que llegaban a esta localidad con un estado bueno de ánimo. Es por ello que no podían imaginarse a lo que se enfrentarían aquí, así como las complicaciones que la estrategia de Wellington les supondría.

Doscientos dos años después, en 2012, la directora de cine Valeria Sarmiento estrenó la película *Linhas de Wellington* en la que cuenta con rostros tan famosos e interesantes como los de Marisa Paredes o John Malkovich en el papel de Duque de Wellington. Este largometraje narra precisamente los acontecimientos que tuvieron lugar en Bussaco e intenta acercarse al tema mostrando la vida tanto de los portugueses como de los ejércitos que se encontraban en suelo luso.

Con esta comunicación se pretende llegar a dos objetivos. El primero comprobar de qué manera se representa el enfrentamiento y el segundo, demostrar que fue gracias a esta batalla que Wellington es ahora un héroe nacional.

Estudio

1. Contextualización histórica

La Guerra Peninsular en Portugal pasó por una serie de etapas que se identifican con tres grandes invasiones francesas muy diferentes entre sí que sirven de referente temporal y temático en la historiografía portuguesa relativa al conflicto. Dado que el film se basa en la tercera invasión, será esta la que se trate en este estudio.

Para esta invasión, Wellington trazó un plan estratégico-militar que consistía en la creación de una zona atrincherada que sirviese de base de las operaciones y de puerto de embarque para el ejército inglés en una posible situación de emergencia. Uno de los hechos más llamativos respecto a la construcción de estas líneas es el sigilo con el que fue llevada a cabo, ya que su existencia era totalmente desconocida para los franceses y sus mandos:

Despite the magnitude of the undertaking and its having taken a year to materialize, it remained a well-kept secret. Not even the authorities in London knew what was happening; not even the Chargé d'Affaires in Lisbon, [...] knew of the project. And much less did the French know what preparations were being made. General Pamplona, who was on Massena's general staff and was, according to Napoleon, in charge of a famous network of spies and informants, did not notice this activity in Portugal, and the French army was taken completely by surprise¹.

La elección del lugar era decisiva, ya que debía garantizar que el ejército inglés nunca se viera atrapado entre dos fuegos y que a través de Lisboa pudiesen llegar abastecimientos. El día 20 de octubre de 1809 Wellington concibe el plano de las Líneas de Torres Vedras, como consta en el memorándum que envía al ingeniero militar Richard Fletcher, en el que le ordena realice un reconocimiento del terreno y proyecte la construcción de fuertes en los puntos más convenientes y defendibles.

En total, 17 oficiales del cuerpo de Ingenieros apoyados por 18 subalternos y 150 soldados fueron los primeros en trabajar en esta construcción. En algunos distritos, un oficial de Ingenieros británico que no hablaba portugués llegó a dirigir y controlar el trabajo de 1.500 trabajadores, todos ellos campesinos rurales, muchos de los cuales tenían que desplazarse a una distancia de 65km de sus hogares. En agosto de 1810, más de 2.500 trabajadores se vieron implicados en la construcción de las fortificaciones. Los

¹ Miguel Corrêa Monteiro (coord.), *The Lines of Torres Vedras: A Defence System to the North of Lisbon* (Lisboa: Plataforma Intermunicipal para as Linhas de Torres, 2011) 52.

gastos que generó la obra ascendieron a un total de 200.000 libras esterlinas, de las cuales 100.000 se emplearon en el proceso de conservación y reparación después de octubre de 1810. Se crearon fortificaciones a lo largo de 80km, incluyendo 150 fuertes. Estos fuertes, hechos con piedra y ladrillo, tienen forma de estrella o de polígono y varían en cuanto a su capacidad (en algunos entraban 50 hombres y dos piezas de artillería y en otros hasta 500 hombres y piezas de artillería). A su vez, muchos molinos de viento circulares se transformaron en fortines o depósitos fortificados. En la retaguardia de los fuertes, se construyeron carreteras militares, la mayor parte en 1811 y 1812, con el propósito de facilitar las comunicaciones y garantizar el abastecimiento de materiales de mantenimiento y de agua. Todo esto convertiría a Torres Vedras en el mayor sistema defensivo de la historia y también en el más caro, como apunta Cornwell en su libro *Sharpe's Escape. Richard Sharpe and the Bussaco Campaign 1810 'the Lines of Torres Vedras, built without the knowledge of the British Government, had cost two hundred thousand pounds. They are the greatest, most expensive defensive works ever made in Europe²'*.

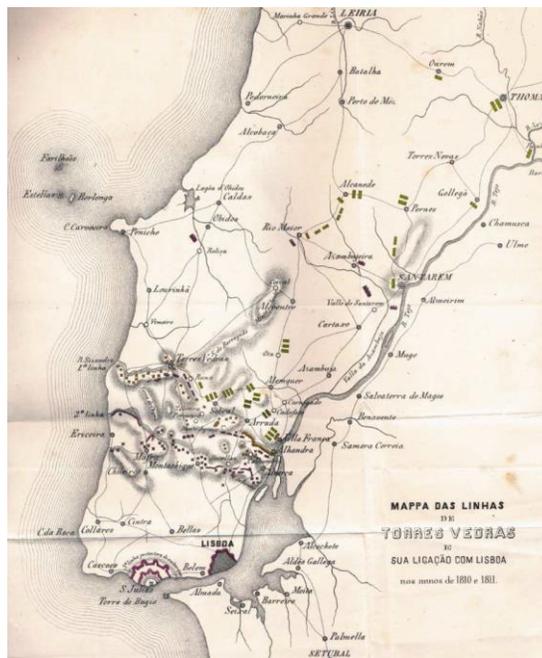


Imagen 1. Trazado de las Líneas de Torres Vedras³

2 Cornwell, Bernard. *Sharpe's Escape. Richard Sharpe and the Bussaco Campaign 1810*. New York: Harper Collins, 2004 289.

3 www.linhasdetorresvedras.com/historia/documentos/ (Acceso: 22 febrero 2012).

La primera línea no estaba integrada en el plan inicial sino que se fue construyendo posteriormente. En un primer momento tuvo como función servir para los puestos avanzados, pero luego se reconvirtió en la principal línea defensiva. Se extendía desde Alhandra, en el río Tajo, hasta la desembocadura del río Sisandro en el océano Atlántico, teniendo la Sierra de Montejunto como recurso natural. Estaba dividida en cuatro distritos -Alhandra, Sobral, Zibreira y Torres Vedras. Se instalaron puestos de telegrafía de señales, los famosos semáforos, en Alhandra, Sobral, Zibreira, Torres Vedras y Ponte de Rol, desde los que se recibían y transmitían los mensajes captados desde la Sierra de Socorro. Los telégrafos estaban formados por un mástil del que colgaban suspensos dos globos y diversos banderines. Con la ayuda de los telescopios, se interpretaban los mensajes utilizando el lenguaje de la marina. En siete minutos, toda la línea se conectaba y en el espacio de una hora, cualquier información era transmitida a los 152 puntos defensivos.

La segunda línea se extendía desde Póvoa de Santa Iria hasta Ericeira, pasando por los desfiladeros de Bucelas, Montachique y Mafra. Estaba dividida en tres distritos, Vialonga, Bucelas y Mafra. En cada distrito había un ingeniero responsable de los atrincheramientos. En Cabeço de Montachique se situaba el punto defensivo dominante, por la altura que tenía la fortificación. Había un número elevado de fortificaciones en Mafra y Montachique que formaban casi dos líneas defensivas. Los caminos que llegaban hasta allí estaban controlados y dotados de trincheras defensivas. El desfiladero de Bucelas era prácticamente impracticable debido al curso del agua. En el caso de que la primera línea fuera traspasada, el ejército que se enfrentase a esta segunda línea estaría agotado y difícilmente podría entrar en Lisboa.

La tercera línea se corresponde con la defensa del lugar de embarque del ejército inglés. Fue construida en la Bahía de São Julião de Barra por sugerencia de Fletcher, que lo consideraba el lugar más seguro. Con la ayuda de un pequeño destacamento podría cubrirse allí la retaguardia completa del Ejército británico. Esta fortificación fue reforzada por una cuarta línea, al sur del río Tajo, destinada a cubrir el lado derecho del puerto para asegurar la comunicación con el mar. La fortaleza de la tercera línea refleja la gran preocupación de Wellington por garantizar un posible embarque de las tropas británicas en retirada en caso de que fallase la defensa de las líneas primera y segunda.

2. Linhas de Wellington (2012)

2.1. El largometraje

Raúl Ruiz, director chileno, había deseado rodar una película sobre la tercera invasión de Portugal durante mucho tiempo y cuando por fin llegó ese momento no pudo llevarlo a cabo ya que enfermó y murió. El proyecto vio la luz gracias a que su viuda, Valeria Sarmiento, decidió hacerse cargo del proyecto y sacarlo adelante haciéndolo suyo: *“desde luego existía mucha comunicación entre nosotros, y es cierto que varias de sus ideas han permanecido, pero esta es mi película. Yo tomé las decisiones”*⁴. No podemos saber por tanto cuánto de lo que aparece en pantalla pertenece a la idea original que tenía Ruiz sobre la película y habrá que tomarla como una idea y una película original de Sarmiento.

El film fue presentado en el 69 Festival de Venecia en el que compitió por el León de Oro. A su vez, fue también seleccionada por la delegación portuguesa como la película en lengua extranjera para presentar en los Oscar de 2014, pero no logró la nominación. Cuenta con John Malkovich en el papel de Wellington y tiene la aparición estelar de Catherine Deneuve y Isabelle Huppert. El resto del elenco se conforma de actores portugueses, franceses y españoles.

Es un film cuatrilingüe, en el que se mezclan el portugués, el francés, el inglés y el español, siendo este último el que menos presencia tiene. Hay varias voz en off dependiendo del idioma en el que se hable. Cuando el idioma es francés, el narrador es Marbot, el edecán de Masséna. En cuanto al portugués, hay dos narradores: la mayoría del tiempo es Francisco Xabier (Chico) y el resto de las veces el teniente Pedro de Alencar, personajes claves en el largometraje.

2.2. Realidad vs Ficción

La película comienza con la retirada del ejercito anglo-portugués - pese a haber vencido a los franceses en la última batalla- para poder llegar a Torres Vedras y esperarlos allí desde una mejor posición estratégica. Empiezan ya a ser notables en estos momentos la escasez de bienes entre el pueblo portugués, que roba a los caídos ropa y

4 Salvá, Nando. “El proyecto que Raúl Ruiz ya no pudo dirigir”. *El periódico*. 5 noviembre 2012 58

munición así como alimentos. Es esta una de las escenas de la contienda mejor representadas: el padecer del pueblo portugués. A lo largo de todo el film Sarmiento se encarga de mostrar cómo los portugueses son los que más sufren en esta guerra que parece lucharse entre ingleses y franceses, aunque Francisco Xabier le diga a Zé María que en esta guerra Portugal es David, Francia es Goliat e Inglaterra la honda con la que David mata a Goliat. En gran medida las penurias de los portugueses son por culpa de la decisión de Wellington de quemar toda aldea, animal o campo que quede atrás. Esta medida es muy criticada por los portugueses en la película aunque ha quedado demostrado que la victoria anglo-portuguesa tuvo lugar gracias a esta decisión en gran medida.

En cuanto a la ambientación de la trama hay que dejar constancia de la recreación de las vestimentas así como de los artilugios de la época ya que es fantástica, teniendo en cuenta hasta el más nimio detalle.



Imagen 2. Francisco Xabier y Zé Maria con uniformes portugueses⁵

La cantidad de personajes que aparecen en la película es inmensa y pese a ello, pocos hay que tengan un estricto sentido histórico. La mayoría de ellos han sido creados para poder contar la historia y no se han tenido en cuenta en algunas ocasiones a los verdaderos personajes de la contienda. Wellington y Masséna aparecen representados como opuestos. Mientras que Wellington es un auténtico sir, con modales ingleses,

⁵ <http://cestda.com/?p=897> (Acceso: 20 Mayo 2014).

Masséna aparece como una especie de bárbaro que no sabe mantener las formas y que come sin modales.

La representación que se hace de Arthur Wellesley es escasa pero acertada. Aparece en escena únicamente en cuatro ocasiones. Las tres primeras, fuera de territorio de combate y con un enclave parecido y la última en las Líneas. En la primera aparición, se le ve como un hombre de letras, sentado en su escritorio escribiendo probablemente despachos que enviar al *Foreign Office* en Londres. A su lado Henri L'Évêque, pintor, esperando que Wellington se digne a mirar su obra. Al contemplarla Wellington solo dice lo siguiente: *“too many deaths, Monsieur Lévêque. I didn't ask for a slaughter, I asked for a battle. It's a victory, not a massacre. We need more heroes, less corpses, less blood”*. Sabedor de la importancia del arte y de las representaciones bélicas, parece que Wellington se encuentra preocupado por la imagen que se dará al mundo sobre este acontecimiento. Es singularmente interesante la frase “we need more heroes” ya que es en esta contienda cuando Wellington empieza a ser considerado un héroe nacional en Reino Unido con lo que parece que puede haber logrado su objetivo. Obviamente, Monsieur L'Évêque, de origen francés, no tiene la misma opinión sobre lo que está ocurriendo.

La segunda imagen que hay de Wellington vuelve a ser otra vez entre esbozos de pinturas decidiendo cuáles pasan el corte y cuáles no. Es de suponer que todos los esbozos entregados por L'Évêque hacen referencia a los pasajes de la batalla. Por tanto, que Wellington aparezca filtrando qué lienzos considera oportuno immortalizar es de suma importancia ya que será la manera en la que el conflicto pase a la posteridad. Podría hablarse por tanto más de un burócrata que de un soldado, hecho entendible debido a su rango -aunque aparece altamente enfatizado en la película- que se dedica en cierta manera a re-escribir la historia. La tercera vez que aparece, L'Évêque está realizando un retrato de Wellington mientras este le explica cómo se hace un solomillo Wellington. Queda así immortalizada también la importancia que para el pueblo inglés tiene este personaje, ya que han decidido nombrar a “un buen plato”, como el propio Wellington indica, con su nombre. El retrato tendrá un grandísimo parecido con el que aparecerá después de Napoleón con lo que se puede quizás intuir una necesidad de ser representado de la misma manera que una de las grandes figuras de la época.



Imagen 3. The Landing of the British Army at Mondego Bay⁶

La cuarta y última vez que hace aparición Wellington es desde las líneas de Torres Vedras, desde las que controla que todo se encuentre como se había planeado. No se mezcla con sus soldados ni entre la población. Las dos veces que mira hacia sitios donde hay población portuguesa y soldados es con un catalejo, lo que da aun más sensación de separación entre ellos. Además, en estas dos ocasiones además de estar a lo lejos también se encuentra en una situación superior de altura, lo que le puede dar un sentido de deidad (esta es una idea muy repetida en los escritos de la época: en muchos era comparado con dioses del Olimpo y se le mostraba como uno más entre ellos).

Conclusiones

Como se ha podido comprobar en esta comunicación, si bien la película está basada en los acontecimientos de la tercera invasión no pasa de ser una película de ficción y no podría considerarse como un documental de lo sufrido en la época. La película presta mucha atención a la vida de los portugueses que han de emigrar por dentro de su país, quizás porque Sarmiento había sufrido esa misma emigración en Chile y lo veía como algo más cercano. Sin embargo, poco se ve del conflicto bélico que tuvo lugar: solo al

6 L'ÉVÊQUE, Henry, 1769-1832. *Campaigns of the British Army in Portugal, under the command of general the Earl of Wellington, K. B... dedicated by permission to his lordship / Henry l'Evêque.* - London : printed by W. Bulmer and Co. Cleveland-Row, St. James, 1812. - [8], 18, [2] p., 19 grav. : il. ; 58 cm

principio del film un campo lleno de cadáveres franceses y unas tomas sobre las líneas de Torres Vedras.

En cuanto a la representación de Wellington ha podido comprobarse como pese a aparecer pocas veces en escena, su papel ha sido estudiado hasta el más mínimo detalle para mostrar la creación del héroe nacional.

Si bien la película ha abierto un camino a la proyección de la guerra de la independencia, sería recomendable la filmación de un documental que mostrase más los hechos bélicos y menos el padecer del pueblo portugués.

BIBLIOGRAFÍA

CORNWELL, Bernard. *Sharpe's Escape. Richard Sharpe and the Bussaco Campaign 1810*. New York: Harper Collins, 2004.

CORRÊA MONTEIRO, Miguel (coord.), *The Lines of Torres Vedras: A Defence System to the North of Lisbon*. Lisboa: Plataforma Intermunicipal para as Linhas de Torres, 2011.

L'EVEQUE, Henry, 1769-1832. *Campaigns of the British Army in Portugal, under the command of general the Earl of Wellington, K. B... dedicated by permission to his lordship / Henry l'Evêque*. - London : printed by W. Bulmer and Co. Cleveland-Row, St. James, 1812. - [8], 18, [2] p., 19 grav. : il. ; 58 cm

SALVÁ, Nando. "El proyecto que Raúl Ruiz ya no pudo dirigir". *El periódico*. 5 noviembre 2012
58

SARMIENTO, Valeria (2012). *Linhas de Wellington*
<http://cestsa.com/?p=897> (Acceso: 20 Mayo 2014)

www.linhasdetorresvedras.com/historia/documentos/ (Acceso: 22 febrero 2012).

INGMAR BERGMAN: EL CINE DOCUMENTAL Y LA TRILOGÍA DEL AISLAMIENTO. *FÅRÖ-DOKUMENT* (1969-1979), *MANNISKOÄTARNA* (1966), *SKAMEN* (1968) Y *EN PASSION* (1969)

JORDI PUIGDOMÈNECH
Universitat de Barcelona
Centre d'Investigacions Film-Història

Resumen

A lo largo de su carrera Ingmar Bergman rodó únicamente dos documentales, con diez años de diferencia entre el uno y el otro, teniendo ambos por escenario y protagonista principal la Isla de Fårö. Paraje singular de su Suecia natal, situada a menos de trescientos kilómetros de Estocolmo y residencia habitual del cineasta desde la década de los sesenta hasta su muerte en 2007, la isla de Fårö fue cinematográficamente visitada y revisitada por Bergman en dos ocasiones, en 1969 y 1979. Justo antes del rodaje del primero de estos dos documentales el lugar ya había adquirido un notable protagonismo en tres películas de ficción, las que componen la trilogía del aislamiento: *Persona* (*Manniskoätarna*, 1966), *La vergüenza* (*Skamen*, 1968) y *Pasión* (*En passion*, 1969); aunque la primera vez que Bergman había visitado Fårö había sido siete años antes, con motivo de la filmación de *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961). La elección de esta isla como residencia habitual y escenario para la filmación de estas películas ciertamente importantes en su carrera adquiere una significación marcadamente subjetiva, ya que Bergman convierte este paraje en una metáfora personal alusiva al aislamiento, a la incomunicación y a la propia condición humana.

Considerado de forma casi unánime como uno de los máximos referentes de la cinematografía mundial, Ingmar Bergman falleció en su voluntario retiro de la isla de Fårö el 30 de julio de 2007, pocos días después de haber cumplido los ochenta y nueve años de edad. En el llamado cine de autor, género al que pertenece la filmografía de Ingmar Bergman, el discurso fílmico surge como respuesta a las preguntas o cuestiones iniciales ante las que se encontró el cineasta, de modo que lo expresamente dicho en ellas adquiere sentido desde esta latencia problemática y como desarrollo de unas cuestiones y preguntas que admiten otros posibles planteamientos y respuestas, precisamente aquéllos que el propio autor pretende suscitar a su vez en el espectador. La intelección de un texto fílmico, al igual que la intelección de un texto escrito, exige hacerse cargo y comprender cada una de estas preguntas, reconducirlo todo a ellas y reconstruir desde ellas su sentido. Siguiendo este esquema, la obra cinematográfica de Ingmar Bergman parte de su propia

reflexión como ser humano y como cineasta para a partir de ella plantear al espectador una serie de interrogantes, que abarcan desde la pregunta por la existencia de Dios hasta la cuestión del sentido de la vida, pasando por el problema del mal y la angustia existencial. Pero, ¿por qué motivo los dos únicos documentales rodados por Ingmar Bergman tuvieron como tema central y escenario la isla de Fårö? ¿Qué lugar ocupa el cine documental en la obra fílmica de Ingmar Bergman?

A lo largo de su carrera Ingmar Bergman únicamente rodó dos documentales, con diez años de diferencia entre uno y otro. Paraje singular de su Suecia natal y residencia del cineasta desde la década de los sesenta hasta su muerte en 2007, la isla de Fårö fue cinematográficamente visitada y revisitada por Bergman en 1969 y 1979. Justo antes del rodaje del primero de estos dos documentales la isla ya había adquirido un notable protagonismo en tres películas de ficción, las que componen la trilogía del aislamiento: *Persona* (*Manniskoätarna*, 1966), *La vergüenza* (*Skamen*, 1968) y *Pasión* (*En passion*, 1969); aunque la primera que Bergman había rodado en Fårö había sido *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961). Pese a que tradicionalmente la literatura y el cine nórdico habían incidido en un naturalismo estrechamente ligado a los rigores climáticos y paisajísticos de Escandinavia, curiosamente la mayor parte de la obra fílmica de Ingmar Bergman se había desarrollado hasta entonces predominantemente en interiores, circunstancia que resalta aun en mayor medida su especial interés por rodar en la isla de Fårö. La elección de este paraje como su residencia habitual y como escenario para la filmación de estas películas adquiere, por lo demás, una significación subjetiva que traspa los umbrales del naturalismo, ya que Bergman convierte la isla en una metáfora alusiva al aislamiento, a la incomunicación y a la propia condición humana.

Su relación con Fårö se había iniciado en 1961 durante el rodaje de *Como en un espejo*. El hecho de haber recalado en la isla había sido motivado por los responsables de su productora, la Svensk Filmindustri, quienes consideraron que el coste de rodar en las escocesas islas Shetland, elegidas a priori en la localización de exteriores por el propio Bergman, iba a sobrepasar de manera inasumible el presupuesto inicialmente asignado a tal efecto. Escogida en principio como alternativa más económica al escenario de Shetland, a la postre Bergman quedó tan cautivado por el paisaje y las gentes de Fårö que después de filmar *Persona* se hizo construir una casa, convirtiéndola en su lugar de retiro

y residencia habitual hasta el momento de su muerte. Desde este emplazamiento privilegiado se dedicó durante más de tres décadas a contemplar el agreste paisaje y a conducir en coche hasta su propio cine, un antiguo establo reformado que también sirvió como estudio de grabación y al que acudía todos los días a las tres de la tarde para ver una película. Desde los años cincuenta la isla fue asimismo el lugar de veraneo del primer ministro sueco Olof Palme, de quien se dice llegó a formar con el productor Harry Schein, el actor Erland Josephson y el propio Ingmar Bergman el llamado Fåröklubben o "Club de Fårö".

Las cuestiones que movían a Ingmar Bergman a realizar sus películas en general — y los dos *Fårö-dokument* en particular— tenían como objetivo interrogar en cierto modo al propio espectador que las contempla, pues forman parte de la tradición cultural constituida por los aspectos fundamentales inherentes a la naturaleza humana, que han preocupado y preocupan al hombre desde la antigüedad hasta nuestros días y que le impulsan a plantearse preguntas y respuestas de cierto calado metafísico y moral. Bergman lanza su interpelación en relación con el presente y desde el nivel de interrogación, madurez y condiciones de su situación personal. Y es a partir de ella que el espectador interpreta el texto fílmico y a su vez se interroga a sí mismo. En el caso concreto de los dos documentales sobre la isla de Fårö, el hecho de proponer dos miradas casi idénticas sobre un mismo escenario en el intervalo de diez años conlleva innegablemente una reflexión acerca del paso del tiempo. La ontología antropológica y el devenir temporal, *el ser y el tiempo*¹ son, por tanto, las primeras cuestiones que Ingmar Bergman plantea en sus dos versiones de *Fårö Document*.

En la primera de ellas, *Fårö-dokument 1969*, el cineasta sueco centra su atención en los habitantes de esta pequeña isla de poco más de 100 km², localizada en el mar Báltico a unos ochenta kilómetros al norte de la isla de Gotland, de la que depende administrativa y judicialmente. Ingmar Bergman entrevista a los humildes moradores de Fårö ejerciendo funciones de improvisado reportero e interesándose abiertamente por sus opiniones, sus sueños y sus inquietudes. Al margen de las gentes del lugar a Bergman también le interesa mostrar el paisaje de Fårö, sus peculiares formaciones rocosas, exclusivas de esta

1 Cfr. HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*; traducción de José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996; pp. 396-402.

isla y de Gotland; se trata de unos farallones de roca calcárea, formados por la erosión natural durante la era glaciaria y modelados por la constante actividad del oleaje. Algunas de sus figuras son particularmente extrañas y sugerentes, aspecto que no pasa por alto la cámara de su amigo y operador habitual, Sven Nykvist, escrutadora y siempre atenta al mínimo detalle. También aparecen en pantalla la actriz Liv Ullmann, entonces compañera sentimental de Ingmar Bergman, y la hija de ambos, Linn. Pese a que al ser interrogado alguno de los lugareños expresa su intención de dejar atrás la pacífica y tranquila isla y trasladarse a la próspera Estocolmo, la mirada que Ingmar Bergman vierte sobre Fårö en 1969 es una clara expresión de la fascinación que sus parajes ejercieron desde un primer momento sobre su persona.

Pero antes de haber rodado la primera versión de *Fårö Document* Bergman ya había filmado en la isla *Como en un espejo*, película que junto a *Los comungantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963) y *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) forma la trilogía sobre el silencio de Dios, punto de inflexión en la obra del cineasta que iba a imprimir una profunda huella en su filmografía posterior². En esta trilogía Bergman tomó como puntos de referencia el teatro de August Strindberg y el paradigma melódico de la música de cámara, dando lugar al *kammerspielfilm*, cuya metodología consiste en repartir un cierto número de temas entre un número restringido de personajes, desarrollándose la acción durante un período de tiempo limitado³. *Como en un espejo* cuenta con una unidad temporal precisa —del atardecer de un día al anochecer del siguiente— un marco espacial concreto —la isla de Fårö y, fragmentariamente, el exterior de una casa, sus dormitorios, el desván, la costa rocosa, una barca de pesca y el casco de un barco encallado en las rocas— y tan solo cuatro personajes:

- David, un escritor que sacrifica las relaciones humanas y familiares en aras de la creación literaria.
- Karin, su hija, abocada a una esquizofrenia cuyo delirio le conduce a tener que elegir entre amar a Dios y amar su marido.

2 Cfr. CAPARRÓS LERA, José María: *Travelling por el cine contemporáneo*. Madrid: Rialp, 1981; pp. 106-109.

3 Cfr. BJÖRKMAN, MANNS & SIMA: *Bergman om Bergman*. Stockholm: P. A. Nordstedt & Söners Förlag, 1970; pp. 169-170.

- Martin, su esposo, cuya lucidez se resiente a causa del entorno en el que se desenvuelven sus relaciones familiares.
- Minus, hermano de Karin, un ser necesitado del afecto que su padre le niega en favor de su creación literaria.

La primera aparición en pantalla del escenario natural de Fårö ya puede asociarse de un modo directo con el planteamiento del problema de la incomunicación humana. Siguiendo un esquema basado en la simetría conceptual entre el espacio físico y el fondo musical, la lánguida música de la Zarabanda para la suite nº 2 en Re Menor de J.S. Bach armoniza intensamente con las cuatro secuencias clave de la película:

- Al inicio, sobre los títulos de crédito, creando una atmósfera de austeridad y recogimiento con miras a la introducción de la narración.
- Cuando Karin lee los apuntes de su padre acerca de su propio estado de locura y comprende con desesperación que va a utilizarlos en su próxima novela.
- En el interior del viejo barco, cuando Minus y Karin, empapados de lluvia, comparten y llevan al extremo su angustia vital.
- En la conversación final entre Minus y su padre, a modo de epílogo o conclusión acerca de la soledad, la vacuidad existencial y su posible superación por medio del amor.

El segundo film de la trilogía sobre la existencia de Dios, *Los comulgantes*, resume el contenido de la intuición real del mundo que por aquel entonces brotaba de la propia vivencia personal de Bergman. La crisis de fe que el cineasta sueco experimentó alrededor de 1960 y que inspiró el rodaje de la trilogía llega a su punto culminante con esta segunda parte del tríptico⁴, una película cuya acción se desarrolla siguiendo la misma línea del *kammerspielfilm* iniciada en la película anterior. El protagonista de esta historia agónica es Tomas Ericsson, un pastor de la iglesia luterana que al igual que el personaje central de "San Manuel Bueno, Martir", de Miguel de Unamuno, vive el dilema de seguir ejerciendo su ministerio por el bien de sus feligreses, pese a haber perdido la fe por

⁴ Para una correcta contextualización de la repercusión que tuvo la trilogía sobre la existencia de Dios es referencia obligada el estudio que desde la Cátedra de Estética Cinematográfica realizó el introductor en España de la obra de Ingmar Bergman, Carlos María Staehlin, y que fue publicado en la revista *Cuadernos cinematográficos*. Universidad de Valladolid, nº 3, año 1968; pp. 340-345.

completo, o bien, por el contrario, permanecer ante todo fiel a la verdad y consecuentemente abandonarles a su propia suerte:

<<¡Déjalos! ¡Es tan difícil hacerles comprender dónde acaba la creencia ortodoxa y dónde empieza la superstición! Y más para nosotros. Déjalos, pues, mientras se consuelen. Vale más que lo crean todo, aun cosas contradictorias entre sí, a que no crean en nada>>⁵.

Bergman cierra el tríptico en el que se interroga acerca de la posibilidad de la trascendencia con *El silencio*, una nueva expresión de la angustia existencial del cineasta que haciendo honor a su título transcurre casi por entero en absoluto silencio; un silencio que es, a su vez, indicio de la soledad, de la desesperación y de la muerte. Exceptuando algunas frases en sueco y en español, lo poco que hablan entre sí los personajes de la historia lo hacen por medio de un lenguaje indescifrable, inventado por el propio Bergman con el fin de acentuar de un modo deliberado el problema de la incomunicación humana. La elección de este lenguaje inventado parte, por tanto, de la misma motivación por la que Bergman había escogido como escenario la isla de Fårö en la primera parte de esta trilogía.

A principios de los sesenta el cineasta sueco había iniciado una etapa caracterizada por una aproximación al existencialismo agnóstico, proceso que quedó confirmado por la correspondencia que mantuvo en 1960 con Albert Camus a propósito de la posible adaptación de su tercera novela, "La caída". Lejos de consumarse, tras este primer acercamiento finalmente no se produjo la identificación de Bergman con la versión del movimiento existencialista defendida por Camus, desembocando aquél en un existencialismo de corte más personal que se debatía entre una amarga desesperanza provocada por la ausencia de valores en la sociedad contemporánea y ciertos asomos de esperanza, que únicamente se verían confirmados ya en la última etapa de su carrera. Aquejado por serios problemas de salud, Bergman permaneció ingresado durante tres meses en la clínica Sofiahemmet de Estocolmo, tiempo que empleó en redactar el guión de *Persona* (*Manniskoätarna*, 1966), una de las películas clave en su filmografía por suponer el tránsito hacia una suerte de pesimismo ontológico. Rodada también en la isla de Fårö, en *Persona* Ingmar Bergman lleva al extremo la metáfora de la incomunicación,

⁵ UNAMUNO, Miguel de.: *San Manuel Bueno, mártir*; ed. de M. Valdés. Madrid: Cátedra, 1996; p. 149.

al tomar como personaje de referencia a una actriz de teatro que pierde inexplicablemente la facultad de hablar durante una representación de la obra "Electra".

Si el tema central del primer tríptico era la pregunta por el silencio de Dios, quedando el problema de la incomunicación humana desplazado a un segundo plano, tras la filmación de *Persona* este problema pasó a un primer término como lo confirmó a finales de la década de los sesenta el rodaje de las dos nuevas entregas de la segunda trilogía, *La vergüenza* y *Pasión*. Aquí la isla de Fårö no era ya tan solo un escenario escogido en función de una historia, sino que deviene el protagonista principal de la misma como metáfora visual y conceptual del aislamiento, lo que dio lugar a que el historiador José María Caparrós destacara ya en el momento del estreno de la última de ellas la unidad conceptual del conjunto:

“En *Persona*, *La vergüenza* y *Pasión* he visto como una nueva trilogía en la obra del maestro sueco, aunque esta vez de carácter metafísicoexistencial. Una trilogía, un discurso —si me apuran— acerca del hombre y su razón de ser y existir, en la cual se evidencia la incertidumbre y la crisis personal de un artista de excepción: Ingmar Bergman. Incertidumbre aguda a nivel de conciencia, en la que cuestiones tan capitales como la verdad y el engaño, el egoísmo y la humildad, la soledad y la incomunicación, la creencia y la duda, el fracaso y la insatisfacción, la angustia y la neurosis, el desaliento y la desesperación, la muerte y la violencia... y, en fin, el ser y la nada son expuestos por Bergman a través de un planteamiento singular que parece tomar pie en su propio existir en la isla de Fårö, donde reside voluntariamente recluido y marginado de la sociedad”⁶.

En *La vergüenza* los protagonistas son Eva y Jan, un matrimonio de músicos que han elegido la citada isla como retiro tras la disolución de la orquesta en la que tocaban. Algún tiempo después de instalarse en la isla estalla una guerra en el continente —en el momento del estreno se habló de una alusión a la II Guerra Mundial y al papel neutral jugado en ella por Suecia— conflicto del que Bergman omite todo detalle. Cuando los dos bandos beligerantes irrumpen en la isla el equilibrio matrimonial de Eva y Jan se ve terriblemente afectado. La mentira y la crueldad rompen en pedazos la paz del lugar y de sus gentes, dando a entender que no existe aislamiento físico posible cuando en el mundo

⁶ CAPARRÓS LERA, José María: *Ingmar Bergman otra vez. La incertidumbre de un artista*, en la revista "Nuestro Tiempo"; n° 207, Septiembre de 1971; p. 29.

reina la sinrazón. La vergüenza es, pues, la de la humanidad. Diríase que Bergman se avergüenza en esta etapa de su carrera hasta de la propia condición humana:

“La vergüenza es la larga y dolorosa experiencia de la humanidad de un hombre (...) Queríamos demostrar cómo la humillación, la violación de la dignidad humana pueden llevar a la perdición de la humanidad a la que los hombres se hallan sometidos”⁷.

La vergüenza del ser humano expresada por Ingmar Bergman en la película homónima tuvo años después una nueva expresión en el film *El huevo de la serpiente* (*The Serpent's Egg*, 1977), película cuyo título alude a la cáscara traslúcida que deja entrever el embrión del reptil que se está formando en su interior. Se trata de una nueva metáfora que en este caso aludía al horror nazi, cuyos primeros atisbos él mismo pudo conocer personalmente. Durante una corta etapa de su adolescencia Ingmar Bergman tuvo la oportunidad de presenciar, e incluso como él reconoce de participar, en la locura colectiva que significó la ascensión de Hitler al poder:

“El verano que cumplí dieciséis años me mandaron a Alemania como *Austauschkind*, es decir, en un intercambio (...) El día de mi cumpleaños la familia —que me alojaba— me hizo un regalo. Era una fotografía de Hitler. Hannes la colgó encima de mi cama para que “tuviera siempre a ese hombre delante de mis ojos”, para que aprendiera a amarle como le amaban Hannes y toda la familia Haid. Yo también le amé. Durante muchos años estuve de parte de Hitler, alegrándome de sus éxitos y lamentando sus derrotas. Mi hermano fue uno de los fundadores y organizadores del partido nacionalsocialista sueco, mi padre votó varias veces por los nacionalsocialistas. Nuestro profesor de historia era un entusiasta de la “vieja Alemania”, el profesor de gimnasia asistía todos los veranos a los encuentros de oficiales que se celebraban en Baviera, algunos de los pastores de la parroquia eran criptonazis, los amigos más próximos de la familia manifestaban gran simpatía por la “nueva Alemania”⁸.

Con el rodaje de *Pasión* Ingmar Bergman cierra la trilogía del aislamiento centrandó su atención en los personajes que interpretan a un matrimonio y que son examinados como si se hallaran en un laboratorio, ejerciendo en este caso la cámara a modo de microscopio. Bergman intenta así penetrar en el misterio de las relaciones

7 BERGMAN, Ingmar: "Comentario a *La vergüenza*" recogido en el programa editado por la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, a propósito del ciclo dedicado al cineasta sueco del 13 al 26 de abril de 1998 en Barcelona.

8 BERGMAN, Ingmar: *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets, 1998; pp. 131-135.

humanas, y en particular en el de las relaciones de pareja, con una intencionalidad cercana a la fenomenología, es decir, con una prosa narrativa más descriptiva que explicativa. El espectador debe sacar sus propias conclusiones, pero cabe decir que es difícil que éstas se sustraigan al insondable pesimismo que emana de la película, como bien señaló el teórico inglés Robin Wood:

“*Pasión* constituye un buen testimonio de la habilidad con la que un Bergman maduro es capaz de canalizar y asimilar sus obsesiones personales, ofreciéndonos una visión plenamente convincente y válida —pero, al mismo tiempo, terriblemente desesperanzada— de las relaciones humanas y de la existencia”⁹.

Coincidiendo con una etapa de crisis personal, en la trilogía del aislamiento Ingmar Bergman muestra un cierto tono de incertidumbre a la hora de explorar las relaciones humanas, llevando incluso por momentos a los personajes de sus películas hasta el límite de la desesperación y el nihilismo. En la década anterior había explorado desde una perspectiva positiva las fronteras de la relación hombre-Dios en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) y *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960), hasta conducirla a términos de exclusión en la citada trilogía sobre el silencio de Dios. Dos décadas más tarde el cineasta sueco iba a abrir una etapa de reconstrucción genealógica en la que la pregunta por la trascendencia reaparecería con los matices propios de la experiencia vital del autor.

Pero antes de culminar este proceso Ingmar Bergman cerró su periplo cinematográfico alrededor del problema de la incomunicación humana con el rodaje de *Fårö-dokument 1979*, revisión actualizada de la mirada que había lanzado sobre la misma isla diez años antes. La nueva aproximación a la realidad y las gentes de Fårö resulta ser considerablemente optimista, lo que no deja de sorprender después de haber rodado en ella la trilogía del aislamiento. Empleando la técnica de la yuxtaposición de imágenes de 1969 y 1979, Bergman presenta una visión amable de la tranquila vida de los pobladores de la isla. A diferencia de lo manifestado en el primer reportaje, ahora ya nadie quiere abandonar Fårö para irse a vivir a Estocolmo. Fotografiada en esta ocasión por Arne Carlsson, el documental alterna escenas de extraordinaria belleza con secuencias en las

⁹ WOOD, Robin: *Ingmar Bergman*. Madrid: Fundamentos, 1972; p. 172.

que los lugareños realizan sus tareas diarias perfectamente integrados en el entorno natural del lugar. Ingmar Bergman también se interesa por las costumbres y rituales locales a la hora de trazar un amoroso retrato de la isla que había escogido como su residencia habitual.

Al margen de contrastar con la angustia existencial exhibida en las obras que rodó en la década de los setenta, la mirada amable y optimista que Ingmar Bergman vierte sobre Fårö en 1979 fue el presagio un nuevo giro en su obra, apreciación que se vio confirmada a lo largo de las dos décadas siguientes, a lo largo de la etapa de reconstrucción genealógica que inició con *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982). Esta película, de tintes autobiográficos, toma como punto de partida las vicisitudes de una familia perteneciente al ámbito teatral, ofreciendo en su desarrollo una recapitulación de los seis grandes temas presentes en el conjunto de la filmografía bergmaniana:

1/ La búsqueda de la trascendencia: tema que aparece en películas como *El séptimo sello* y *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), o en el mencionado tríptico sobre el silencio de Dios. Tras un largo paréntesis en su obra, desarrollado en las proximidades del existencialismo agnóstico (1963-1980), Bergman parece aceptar que la creencia en lo divino es una irrenunciable necesidad humana. Los seres queridos que han fallecido aparecen en *Fanny y Alexander* como intermediarios que brinda la Divina Providencia frente a las situaciones límite que propone el devenir existencial.

2/El luteranismo: pese a reconocer el carácter necesario de lo religioso, el problema del mal se presenta como un obstáculo para cualquier apelación a una realidad trascendente. En este sentido, el obispo luterano que aparece en *Fanny y Alexander* se presenta como un verdugo despiadado de toda debilidad humana. El pastor Henrik Bergman de *Niños del domingo* (*Söndagsbarn*; Daniel Bergman, 1992) y el pastor Jacob de *Encuentros privados* (*Enskilda samtal*; Liv Ullmann, 1996) —películas realizadas a partir de guiones de Ingmar Bergman— ahondan en la misma línea crítica respecto del protestantismo.

3/ El ser humano y la muerte: los humanos tienden a no aceptar con facilidad la realidad muerte y se interrogan constantemente por ella, como Bergman deja patente en *El séptimo sello*. Por otro lado, los que consiguen vencer la angustia existencial inherente a la toma de conciencia ante la propia finitud son aquéllos que asumen con plena responsabilidad su propio devenir existencial, llegando a partir de sus actos a significar algo importante en la vida de los demás. Así, el amor como condición de las relaciones humanas aparece en películas como *Juegos de Verano* (*Sommarlek*, 1950) y *Los comulgantes*.

4/ La exaltación de la juventud: en algunos casos el miedo a la muerte desemboca en una añoranza de la juventud perdida y, consecuentemente, en un rechazo de la responsabilidad frente al propio existir. Los personajes que se mueven en un hedonismo materialista parecen haber agotado sus recursos frente al paso del tiempo. Lo único que les importa es el momento presente, como puede verse en *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953), *El ojo del diablo* (*Djävulens Öga*, 1960), *El silencio* o *Persona*. De ahí también que a los personajes de estos films les sobrevenga la desesperación ante la llegada inminente de lo trágico.

5/ La mujer y su rol en la sociedad: las féminas triunfan frente al hombre, que al estar naturalmente menos dotado para superar los reveses de la vida termina siempre por capitular. Al abordar este tema emerge con toda su fuerza la influencia del dramaturgo August Strindberg, objeto en los años treinta de un detallado estudio por parte de Ingmar Bergman en la Universidad de Estocolmo. En *Esas mujeres* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964), *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) y *Niños del domingo* aparecen secuencias representativas de esta constante temática.

6/ El valor de lo sencillo: la fragilidad de la existencia humana obliga al hombre a aprender a valorar las cosas sencillas de la vida, ya que los grandes enigmas no se hallan al alcance de sus facultades. Además de en *Fanny y Alexander*, esta exaltación de la sencillez ya aparecía anteriormente en otras películas, concretamente en los retratos que Bergman traza de personajes como José, María y el pequeño Miguel, la familia de juglares de *El séptimo sello*; también en los de Jenny y su madre adoptiva, Ingeborg, de su ópera prima *Crisis (Kris, 1946)*; o en la joven pareja formada por Maggi y David, de *Llueve sobre nuestro amor (Det regnar på vår kärlek, 1946)*.

Tras soportar elevados niveles de angustia y desesperación durante su período crítico, que le llevó incluso a ingresar en una casa de salud a principios de los sesenta, el cineasta sueco inició una quinta y definitiva etapa de madurez en la que por medio de la reconstrucción biográfica de su árbol genealógico comenzó a disipar algunos de los fantasmas de su pasado, como el de la animadversión hacia su padre, el pastor Henrik Bergman, y hacia la religiosidad por éste representada, abriéndose así un intervalo en el que la búsqueda de la trascendencia, tanto a nivel creativo como personal, pugnaba de nuevo por abrirse paso.

Los dos únicos episodios que constituyen la aportación de Ingmar Bergman al cine documental constituyen un particular testimonio de esta evolución. Mientras que en *Fårö-dokument 1969* su crisis creativa y personal aún se dejaba sentir en la sobriedad de la mirada que vierte sobre la isla de Fårö y sus habitantes, en la revisión realizada diez años más tarde se muestran claros atisbos de una nueva manera de contemplar el entorno natural que se había convertido en su residencia habitual. Se trata de una visión más abierta, optimista y cercana a una visión positiva de la realidad.

Cuando en 1982 y contando sesenta y cuatro años de edad Ingmar Bergman anunció que acababa de rodar su última película, muchos críticos analizaron *Fanny y Alexander* en clave de testamento fílmico. No obstante, antes de fallecer en 2007 el cineasta sueco aún tendría tiempo de realizar una notable producción, que incluyó un cortometraje experimental, *Karins Ansiktet* (1984), y seis *TV movies*, *Efter Repetitionen* (1983), *Markisinnan de Sade* (1992), *Sista Skriket* (1995), *Larmar och Gör Sig Till*

(1997), *Bildmakarna* (2000) y *Saraband* (2003). También publicó dos libros de memorias, *Linterna mágica* e *Imágenes*, y tres novelas-guión, *Niños del domingo*, *Las mejores intenciones* e *Infiel*, que fueron llevadas al cine respectivamente por su hijo Daniel Bergman, su discípulo Bille August, y su musa y compañera sentimental, Liv Ullmann.

Unas décadas antes, cuando en Ingmar Bergman rodó uno de sus films de juventud, *Prisión* (*Fängelse*, 1949), su *leitmotiv* había sido la expresión de Sartre "el infierno son los otros" en referencia al carácter dañino, diríase casi diabólico, que inevitablemente presentan las relaciones humanas¹⁰. Contradiendo la cita sartreana, la conclusión personal a la que el cineasta sueco llegó en aquella película fue que "resulta preferible el infierno en compañía que el infierno en soledad". En la que realmente fue su última película, *Saraband*, rodada casi sesenta años después de *Prisión*, Bergman completó el círculo y repitió la misma conclusión expresada entonces. Retomando a los protagonistas de *Secretos de un matrimonio*, en una de las escenas finales de *Saraband* el anciano Johan, víctima de una crisis de ansiedad, le pide a su ex-esposa Marianne que le haga un sitio en el lecho, pues para sentirse vivo necesita sentir su calor humano. Ubicado en su apartado retiro en la isla de Fårö, escenario de la trilogía del aislamiento y santuario de su voluntaria y deseada reclusión desde hacía casi cincuenta años, en su última película Ingmar Bergman quiso lanzar a su público un mensaje ciertamente positivo: pese a tener una inefable propensión al egoísmo, a la violencia y a la mutua humillación, en el interior de todos nosotros habita también un hálito de santidad, una necesidad amorosa de perdón capaz de dotar de sentido a la existencia y de erigirse en el único resquicio de esperanza para las siempre complicadas relaciones humanas.

FILMOGRAFÍA

Persona

Título en español: Persona.

Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1966).

Productor: Allan Ekelund.

Director: Ingmar Bergman.

10 SARTRE, Jean-Paul: *A puerta cerrada* (*Huis clos*); traducción de A. Bernárdez. Barcelona: Orbis, 1985; p. 186.

Guión: Ingmar Bergman.
Fotografía: Sven Nykvist.
Música: Lars Johan Werle.
Decorados: Bibi Lindström.
Montaje: Ulla Ryghe.
Intérpretes: Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabeth Vogler), Margaretha Krook (psiquiatra),
Gunnar Björnstrand (sr. Vogler), Jörgen Lindström (niño).
Blanco y negro - 85 min.
Estreno en Suecia: 18-X-1966.

Skammen

Título en español: *La vergüenza*.
Producción: Svensk Filmindustri, Cinematograph (Suecia, 1968).
Productor: Lars-Owe Carlberg.
Director: Ingmar Bergman.
Guión: Ingmar Bergman.
Fotografía: Sven Nykvist.
Asesor militar: Stig Lindberg.
Decorados: P.A. Lundgren.
Montaje: Ulla Ryghe.
Intérpretes: Liv Ullmann (Eva Rosenberg), Max von Sydow (Jan Rosenberg),
Gunnar Björnstrand
(Jacobi), Birgitta Valberg (sra. Jacobi), Sigge Fürst (Filip), Hans Alfredson
(Lobelius),
Ingvar Kjellson (Oswald).
Blanco y negro - 103 min.
Estreno en Suecia: 29-IX-1968.

En Passion

Título en español: *Pasión*.
Producción: Svensk Filmindustri (Suecia, 1969).
Productor: Lars-Owe Carlberg.
Director: Ingmar Bergman.
Guión: Ingmar Bergman.
Fotografía: Sven Nykvist.
Decorados: P.A. Lundgren.
Montaje: Siv Kanälv.
Intérpretes: Max von Sydow (Andreas Winkelman), Liv Ullmann (Anna Fromm),
Bibi Andersson (Eva Vergéus), Erland Josephson (Elis Vergéus), Erik Hell
(Johan Andersson), Sigge Fürst (Verner), Svea Holst (sra. Verner), Annika
Kronberg (Katarina).
Color - 101 min.
Estreno en Suecia: 10-XI-1969.

Fårö-dokument 1969

Título en español: *Documento sobre Fårö 1969*.
Producción: Cinematograph AB (Suecia, 1970).
Productor: Lars-Owe Carlberg.
Director: Ingmar Bergman.
Fotografía: Sven Nykvist.
Montaje: Siv Lundgren.
Intérpretes: Ingmar Bergman (reportero), Per Broman (él mismo), Richard Ostman (él mismo), Linn Ullmann (ella misma), Liv Ullmann (ella misma).
Color, blanco y negro - 78 min.
Estreno en Suecia: 1-I-1970.

Fårö-dokument 1979

Título en español: *Documento sobre Fårö 1979*.
Producción: Cinematograph AB, STV Drama (Suecia, 1979).
Productor: Lars-Owe Carlberg.
Director: Ingmar Bergman.
Fotografía: Arne Carlsson.
Montaje: Sylvia Ingemarsson.
Música: Sigvard Huldt, Svante Pettersson.
Intérpretes: Annelie Nyström.
Color - 103 min.
Estreno en Suecia: 24-XII-1979.

LA MIRADA DOCUMENTALISTA DE MICHELANGELO ANTONIONI: *GENTE DEL PO* (1947) Y *CHUNG KUO. CINA* (1972)

CARLOS GIMÉNEZ SORIA
Universitat Internacional de Catalunya
Centre d'Investigacions Film-Història

Resumen

Aproximación a la visión crítica del cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007) acerca de dos realidades sociales tan diferentes como las que aparecen retratadas en dos de sus reconocidos documentales: *Gente del Po* (1947), en torno a la vida cotidiana de los habitantes de la llanura Padana (al noreste de Italia), y *Chung Kuo. Cina* (1972), sobre la República Popular China posterior a la Revolución Cultural.

Palabras clave: Cine de ficción, Benito Mussolini, Italia, *Gente del Po*, Pekín, Documentalista, Valle del Po (Llanura Padana), Neorrealismo, Cine documental, Régimen comunista, República Popular de China, Michelangelo Antonioni, Incomunicabilidad, *Chung Kuo. Cina*, Revolución Cultural, Segunda Guerra Mundial, Ferrara, Shanghai.

Title: “The documentalist point of view of Michelangelo Antonioni: *Gente del Po* (1947) and *Chung Kuo. Cina* (1972)”.

Summary

An approach to the critical view of the Italian filmmaker Michelangelo Antonioni (1912-2007). It's about two social realities as different as those which are depicted in two of his documentaries: *Gente del Po* (1947), about the everyday life of the inhabitants of the Padan plain (in Northeastern Italy), and *Chung Kuo. Cina* (1972), about the post-Chinese Cultural Revolution.

Key Words: Fiction cinema, Benito Mussolini, Italy, *People of the Po Valley*, Beijing, Documentalist, Po Valley (Padan Plain), Neorealism, Documentary cinema, Communist regime, People's Republic of China, Michelangelo Antonioni, Incommunicability, *Chung Kuo. Cina*, Cultural Revolution, Second World War, Ferrara, Shanghai.

1. Introducción

El desaparecido realizador italiano Michelangelo Antonioni (Ferrara, 1912 - Roma, 2007) es recordado hoy en día sobre todo gracias a la fama internacional que adquirió como agudo analista de la complejidad de los sentimientos humanos. Temáticas como la incomunicabilidad o la alienación en las relaciones de pareja quedan expuestas, con un

dominio muy preciso del lenguaje audiovisual, a través de películas tan importantes dentro de la historia del séptimo arte como *La aventura* (*L'avventura*, 1960), *La noche* (*La notte*, 1961), *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962) o *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964). Sin embargo, su faceta como documentalista resulta injustamente menos conocida, aun cuando toda su etapa inicial, desarrollada durante los años cuarenta, se basa en el cultivo de este género cinematográfico.

La deslumbrante capacidad de observación de Antonioni sobre la naturaleza de los vínculos sentimentales entre las personas ya subyace, de manera latente, en los siete documentales que filmó, casi de manera consecutiva, entre los años 1943 y 1950, antes de comenzar su carrera dentro del cine de ficción: *Gente del Po* (proyecto iniciado en 1943, pero concluido tardíamente en 1947, el mismo año de su estreno), *N.U. (Netezza Urbana)* (rodado en 1948), *L'amorosa monzogna*, *Superstizione*, *Sette canne, un vestito* (realizados los tres durante 1949), *La villa dei mostri* y *La funivia del Faloria* (ambos de 1950). Con la entrada en la década de los cincuenta, el cineasta de Ferrara se decanta por el relato ficticio e inicia así su primer periodo como notable retratista del universo emocional humano, dentro del cual irá depurando progresivamente su inconfundible y personalísimo estilo narrativo, centrado fundamentalmente en la atención prestada a los tiempos muertos, que reflejan los estados anímicos de los personajes protagonistas por medio de la cotidianidad de sus gestos y actitudes. Esta etapa comienza con *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950) y finaliza con *El grito* (*Il grido*, 1957)¹, film que supondrá el primer esbozo –al mismo tiempo que se convierte en la película-bisagra entre ambos periodos– de su posterior estilo de puesta en escena, totalmente innovador y rupturista. Entre sus obras más acertadas dentro de esta primera época destacan *La señora sin camelias* (*La signora senza camelie*, 1953) y *Las amigas* (*Le amiche*, 1955).

2. Michelangelo Antonioni, documentalista

A pesar de su decisiva irrupción en el terreno de la ficción, Michelangelo Antonioni jamás abandonó por completo el documental. A lo largo de toda su vida, el cineasta de Ferrara realizó nueve incursiones más en este género, aunque de manera mucho más aislada. Lorenzo Cuccu ha señalado cuatro etapas distintas en la carrera de Antonioni

¹ Al igual que en *Gente del Po*, la acción de *El grito* también transcurre en la Llanura Padana de Italia.

como documentalista². La primera de ellas se correspondería con el citado periodo de los años cuarenta y englobaría los siete films mencionados anteriormente. La segunda estaría representada por dos cortometrajes y un largometraje que el realizador rodó entre las décadas de los cincuenta y los setenta:

1) Un segmento para el film colectivo *Amor en la ciudad* (*L'amore in città*, 1953), proyecto de investigación codirigido junto a Alberto Lattuada, Federico Fellini, Dino Risi, Carlo Lizzani y el tándem compuesto por Francesco Maselli y Cesare Zavattini. El reportaje rodado por Antonioni lleva por título "*Tentato suicidio*" ("Intento de suicidio", en español) y aborda un estudio sobre las mujeres que, debido a desengaños de índole amorosa, intentaban quitarse la vida en la Italia de aquel momento.

2) Un episodio para la película antológica *Tres perfiles de mujer* (*I tre volti*, 1965), en torno al intento de la Princesa Soraya de Irán de convertirse en una estrella de cine. El segmento, bajo el nombre de "*Il provino*" ("La audición"), va acompañado de otros dos, firmados por Mauro Bolognini y Franco Indovina.

3) Dentro de este periodo, estaría incluido el extenso documental *Chung Kuo. Cina* (1972), controvertido testimonio acerca de la China de la época de la Revolución Cultural que Michelangelo Antonioni rodó para la televisión italiana y que será objeto de un análisis atento en las páginas siguientes.

Las dos últimas etapas de su carrera como documentalista son posteriores a este monumental largometraje y se sitúan justo antes y después del infarto cerebral que el cineasta de Ferrara padeció en 1985, a consecuencia del cual quedó casi privado del habla y con el lado derecho del cuerpo paralizado. Once años después de *Chung Kuo. Cina*, Antonioni escribe, filma y efectúa el montaje de *Ritorno a Lisca Bianca* (1983), cortometraje de casi diez minutos de duración que supone una nueva visita a la isla en la que se ambienta el núcleo central de la acción de su obra maestra *La aventura*. Los cinco breves documentales que componen su cuarta y última época recuperan la mirada exploradora del cineasta hacia la geografía de su propio país de origen (como ocurriera en sus inicios), con la salvedad del primero y el último de ellos: *Kumbha Mela* (1989), sobre el festival religioso de la India; y *La mirada de Michelangelo* (*Lo sguardo de*

² Carlo di Carlo (ed.), *Michelangelo Antonioni, documentalista*, Daniela Aronica/Zinebi 52, Barcelona-Bilbao, 2010, págs. 19-20.

Michelangelo, 2004), centrado en la visita del propio Antonioni a la tumba restaurada del pontífice católico Julio II, obra escultórica del genial artista florentino del Renacimiento Miguel Ángel Buonarroti, presidida por la famosa estatua de Moisés. Las restantes películas de este periodo final son *Roma* (1990), *Noto*, *Mandorli*, *Vulcano*, *Stromboli*, *Carnevale* (1992) y *Sicilia* (1998). En resumidas cuentas, el conjunto de la carrera como documentalista de este reputado realizador italiano se compone de los citados 16 documentales.

Las analogías que se pueden encontrar llevando a cabo una comparativa entre la ópera prima de Michelangelo Antonioni, *Gente del Po* (ambientado en un paraje tan familiar y cercano para el director), y un documental rodado por el propio cineasta de Ferrara un cuarto de siglo más tarde –como es el caso particular de *Chung Kuo. Cina*– no resultan descabelladas, aunque, a simple vista, la distancia que las separa tanto en el tiempo como en el espacio (mientras que la primera abarca una zona tan concreta y delimitada como la Llanura Padana en Italia durante la Segunda Guerra Mundial, el segundo dirige su mirada modestamente hacia la compleja realidad sociológica de un país tan extenso y poblado como la China en un momento de significativo cambio histórico) pueda plantear esta labor como un objetivo aparentemente dificultoso, debido sobre todo a las diferencias temáticas más que evidentes entre las dos cintas. Un análisis detallado de la génesis, intencionalidad y resultados de ambas obras contribuirá en buena medida a identificar la singular impronta de un realizador con una personalidad tan marcada y distinguible como la del director de *Deseo de una mañana de verano* (*Blow Up*, 1966).

3. Una aproximación al propio paisaje natal: *Gente del Po* (1947)

En 1935, un joven Michelangelo Antonioni empieza a trabajar como crítico de cine para "Il Corriere Padano", el periódico local de Ferrara, su ciudad natal. Dos años más tarde, en enero de 1937, el futuro realizador publica un artículo donde reflexiona en profundidad sobre la naturaleza del propio género documental. Sus declaraciones resultan muy reveladoras para entender su primera etapa como documentalista, que tendrá lugar precisamente durante la década siguiente:

Cualquier visión de nuestra vida y de nuestro ambiente puede, por medio del documental, desvelar secretos insospechados. La realidad, en suma, la realidad desnuda en su íntima esencia. Tarea por tanto del realizador será mantener un

*constante e íntimo contacto con esta realidad, puesto que el documental no es fantasía, no es creación, sino representación, interpretación y valorización de manifestaciones reales. En el documental, la cámara juega con la vida*³

Estos apuntes adquieren aún mayor importancia comparándolos con algunos de los escritos posteriores redactados por el responsable de *Identificación de una mujer* (*Identificazione di una donna*, 1982). A finales de la década de los treinta, Antonioni se traslada a Roma, donde trabajará para "Cinema", la revista cinematográfica oficial del régimen fascista. En abril del año 1939, publica un famoso artículo titulado "Para una película sobre el río Po" ("Per un film sul fiume Po"), en el que incluye también algunas fotografías tomadas por él mismo. En este texto, el realizador italiano expone algunas propuestas-clave sobre su particular punto de vista en torno al documental: compara su propósito de rodar un film sobre la vida de las gentes que habitan la Llanura Padana ciñéndose a las convenciones de una película sin argumento, es decir, tratando de evitar en la medida de lo posible el recurso fácil al relato y privilegiando el potencial de las propias imágenes, exentas de manipulación narrativa, puras en su manifestación más visual. Atraído por la fuerza reveladora de la imagen, Antonioni demuestra así ser plenamente consciente del riesgo que entraña la habitual mezcla de realidad y ficción. Este aspecto estético conecta por completo con las características de su posterior cine de ficción, ya que incluso en su famosa "trilogía de la incomunicación" (compuesta por las citadas obras *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*) el cineasta de Ferrara se muestra continuamente interesado por los modos de observación como medio de explorar los sentimientos de los personajes, recurriendo al empleo narrativo de los tiempos muertos, introducidos por maestros del séptimo arte como Vittorio De Sica y Roberto Rossellini en piezas tan memorables como *Umberto D.* (1952) y *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954), respectivamente. Es por este motivo que el autor de *El reportero* (*The Passenger/Professione: reporter*, 1975) afirmaba lo siguiente: "el tema de mis películas nace siempre a partir de un paisaje, de un lugar, de un espacio en el que tengo ganas de rodar"⁴. En la trayectoria artística de su autor, este fenómeno parece ser determinante tanto para el cine documental como para el cine de ficción.

3 Aldo Tassone, *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*, Fluir, A Coruña, 2005, pág. 67.

4 Carlo di Carlo (ed.), *op. cit.*, pág. 85.

En relación al primero de estos dos modelos de narrativa fílmica, Michelangelo Antonioni deja muy claros sus conceptos acerca de las directrices que se deben seguir para alcanzar una mayor eficacia en la construcción de una película con una estructura documental pura, y lo hace por medio de una comparación con una popular cinta de Robert J. Flaherty:

*Desconfiamos de las hibridaciones de géneros y, en particular, de las de la pantalla, un terreno en el que nunca será suficientemente apreciada la forma que dicta orientaciones precisas y que no consiente incertidumbres. O hacia un lado o hacia el otro: lo esencial es saber exactamente lo que se quiere. Bastante reciente es el ejemplo que nos ofrece Flaherty, que pese a ello es autor digno del máximo aprecio. En su *Elephant Boy* (1937), precisamente a causa de la incoherencia entre documento y relato, el tema lírico de la obra, esa especie de religión pánica de la jungla, encuentra su expresión más genuina en las secuencias documentalísticas, el único lugar en donde reina el dulce tormento del hallazgo poético, entorpecido, en cambio, en otras partes, por la narración⁵*

Así pues, la génesis de su primer proyecto como realizador se ceñirá atentamente a estos principios. En 1943, el cineasta italiano puso en marcha el rodaje de su ópera prima, *Gente del Po*, gracias a la ayuda financiera obtenida de la LUCE, agencia estatal que subvencionaba películas educativas. De este modo, el joven Antonioni filmó su primer documental, un cortometraje centrado en la vida ordinaria de los pobres habitantes de las riberas del caudaloso río que bordea Ferrara, la referida ciudad natal del realizador.

La película tardó cinco años en poder ser completada, debido a las dificultades con el régimen fascista. El inicio de la guerra obligó a interrumpir el rodaje al cabo de apenas un mes. Michelangelo Antonioni tuvo que huir a causa de su pertenencia a un partido que combatía la ocupación alemana. Afortunadamente, con la entrada de los aliados en Roma en 1944, el proyecto volvió a ponerse en funcionamiento. Pero la tarea no resultó fácil, puesto que las latas que contenían todo el material rodado habían sido trasladadas a un centro de cine creado por Benito Mussolini en Venecia. Una vez allí, el director italiano se percató de la pérdida de gran parte del material rodado, al mismo tiempo que encontró el resto en grave estado de deterioro. Finalmente, tan sólo pudieron aprovecharse cerca de diez minutos del metraje filmado, que son los que actualmente componen la duración completa del cortometraje. Sin embargo, el montaje del material recuperado ofrece una

⁵ *Íbid*, pág. 136.

imagen lo suficientemente sólida y definida del proyecto que Antonioni traía entre manos. El estreno mundial de *Gente del Po* tuvo lugar en 1947 y, con él, arrancó definitivamente la carrera profesional de su realizador.

Como destaca con acierto Miguel Ángel Barroso, con este documental nació un nuevo modo de enfocar el género, en un sentido completamente opuesto al exhibido en la época de la Italia fascista, cuya finalidad última era falsear la realidad convirtiendo la miseria en bienestar⁶. En cierta manera, el film supone un precedente del Neorrealismo – de un modo similar a cómo ocurrió con la ópera prima de Luchino Visconti: *Obsesión* (*Ossessione*, 1942)–, puesto que en *Gente del Po* ya se pueden apreciar algunos rasgos de esa popular corriente estética que caracterizó la cinematografía italiana de posguerra: "el entorno, el gusto por los detalles, lo cotidiano de los hechos, los personajes menores, los gestos habituales"⁷. El modo de aproximarse al individuo ordinario en una sociedad depauperada a causa de la devastadora conflagración mundial se podrá ver en las obras concebidas ya en periodo de paz –a diferencia de los rodajes de este documental y del referido debut de Visconti en el terreno del largometraje de ficción, efectuados en pleno auge bélico–, especialmente en películas tan referenciales como *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) o *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948); firmadas respectivamente por los mencionados maestros Roberto Rossellini, Vittorio De Sica y Luchino Visconti.

4. La mirada del observador lejano: *Chung Kuo. Cina* (1972)

Un proyecto como *Chung Kuo. Cina* nos sitúa de inmediato en unas coordenadas de tiempo y espacio completamente distintas a las de la primera etapa como documentalista de Michelangelo Antonioni. Su génesis resulta, al mismo tiempo, bastante sorprendente. Tras la repentina cancelación del rodaje de *Técnicamente dulce* –una película de ficción largamente acariciada por el autor de *Más allá de las nubes* (*Al di là delle nuvole/Par-delà les nuages*, 1995)– debido a diferencias de opinión con el productor Carlo Ponti, la cadena de televisión italiana RAI propone al cineasta de Ferrara la realización de un amplio documental sobre la China de la Revolución Cultural. Por una

6 Miguel Ángel Barroso, *Michelangelo Antonioni. Técnicamente "dulce"*, Jaguar, Madrid, 2006, pág. 20.

7 Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Mensajero, Bilbao, 2005, págs. 61-62.

parte, Antonioni está interesado en conocer "un país que se presenta como absolutamente nuevo, sea como estructura sociopolítica, sea como historia"⁸, al mismo tiempo que desea alejarse de la crispada atmósfera de Roma. Por consiguiente, acepta el desafío de llevar a cabo un nuevo film de carácter histórico-testimonial, sin sospechar en absoluto las enormes dificultades logísticas que posteriormente se le presentarán.

Este largometraje de casi cuatro horas de duración pertenece a la referida segunda etapa como documentalista del realizador italiano, un periodo en que su autor cultiva predominantemente el cine de ficción, efectuando de vez en cuando alguna incursión en el género documental. El proyecto se nos antoja temática y estilísticamente distanciado de los primeros films de Michelangelo Antonioni en este mismo campo: sin embargo, en ciertos aspectos está más próximo de lo que pueda parecer en un primer momento al análisis sociológico efectuado en obras como la anteriormente comentada *Gente del Po*. Como Domènec Font señala con acierto en su estudio sobre la filmografía del cineasta de Ferrara:

Parafraseando el título de su primer documental se podría titular "Gente de China", idea nada descabellada a tenor de la poderosa vecindad que Antonioni propone con sus inicios documentales: las bicicletas que circulan por los márgenes del río y las barcazas ambulantes de Shanghai recuerdan el Po, como el paisaje gris y brumoso de Honan y las comunas agrícolas populares al comienzo de la segunda parte (con secuencias de extraordinaria belleza) nos retrotraen a la atmósfera de Il grido⁹

Por otra parte, el gobierno chino fue quien seleccionó a Antonioni entre una lista detallada de los directores más prestigiosos del mundo a principios de los setenta para llevar a cabo la filmación de un documental sobre su país. El cineasta italiano agradeció la invitación, recibida a través de las manos financieras de la RAI, y partió hacia Oriente para hacerse cargo de su nuevo proyecto. No obstante, las restricciones impuestas por el gobierno de la China fueron el primer factor sorpresa que condicionó, en gran medida, las expectativas iniciales del autor de *El misterio de Oberwald (Il mistero di Oberwald, 1980)*. En cuanto llegó allí, se percató de que el minucioso e ideal itinerario que se había planteado iba a resultar absolutamente irrealizable. Dos motivos principalmente hacían imposible esta empresa tal y como el realizador de Ferrara la había organizado semanas

⁸ Aldo Tassone, *op. cit.*, pág. 42.

⁹ Domènec Font, *Michelangelo Antonioni*, Cátedra, Madrid, 2003, pág. 215.

antes: las propias autoridades chinas ya le habían preparado un itinerario oficial que debía mantener a rajatabla y, además, el permiso de estancia del que dispuso (de sólo seis semanas en total) le acabaron proporcionando únicamente veintiún días hábiles de rodaje. Ante estas serias dificultades, Michelangelo Antonioni optó por renunciar a un análisis en profundidad sobre la nueva realidad del comunismo chino y centró su discurso en un aspecto muy concreto: los habitantes del país. Naturalmente, este cambio de intenciones fue ampliamente explicado por el realizador ante la prensa después del primer visionado de este documental de dilatadísimo metraje sobre un región del planeta tan interesante a nivel político y social en aquellos momentos como era la China. Con todo, Antonioni no trató de ocultar que, si bien sus ideas iniciales se habían visto forzosamente alteradas por las imposiciones gubernamentales, el resultado final de su proyecto adquiriría un aspecto distinto pero igualmente apasionante, aunque estuviera enfocado desde una perspectiva más bien antropológica:

Me parece positivo no haber querido insistir en la búsqueda de una China imaginada, y haber confiado en la realidad visible. Por lo demás, esta opción de tomar en consideración a los chinos –más que sus realizaciones o su paisaje– como protagonistas de la película ha sido casi inmediata. Recuerdo haber preguntado, el primer día de conversación con mis anfitriones, qué era lo que simbolizaba más claramente el cambio ocurrido después de la Liberación. "El hombre", respondieron. Sé que querían decir algo más (y a la vez distinto) que las imágenes del hombre que puede captar una cámara, hablaban de la conciencia de un hombre, de su capacidad de pensar y vivir justamente. No obstante, este hombre tiene también una mirada, un rostro, un modo de hablar y de vestirse, de trabajar, de caminar por la ciudad o por los campos (...) ¿Es una presunción acercarse a esta multitud de hombres y rodar en veintidós días treinta mil metros de película?¹⁰

A pesar de todos los inconvenientes de un rodaje acelerado –Antonioni llegó a afirmar que las prisas terminaron por obsesionarle–, el valor testimonial del documento, planteado especialmente desde la perspectiva de una mirada externa hacia la realidad de la China, adquiere una dimensión considerable. En su estructura interna, el largometraje se divide en tres partes. En la primera de ellas, que sirve al mismo tiempo de prólogo al documental, el cineasta de Ferrara se centra sobre todo en la vida urbana, concretamente en la capital, Pekín. La cámara explora la existencia diaria de la clase obrera del nuevo régimen comunista: ante nuestros ojos aparece una geografía compuesta de infinidad de

10 Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Paidós, Barcelona, 2002, pág. 151.

rostros, gestos y actitudes que revelan la mentalidad social que se oculta soterradamente bajo el funcionamiento político adoptado desde la Revolución Cultural. Los edificios y monumentos del pasado sirven de muestra para subrayar el cambio que se ha obrado históricamente sobre la sociedad china. El segundo segmento del film vuelca su mirada sobre las humildes gentes del campo: desde el municipio de Linxian (considerado por aquel entonces la primera cumbre del socialismo, con su modélica gestión de comunas agrícolas), dentro de la provincia de Honan, hacia aldeas recónditas como Ta Zai Tuan (con una población de 1628 habitantes) o la célebre ciudad de Suzhou, en la parte baja del río Yangtsé. Toda la región central y meridional del país es observada con detalle por la atenta mirada del autor de *Zabriskie Point* (1970), mostrando así la forma de vida agraria. El último tercio del documental regresa al entorno urbano, centrándose en esta ocasión en la segunda ciudad más poblada del mundo: Shanghai. Rápidamente asociada con la delincuencia, la droga o la corrupción, se pueden apreciar allí, no obstante, tanto los perfiles geométricos de las grandes fábricas como ciertas manifestaciones culturales de tipo teatral.

Como destacan Seymour Chatman y Paul Duncan, incluso los comentarios más sinceros de la voz en *off* que acompaña las imágenes describen la propia frustración del cineasta de Ferrara, debida a las restricciones del gobierno ante su deseo de registrar la realidad china por completo¹¹. Aun así, *Chung Kuo. Cina* rebosa toda la fuerza visual característica de la narrativa fílmica de las obras maestras de Michelangelo Antonioni, presente ya en sus documentales de los años cuarenta. Pese a las indicaciones del propio realizador, algunos críticos acogieron con cierta frialdad el estreno de este documental, acusándolo inmerecidamente de superficial y poco analítico, valoraciones que deberían permanecer al margen de cualquier aproximación adecuada a esta película y sus objetivos.

5. Conclusiones

A pesar de las diferencias en la temática y a la distancia que las separa en el tiempo, las dos realizaciones aquí comentadas presentan ciertas analogías, especialmente en la

11 Seymour Chatman & Paul Duncan (eds.), *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, Taschen, Colonia-Madrid, 2004, pág. 66.

medida en que analizan realidades sociales de determinadas regiones de nuestro planeta. No obstante, aunque las pretensiones puedan parecer mayores en el caso de *Chung Kuo. Cina* –ya que el autor de *Los vencidos* (*I vinti*, 1953) trata de acercarse a un fenómeno políticamente tan complejo como la China de la Revolución Cultural–, el aspecto formal se convierte en el vínculo común que prevalece entre ambos ejemplos. Las limitaciones que Michelangelo Antonioni tuvo que asumir forzosamente antes de la filmación de este documental obligaron al director a recuperar recursos estéticos que ya había empleado con anterioridad durante el rodaje de *Gente del Po*. Por consiguiente, las disimilitudes que se pueden apreciar comparando los dos films radican en coordenadas espaciales que no afectan en absoluto al lenguaje visual empleado por el cineasta de Ferrara.

Por el contrario, el contenido sí que difiere notablemente de un film a otro. Mientras que la puesta en escena presenta claras analogías entre ambos, la relación del autor con el entorno forma parte de una cuestión completamente distinta. La Llanura Padana es un contexto familiar para Antonioni, debido al hecho de que su ciudad natal está situada a orillas del río Po. Dentro de este paraje, el cineasta de Ferrara es un observador cercano. Sin embargo, la realidad de la China escapa al conocimiento más inmediato del director: se trata de un paisaje muy lejano, en el que el realizador se sitúa como espectador desde la distancia y con una seria limitación de tiempo. Sus seis semanas de estancia en aquel país significan un periodo demasiado breve como para conocer en profundidad el objeto de su estudio. Por este mismo motivo, la temática del segundo documental ha de parecer más ajena a su autor en comparación con el primero. Con todo, las semejanzas estéticas son las que se imponen como estrecho nexo de unión entre una obra y otra. Así es como el personal estilo de planificación del codirector de *Eros* (2004) –película de episodios realizada en colaboración con Wong Kar-wai y Steven Soderbergh– unifica los diversos temas que componen el conjunto global de su carrera como documentalista e, incluso, enlazan sus aciertos en este terreno con su especial capacidad de observación para los conflictos sentimentales humanos, aspecto que, sin lugar a dudas, supone el rasgo más característico de una de las filmografías más sólidas de toda la historia del cine.

6. Fichas técnicas

Gente del Po. Producción: Artisti Associati, ICET (Industrie Cinematografiche e Teatrali) (Italia, 1947). Dirección y guión: Michelangelo Antonioni. Fotografía: Piero Portalupi. Música: Mario Labroca. Montaje: Carlo Alberto Chiesa. B/N. Duración: 10 minutos.

Chung Kuo. Cina. Producción: RAI Radiotelevisione Italiana (Italia, 1972). Director: Michelangelo Antonioni. Guión: Andrea Barbato y Michelangelo Antonioni. Fotografía: Luciano Tovoli. Asesor musical: Luciano Berio. Montaje: Franco Arcalli. Color. Duración: 208 minutos.

CINE HISTÓRICO CON VALOR DOCUMENTAL: *LA EDAD DE LA INOCENCIA* (M. SCORSESE, 1993)¹

MARGARITA BARRAL
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

Uno de los retos fundamentales para el docente de universidad en los últimos años ha sido la calidad educativa que requiere el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). Si a esta premisa añadimos la realidad de una sociedad fuertemente mediatizada, con un alumnado muy receptivo a los medios de comunicación y a las redes sociales, el recurso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) como herramienta de trabajo se ha hecho algo imprescindible. Pero esa misma realidad también tiene o muestra una parte no tan positiva, como es la tendencia al *presentismo* de buena parte de ese mismo alumnado que limita el significado de los acontecimientos históricos.

Con esta comunicación pretendemos transmitir nuestra experiencia como docente de la asignatura de Historia del Mundo Contemporáneo impartida en el primer curso del Grado de Geografía, en la que hemos utilizado la película *La edad de la inocencia* (Martin Scorsese, 1993) como herramienta pedagógica para profundizar en la realidad de la burguesía neoyorquina en el último cuarto del siglo XIX. A través de la técnica de la superposición de los espacios públicos y privados la película adquiere un valor documental que ayuda a la captación del verdadero significado de los hábitos y costumbres y lo destaca, además del cinismo y la doble moral de las capas altas de la sociedad neoyorquina, aferrada a un comportamiento victoriano que sigue mirando la moderna e innovadora Europa con recelo.

Nuestro objetivo final es constatar la utilidad del cine histórico como documento histórico-práctico a partir de la adaptación hecha por Scorsese de la novela homónima de Edith Wharton (1862-1937) publicada en 1920.

Palabras clave: Cine histórico, documental, burguesía victoriana, Nueva York, siglo XIX

Abstract

The educational quality required by the implementation of the European Higher Education Area (EHEA) has been one of the major challenges for university teachers in the past years. If we add to this premise the reality of a society in which media use is strongly prevalent, with students who are highly receptive to the media and social networks, it has become indispensable to resort to information and communication technologies (ICT) as tools. But such social reality has – or shows – a not so positive side: the tendency to ‘presentism’ of many of those students, which limits the meaning of historical events.

This communication is intended to convey the author’s experience as teacher of the subject of History of the Contemporary World, taught in the first year of the Bachelor’s

¹ Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación codificados como HAR2011-22905 (MINECO) y EM 2012/12 (Xunta de Galicia), dirigidos por la autora de este trabajo.

Degree in Geography, in which we have used the film *The Age of Innocence* (Martin Scorsese, 1993) as educational tool to explore the world of New York's bourgeoisie in the last quarter of the 19th century. By resorting to the technique of superimposing public and private spaces, the film has attained documentary value that helps and emphasises our understanding of the actual meaning of the habits and customs, as well as the cynicism and the double standards, of the upper classes of New York's society, holding on to Victorian attitudes that still look at modern, innovative Europe warily.

The author's ultimate objective is to assert the usefulness of historical cinema as a historical and practical document on the basis of Scorsese's adaptation of the novel of the same name by Edith Wharton (1862-1937), published in 1920.

Key Words: Historical cinema, documentary, Victorian bourgeoisie, New York, 19th century.

INTRODUCCIÓN

La relación entre cine e Historia es una constante desde el origen del arte cinematográfico pero fue a partir de los *años dorados* de la década de 1950, con la gran difusión de los medios de comunicación, la televisión y el cine, lo que llevó a la cultura de masas y a que la industria cinematográfica a enfatizar el interés por la Historia. Además, en las últimas décadas del siglo XX se ha procedido a una paulatina incorporación de nuevas premisas historiográficas como las tendencias marxistas, la historia social y de las mentalidades y la interdisciplinariedad, que llevan a una visión más concreta y real de la Historia. Así, las películas de género histórico, donde no entraría el cine propagandístico y/o político, pueden ser entendidas como una herramienta que nos ayudan a comprender la Historia, es decir, debemos darle el valor de cualquier documento histórico, a través del que se transmiten determinadas claves que ayudan e entender mejor el pasado.

Dentro del cine histórico las películas que pretenden narrar la vida de grandes acontecimientos y episodios vividos por personajes concretos y/o colectivos sociales tienen un significado especial, lo que lleva al profesor Robert Rosenstone a manifestar que “la película histórica conlleva, sin duda, historiar. Es un modo de pensamiento, una manera de pensar y plantear cuestiones sobre el pasado (...)”².

2 Rosenstone, R., “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos”, en Hueso, Luis A. (dir.), Actas del III Congreso Internacional de Historia y Cine: *Modelos de interpretación para el cine histórico*, 2013, pp.: 1-11; 8.

La Edad de la Inocencia, M. Scorsese (1993)

Un ejemplo singular de cinematografía histórica es la película *La edad de la inocencia* del cineasta norteamericano Martin Scorsese (1993) y basada en la novela del mismo título de Edith Wharton (1920)³, donde se narra de forma irónica la alta burguesía neoyorquina del último cuarto del siglo XIX. La acción principal tiene lugar entre 1870 y 1879 y 26 años después, durante los primeros años del siglo XX⁴. A partir de la concertación matrimonial de un joven abogado, Newland Archer (Daniel Day-Lewis) y la cándida e inocente May Welland (Winona Ryder) dos de las mejores familias de Nueva York se unirán finalmente: los Archer, muy aferrados a las costumbres pero cultos y aficionados a la lectura y el arte, y los Mingott, saga también muy tradicional pero carente de cultura o inquietud por la misma, aunque con cierta dosis de originalidad que le permite aceptar el regreso de la condesa Olenska (Michelle Pfeiffer) separada de su marido y procedente de la “moderna” Europa. La pasión que surge entre ella y Newland es intolerable en un mundo de convencionalismos férreos en el que además, la misma condesa vendría a ser un ejemplo de inadaptación, demasiado independiente y crítica, lo que la lleva a fingir para poder ser aceptada en un mundo definido por la hipocresía y la doble moral donde no se aceptaba el divorcio a pesar de estar ya reconocido en la legislación (Nueva York, 1787). Para estos personajes la dignidad familiar y los valores morales que implicaba vendrían a ser la mejor de las virtudes⁵, al garantizar unos herederos que continuarían con el poderío y prestigio familiar, a la vieja usanza

Para un conocimiento actualizado de la literatura referida a la película histórica véase la reciente obra de Constantin Parvulescu y Robert A. Rosenstone (eds.), *A Companion to the Historical Film*, Wiley-Blackwell, Hardcover, 2013, sobre todo las categorías del índice referidas a la figura del cineasta como historiador y la comercialización de la historia.

3 Edith Wharton (Nueva York, 1862 - Saint-Brice-sous-Forêt, Francia, 1937) fue escritora y diseñadora estadounidense perteneciente a la alta sociedad de la ciudad de Nueva York. Su experiencia personal a nivel social y privado, al casarse por conveniencia con un personaje semejante a algunos de los que se recrean en su novela, caso de Julius Beaufort (Howards Erskine), le sirvieron de ejemplo para recrear dos de sus novelas más reconocidas, *La casa de la alegría (The House of Mirth)*, 1905 y *La edad de la inocencia (The Age of Innocence)*, 1920, donde ironiza sobre la alta sociedad a la que ella misma pertenecía. En su estilo literario destacan la ironía, el carácter incisivo y la escasa acción narrativa que le llevan a conseguir una hondura psicológica en el retrato de sus personajes. Con este estilo se convirtió en una de las voces más críticas de este grupo social en los primeros años del siglo XX. En 1921 recibió el premio Pulitzer (*La edad de la inocencia*) y en 1923 el nombramiento *Doctor honoris causa* por la Universidad de Yale.

4 Para un estudio riguroso de la película como obra cinematográfica véase el artículo de Montserrat Huguet y Gloria Camarero, “Reconstrucción histórica de una sociedad perdida: *La edad de la inocencia*”, *Film & Historia*, vol. X, nº 3, 2000, pp. 139-158.

5 Huguet, M. y Camarero, G., “Reconstrucción histórica...”, op. cit.

aristocrática. Esta capa de la alta sociedad de la ciudad de Nueva York procedía así mismo de la burguesía comercial de origen holandés e inglés que después de haber hecho fortuna participaron en el proceso de independencia. Incluso algunos, los menos, tenían origen noble, como los Van der Luyden. Pero todos ellos mantenían una mirada hacia Europa con recelo que los llevó a mantener una relación de ambivalencia con respecto al viejo continente: miraban al otro lado del Atlántico como sociedades complejas y en constante ebullición pero criticaban el liberalismo con respecto a las viejas costumbres victorianas.



La película es una buena transcripción del realismo social que recrea la novela homónima, salvo alguna reducción de situaciones y personajes que estarían justificadas para cualquier adaptación literaria al cine. Un recurso utilizado por los guionistas (Scorsese y Coks) para transmitir una visión integradora de la realidad social que se pretende representar es la evocadora narración en off femenina (que simula la autora de la novela)⁶ que permite evidenciar aquellas virtudes y comentarios de la novela de

⁶ Loanne Woodward es la narradora en la versión original y Nuria Espert en la traducción al español.

Wharton que por limitaciones fílmicas no se pueden traducir en imágenes⁷. Esa misma voz en off también enfatiza el valor documental de la obra que aquí pretendemos destacar como documento para conocimiento de una Historia concreta, al utilizar una narrativa clásica y académica que insinúa la época, lo que le lleva a apropiarse del discurso secuencial y narrativo de la misma obra.

Scorsese contó con la colaboración de Robin Standeferd, especialista en historia (estética y diseño) de Nueva York,; para la exquisita y refinada elaboración del vestuario con la de Gabriella Pescucci, que ganó el Oscar por esta colaboración; la banda sonora que acompaña las imágenes es obra de Elmer Bernstein, que mantiene en todo momento la elegancia a la hora de seleccionar temas como la clásica *Marcha Radezsky* o la ópera *Fausto* (Goethe) con la que comienza la película; para el montaje contó con Thelma Schoonmaker, en fotografía con Florian Ballhaus y para la elaboración del guión con Jay Coks, como ya se ha dicho. Con este plantel se consiguió una fidedigna representación de la escenografía narrada por Wharton; Scorsese se convierte en un “creador activo en su afán de proteger el cine y de utilizarlo como fuente de conocimiento del pasado de su propia sociedad”⁸.

La película está grabada con un detallismo exquisito que ambienta de forma integradora la realidad que se transmite. Con un vestuario espectacular que refiere la moda inglesa (Londres) para los caballeros y la francesa (París) para las señoras y donde las costumbres de la época se evidencian a través de la escenificación en los espectáculos (ópera y teatro) y los bailes y banquetes de sociedad, donde la puesta en escena cuida hasta el último detalle que definía esta realidad: vajillas de Sèvres, cuberterías de plata, porcelana Lowestoft de la Compañía de las Indias, centros de flores, exquisitos menús, utensilios del ritual de fumar (puros), las tertulias, etc., con una decoración saturada de cuadros de época y atrezzo en terciopelo y estampados bucólicos muestran una total simetría con las costumbres victorianas fuertemente arraigadas, aquella que en la Europa de finales del siglo XIX estaba ya *demodé*. Los paseos en exteriores ajardinados en Florida, donde pasaban lo inviernos la familia Weland y otros espacios naturales como la

7 El arte cinematográfico necesita condensar, sintetizar y simbolizar, lo que lleva a la imposibilidad de la reproducción literal de la narración. Pero esta compactación debe ser verificable y verosímil, donde el mayor valor lo adquiere el significado global de los acontecimientos que se transmiten frente a los hechos aislados.

8 Huguet, M. y Camarero, G, “Reconstrucción histórica...”, op. cit., p. 139.

costa de Boston, en la que veraneaba la señora Mingott, retratan un verdadero cuadro costumbrista de la alta sociedad neoyorquina de época⁹.

Esta ambientación de los espacios privados utilizados para uso colectivo se completan con la de aquellos espacios públicos relacionados con la moda y el gusto europeo por la cultura y el arte, caso del todavía poco visitado Museo de Arte de Nueva York (*Metropolitan Museum*). Destaca también, como modelo emblemático de pinacoteca europea por excelencia, el *Musée du Louvre*, visitado por Archer en su estancia en París a comienzos del siglo XX.

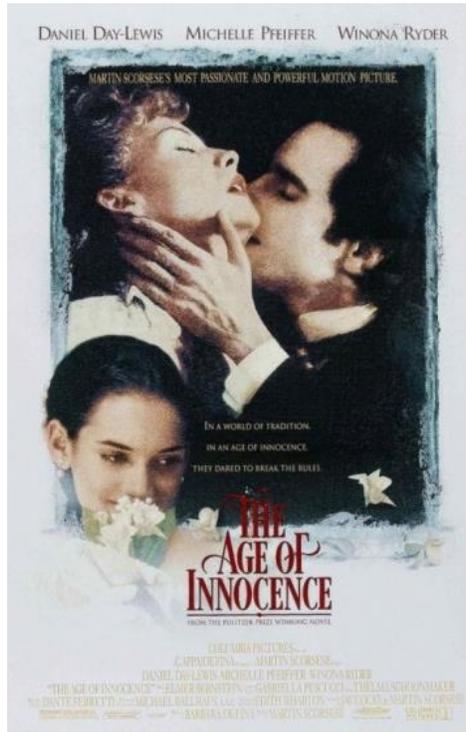
La evolución de los gustos plásticos y arquitectónicos también se perciben en la obra: frente a unos paisajes románticos iniciales, victorianos, poco a poco se anuncian los nuevos estilos con la imagen de la condesa en la zona de playa de la casa de verano de la señora Mingott, una imagen *quasi* impresionista (secuencia 16). Desde el punto de vista arquitectónico se aprecia la evolución desde el neoclasicismo y el estilo colonial (residencias de campo, secuencia 17) hacia tendencias eclécticas que ya se dejaban ver en el historicismo decimonónico del Parlamento de Londres (Charles Barry y Augustur Pugin, 1860), neobarroco, y de la Ópera de París (Charles Garnier, 1875), neogótica, o la estilizada estructura interior de hierro del *Metropolitan Museum* (1870), estilo que definía las construcciones más modernas del momento. Junto a estas construcciones los paisajes naturales ajardinados, de estilo romántico inglés, se trufan de elementos modernistas como invernaderos y aviarios que recuerdan los pabellones-estufa de Paxton a partir de la Exposición inglesa de 1854.

Metodología didáctica

Como ya anunciamos en el resumen inicial de esta comunicación, el alumnado actual tiende al *presentismo*, es decir, instala concepciones y formas de vida del presente en el pasado. Esto está justificado, en parte, porque actualmente los medios audiovisuales responden a circunstancias de la sociedad actual donde muchas veces sólo se hace estimación de lo exclusivo e inmediato, de lo próximo, olvidando por completo las

⁹ La película se rodó entre marzo y junio de 1992 en espacios naturales de Nueva York (Albany, Brooklyn, Troy, Long Island, Manhattan, Washington Park), New Jersey, Pennsylvania, París y en platós de *Kaufman Astoria Studios* (Queens, NY). Contó con un presupuesto aproximado de 30 millones de dólares y fue producida por *Barbara de Fina para Cappa Production* y *Columbia Pictures*. Se proyectó por primera vez en la *Mostra di Venezia* el 31 de agosto de 1993.

aportaciones que se han hecho en épocas pasadas y que a través de ellas se ha llegado al presente. A partir de esta coyuntura, cuando intentamos hablar de la cultura burguesa y la institucionalización social del sistema capitalista que arrastra la revolución industrial durante la etapa del liberalismo, es necesario exponer a los alumnos ciertas premisas de la filosofía político-social de este tiempo.



Trailer: http://www.youtube.com/watch?v=39_Ut-6DOQw

Una metodología eficaz a la hora de potenciar el aprendizaje significativo, la transversalidad del conocimiento y el sentido crítico, además de diversificar los recursos docentes, sería:

A. Indagar en el conocimiento de la realidad social del siglo XIX, donde el proletariado se contrapone a la burguesía, el grupo explotador de los obreros. Pero dentro de este grupo se debe incidir en las diferentes categorías, siendo los estratos más elevados de la misma los protagonistas de esta obra.

B. El estudio de la eclosión de la moda y otros símbolos evidentes de progreso y modernidad que venían de la mano de la revolución industrial y el triunfo del sistema capitalista, caso de la difusión del ferrocarril, el

barco/trasbordador y la introducción del automóvil, las lámparas eléctricas, el teléfono, el ascensor, la pluma estilográfica, los cigarrillos y el deporte (tiro al arco) como actividad de competición y socialización donde las mujeres también empezaban a tener cabida, la arquitectura modernista del período *fin de siècle* y *belle époque* (edificios y jardines) y el mundo de los bufetes de abogados y las inversiones financieras, el broche de oro del desarrollo en el sistema capitalista.

C. La lectura de la novela de Edith Wharton (1920), o al menos algunos de sus capítulos, que se utilizan como textos de lectura obligatoria para analizar en las clases interactivas.

D. Como práctica estaría ya la visualización de la película de Scorsese. La proyección se hace en dos sesiones interactivas. El desarrollo de estas clases tienen lugar una vez que está avanzada la materia en los seis primeros temas de un total de diez¹⁰. Cuando llega el momento de esta práctica se recomienda a los alumnos el enfoque de tres aspectos fundamentales para captar el valor documental de la película como documento histórico:

- Los espacios privados de uso colectivo, las mansiones de estos burgueses que albergaban comedores, salones de baile y bibliotecas, estaban repletos de cuadros de pintores europeos contemporáneos que representan temas mitológicos de inspiración academicista (en ocaso), de paisajismo inglés, interiores de estilo holandés y escenas costumbristas, que a su vez se mezclaban con los retratos de los miembros de estas sagas familiares¹¹. La biblioteca era el lugar masculino por excelencia donde se desarrollaba la sesión tertuliana acompañada de tabaco. Las mujeres ocupaban algún rincón

10 1. El final del Antiguo Régimen: sociedad, política y economía; 2. Revoluciones atlántico-occidentales y el Imperio napoleónico (1775-1814/15); 3. Revolución industrial y civilización burguesa; 4. Restauración y Revolución liberal (1814/15-1848); 5. Movimientos nacionalistas: unificaciones de Italia y Alemania; 6. La consolidación del capitalismo: sociedad de clases y movimiento obrero; 7. Relaciones internacionales e Imperialismo: la Paz armada (1871-1914); 8. Primera Guerra mundial, Revolución rusa y reorganización territorial de Europa; 9. El período de entreguerras: crisis de la democracia e irrupción de los fascismos; 10. Segunda Guerra mundial: Yalta y Postdam.

11 Los retratos, símbolo de modernidad y perpetuación de las sagas familiares, evocan los sentimientos e identidades de sus propietarios.

de un salón, para bordar y mantener conversaciones a las que los hombres no accedía. El salón de baile, poseído sólo por las sagas más adineradas, copian el estilo *pompier*, con una araña central para iluminar la estancia y espejos al estilo versalles. Los banquetes y bailes de sociedad eran “solemnidades religiosas” en un mundo en el que “lo verdadero jamás se hacía, se decía, ni siquiera se pensaba” (voz en off, secuencia 4). El mantenimiento de las formas disfrazaba la hipocresía reinante.

- Los espacios exteriores, entre los que se diferencian los urbanos de los naturales. Los primeros evocarían la estática y conservadora burguesía de Nueva York, aferrada todavía a la tradición victoriana, frente a las referencias a Londres y París como las capitales artísticas y laboratorios de los avances científicos y técnicos del momento. Entre los espacios naturales, evocadores casi siempre de romanticismo inglés, también se anuncia las nuevas modas burguesas del veraneo (Boston) y el disfrute del ocio a partir de los paseos por parques y jardines botánicos (Florida).

- El juego que el director hace con los sentidos a lo largo de la película para enfatizar el realismo de la misma que lleva a alcanzar una perfecta visión de la época. El potencial visual que adquiere Ballhaus con los brillos de la plata, el marfil, el cristal, las plumas y el terciopelo, además del juego de colores utilizado en los vestidos de las damas; el sonido se recrea con una banda sonora que inicia con la ópera *Fausto*¹²; nuestro olfato se “activa” sobre todo a partir de la acogida que se le da a las flores que Archer regala a May y Ellen y las referencias a los perfumes herbáceos que usa Ellen; al gusto tenemos acceso a través de la revisión de unos menús que se complementan con el placer que muestran los comensales ante la exquisita culinaria; finalmente el tacto, que se manifiesta a través de las esporádicas y sensuales caricias entre Ellen y Archer y en los primeros planos de las delicadas manos de éste.

12 Obra de Charles Gounod basada en el *Faust* de Goethe. Se estrenó en el *Théâtre Lyrique* de París el 19 de marzo de 1859. A España llegaría años después, en 1864, representada en el *Gran Teatre* del Liceu de Barcelona.

E. Como remate del proceso de aprendizaje se desarrolla un debate o puesta en común del conocimiento adquirido (en una última sesión interactiva) y donde intentamos exponer la realidad social de la alta burguesía neoyorquina (y europea) del último cuarto del siglo XIX, totalmente contrapuesta, por otro lado, al del proletariado.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Las películas históricas nos permiten una representación de las ideologías y mentalidades, de las relaciones de clase, familiares y de género, los conflictos generacionales y los que definen una determinada sociedad, es decir, un imaginario que también es producto de la historia. Así, el cine como fuente para el conocimiento de la Historia se debe entender tanto desde el punto de vista pedagógico como desde el punto de vista documental. El cine además de ser un documento histórico también es un agente de la Historia por el mismo hecho de recrear de forma ambiental, documental, el acontecimiento histórico.

Ejemplos como *La edad de la inocencia* se pueden convertir en un instrumento efectivo para reforzar y ayudar a una mayor comprensión de la Historia; la simbiosis entre los elementos individuales y los ambientales, los espacios privados y los públicos, permiten mantener la atención a ambos aspectos. El equilibrio entre el estudio dedicado a los personajes individuales y el que se centra en el contexto social es permanente, lo que nos transporta, incluso de forma sensorial (vista, oído, gusto, olfato y tacto) a la realidad que se pretende transmitir. La esencia de la novela de Wharton y el estilo cinematográfico de Scorsese conviven de forma armónica e interdisciplinar, donde literatura y cine forma una simbiosis para recrear una época de forma sublime.

Pero esta realidad de la Norteamérica victoriana de finales del siglo XIX vivía anclada en un pasado conservador que la llevaba a estar por detrás de la vieja pero moderna Europa, en un estado de innovación y progreso constantes en el período de la Paza armada y donde los avances artísticos y literarios eclosionaban. La película evidencia constantemente las carencias artísticas y culturales de la ciudad norteamericana (carecía de Teatro de la Ópera y ésta se representaba en la Academia de Música) y el grado de analfabetismo que podían llegar a tener buena parte de estos personajes

adinerados, siendo el protagonista, Newland Archer, una excepción al manifestar supuestas actitudes culturales y cierto cosmopolitismo que le llevan incluso a leer libros sobre Japón, una moda europea en auge a partir de la apertura de los puertos nipones al mundo occidental en 1854 y cuyas estampas tuvieron gran difusión en las Exposiciones Universales de Londres (1862) y París (1867). Tanto la obra de realismo social de Wharton como la película de Scorsese recrean con rigor histórico el conflicto entre dos mundos: el de las viejas sagas familiares y el de los nuevos ricos de finales del siglo XIX que se apoderan de las costumbres y modos de vida de los primeros, en apariencia, a la vez que se interesan por el *Grand Guignol* (París), el teatro popular y transgresor que rompía con la moderación burguesa.

BIBLIOGRAFÍA

Burke, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

Caparrós Lera, J., “El film de ficción como testimonio de la Historia”, en *Historia y Vida*, nº 58, *El cine Histórico*, Barcelona, 1990.

Fernández Cortizo, C., González Lopo, D. y Martínez Rodríguez, E. (eds.), *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, Tomo II, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002.

Hueso Montón, L.A., “Reflexiones sobre la biografía cinematográfica”, en Heras, B. de las y Cruz, V. de (eds.), *Filmando la Historia. Representaciones del pasado en el cine*, Ediciones JC, Madrid, 2009, pp. 83-95.

-----, “La biografía o el papel de los grandes personajes en el cine”, en Camarero, G., Heras B. de las, y Cruz, V. de (eds.), *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine*, Ediciones JC, Madrid, 2008, pp. 97-104.

-----, “A proximidade do pasado”, en Catálogo *Pioneiros do Cine galego en Bueu*, Xunta de Galicia - tresCtres, Santiago de Compostela, 2004, pp. 29-32.

-----, *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1998.

Huguet, M. y Camarero, G., “Reconstrucción histórica de una sociedad perdida: *La edad de la inocencia*”, en *Film & Historia*, vol. X, nº 3, 2000, pp. 139-158.

Ibars Fernández, R. y López Soriano, I., *Clío*, nº 32, *La Historia y el Cine*, 2006.

Martínez Gil, F. “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”, en *Vinculos de Historia*, nº 2, 2013, pp. 351-372.

Parvulescu, C. y Rosenstone, R., (eds.), *A Companion to the Historical Film*, Wiley-Blackwell, Hardcover, 2013.

Rosenstone, R., “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos”, en Hueso, Luis A. (dir.), *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Cine: Modelos de interpretación para el cine histórico*, 2013, pp.: 1-11; 8.

-----, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

-----, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

Sand, S., *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del Cine*, Crítica, Barcelona, 2004.

Sorlín, P., *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996.

-----, *The film is History. Restaging the past*, Blackwell, Oxford, 1980.

Stuart Mill, J., *Sobre la libertad [Essay on Liberty, 1859]*, Alianza, Madrid, 1970.

Wharton, E., *La Edad de la Inocencia*, Tusquets, Barcelona, 1994 [5ª ed.].

RECURSOS WEB

http://www.youtube.com/watch?v=39_Ut-6DOQw.

UOMINI CONTRO (ROSI, 1970): NUEVOS DOCUMENTOS, NUEVA VISIÓN DE LA GRAN GUERRA

LUDOVICO LONGHI
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Los fermentos utópicos del '68 habían inspirado a Rosi la idea de un film sobre la muerte reciente de Ernesto Che Guevara. Sin embargo la urgencia de un tema contemporáneo había atraído su compromiso político y su conciencia social: el 50 aniversario de la victoria de la primera guerra mundial. La historiografía oficial glorificaba esta inhumana matanza como bautismo de la unidad de la patria. Una macabra sacralidad que documentos coevos ya habían desmitificado. Se trataba de archivos fílmicos, cartas y memoriales enterrados y olvidados. Entre ellos estaba *Un año en el Altopiano*, doblemente desacreditado por el matiz anti heroico de la narración y por la militancia antifascista de su autor Lussu. Veterano de la Brigada Sassari, cofundador del Partito Sardo de Acción, miliciano de las Brigadas Internacionales había redactado sus recuerdos de la triste experiencia de trinchera, justo poco antes de intervenir en defensa de la República Española. El director napolitano admiraba la sinceridad de la escritura de Lussu, el carácter esencial del estilo que descubría una nueva visión de la guerra: un cataclismo, una imposición. Una masacre incompresible e incomprensible por seres humanos que no podían odiarse, porque simplemente no se conocían. No sabían que todos (indistintamente, en ambos lados del mismo frente) eran unos muertos de hambre enviados al sacrificio por los altos mandos militares, sus verdaderos enemigos. El presente trabajo analiza como el proyecto de Francesco Rosi está respaldado por un serio trabajo de documentación que combina una nueva línea de estudios históricos (los textos *Plotone d'esecuzione* de Monticone y Forcella, el ensayo *Vinti di Caporetto* de Isnenghi y otros testimonios privados hasta el momento no considerados) con una filológicamente precisa reconstrucción de los hechos en las trincheras y los teatros de batalla originales.

1. Participar a la contestación: moda o verdadera implicación

Tras la incomprensión general de su última fatiga *Siempre hay una mujer* (el título original *C'era una volta* es decir *Érase una vez* delata el planteamiento fabulístico) Rosi siente la necesidad de abandonar el terreno de lo apolítico para abarcar el doloroso realismo de otras narraciones. Es en el año 1968 cuando los coevos fermentos utópicos lo llevan a interrumpir los tres años de inactividad. Las violentas reivindicaciones sindicales (que han subvertido los equilibrios entre ciudadanos y sus representantes políticos) lo incitan a una intervención más eficaz, un acto militante más explícito. En un primer

momento, el interés de Rosi se focaliza en los *Diarios en Bolivia*¹ de Ernesto Che Guevara, anotaciones trágicamente reales. Reflexiones vividas, casi instantáneas, del día a día (más bien de los últimos días) de un revolucionario. Podría haber sido otra investigación caleidoscópica como con *Salvatore Giuliano*, su exitosa película del 1962. Pero las protestas estudiantiles atacan violentamente todo el aparato cultural del país. Toda la *Intelligentsia* nacional se pone en cuestión. Los mismos cineastas, *in primis*, ven peligrar su liderazgo en las nuevas luchas sociales. Como apunta el historiador Sandro Zambetti, la activación es general, repentina y en algunos casos estratégica:

Estos acontecimientos provocan una considerable serie de crisis: algunas verdaderas, otras falsas. Frustraciones, cambios de ideas, abjuraciones saludables, nuevos entusiasmos juveniles. Este terremoto suscita un trauma benéfico en el ámbito cinematográfico, en el sentido que obliga a los cineastas a retomar un contacto directo con la realidad. Todos se dedican a representar nuevas tramas y experiencias para certificar el propio esfuerzo en ponerse al día. Algunos presentaron propuestas nuevas e interesantes. Otros solo una simple y superficial (incluso patética) intención de no parecer obsoletos a la generación del 68².

En este contexto Rosi se cuestiona si ocuparse de la figura de Ernesto Guevara sea conveniente. Le parece arriesgado (casi una adecuación a la moda³) realizar una película sobre uno de los iconos revolucionario más en auge del momento. Peor aún retomar la estructura de encuesta abierta, es decir sin ninguna tesis preestablecida al modo de *Salvatore Giuliano* o *Le mani sulla città*. En cambio, su concreta intención es investigar en profundidad la actualidad histórica, perforar la capa (un poco chillona) de la extemporaneidad. En el mismo año, de hecho, se estaba celebrando otra efeméride llamativa: el quincuagésimo aniversario del fin de la primera guerra mundial. Así,

1 El último escrito de Ernesto Guevara terminado el 7 de octubre de 1967 (un día antes de morir) había sido publicado un año después en L'Havana por el Instituto del Libro. El volumen (certificado entre otros apócrifos por una prefación de Fidel Castro) se tradujo repentinamente en México, Chile, Estados Unidos, Alemania, Francia e Italia: en este último caso por la editorial Feltrinelli (N. del A.).

2 ZAMBETTI, Sandro. *Francesco Rosi*. Firenze: La Nuova Italia, 1976, p. 86 (T. del A.).

3 En este sentido el mismo Zambetti, considera aportaciones coherentes estos movimientos del 1968-69 *Dillinger è morto* y *Il seme dell'uomo* (Ferrerri), *Teorema*, *Porcile* e *Medea* (Pasolini), *Sotto il segno dello Scorpione* (hermanos Taviani), *Nostra Signora dei Turchi* y *Capricci* (Bene), *Sierra Maestra* (Giannarelli), *I visionari* (Ponti), *Fuoco* (Baldi). Indica como otras intervenciones relevantes *Satyricon* (Fellini), *La caduta degli dei* (Visconti), *Queimada* (Pontecorvo). Menos convincentes, en cambio, encuentra *Il gatto selvaggio* (Frezza), *I dannati della terra* (Orsini), *Partner* (Bernardo Bertolucci), *Un certo giorno* (Olmi), *Galileo* (Cavani), *Escalation* y *H2S* (Faenza), *Diario di una schizofrenica* (Nelo Risi), *Un tranquillo posto di campagna* (Petri), *Seduto alla sua destra* (Zurlini) y finalmente denuncia como ejemplo de contestación barata y superficial *Grazie zia* y *Cuore di mamma* (Samperi). Véase ZAMBETTI, Sandro. *Op cit*, p. 86 (N. del A.).

repentinamente, surge la idea de desvelar la peligrosa manipulación ideológica de este quincuagésimo aniversario. Germina el propósito de desmentir un vacío e infundado axioma: la reunificación nacional como cumplimiento de la misión histórica de los Saboya. Mirar, con crítico desencanto, medio siglo de conmemoraciones de la belleza de la guerra y del valor sublime de la muerte. Denunciar la falsedad de esta proposición delictiva creada por el fascismo. Revelar la exaltación criminal un nacionalismo supino manipulado ad hoc para contrarrestar el peligro internacionalista.

Finalmente a principios de los años setenta novedosos y polémicos paradigmas historiográficos respaldaba su propósito desmitificador. Y la adopción de un marco histórico cercano a la línea de la *Nouvelle Histoire*, para desacreditar la imagen hagiográfica de la guerra del '15-'18⁴. Un retrato mentiroso y embustero pero todavía compartido por gran parte de la población.

2. Un paso atrás: Selznick y Monicelli

Francesco Rosi comprueba que desde que Mussolini en 1930 había prohibido la exhibición de *Sin novedad en el frente* (adaptación firmada por Lewis Milestone de la homónima novela de Erich Maria Remarque) el cine italiano con gran dificultad y poca convicción ha vuelto a representar el primer conflicto mundial. Como dirá el mismo director al crítico cinematográfico francés Michel Ciment:

El tema de la primera guerra mundial que en la historia del cine mundial ha sido ya ampliamente representado, en Italia todavía no se ha tratado de forma analítica. La única excepción responde a La gran guerra de Monicelli, una película buenísima pero muy distinta de mi registro: mi intención era dar una visión realística de aquellos acontecimientos. Creo que para entender nuestra situación contemporánea tendríamos que analizar toda una época que, durante el periodo fascista ha sido ilustrada en modo ideológicamente falsado⁵.

Efectivamente hay que esperar la segunda mitad de los años '50 para que en Italia se realice una visión moderadamente laica de dicho evento histórico. Se trata, de hecho, de una superproducción norteamericana: *Adiós a las armas* (Charles Vidor, 1957). El gran *tycoon* David O. Selznick (creador de la épica *Lo que el viento se llevó*, 1939) quería

4 El Reino de Italia entra en el conflicto mundial un año después de las otras naciones occidentales (N. del A.).

5 Declaración de Francesco Rosi en CIMENT, Michel (eds. CODELLI Lorenzo). *Dossier Rosi*. Milano: Editrice Il Castoro, 2008, p. 99 (T. del A.)

realizar producir una nueva adaptación de la novela autobiográfica de Ernest Hemingway. La que será su última fatiga, debía rodarse fuera de los estudios californianos (donde se había realizado la primera versión del 1932 firmada por Frank Borzage) en los auténticos teatros de guerra. Así tras el amor folletinesco entre Frederick Henry (Rock Hudson) y Catherine Barkley (Jennifer Jones esposa del productor), se asiste al injusto juicio militar y a la consecuente ejecución del oficial médico, el mayor Rinaldi (Vittorio De Sica, nominado al Oscar). Camuflados entre los colores flamantes del melodrama, se vislumbran (por primera vez) actos y decisiones militares poco honorables. Confirma Oreste De Fornari:

Adiós a las armas, a pesar de algún mérito, no ha tenido éxito relevante. Sin embargo aparece el Friuli, sus montañas y sus iglesias. Hay paisajes italianos, pero sin sus habitantes [...] El aspecto más sorprendente del filme es la representación del contexto histórico. La censura permite la narración de hechos que ninguna otra película italiana se había atrevido a enseñar: se ven las ejecuciones de los desertores... presuntos desertores (porque el personaje de De Sica no es culpable). Ni siquiera en La grande guerra de Monicelli (que es posterior) se ve algo similar: allí se fusila a un espía austriaco y no italiano. Habrá que esperar al 1970 con Uomini contro de Rosi para asistir a los castigos arbitrarios de la justicia militar y a la "decimatio". En los cincuenta se permitieron estas escenas solo porque se trataba de una gran historieta americana⁶

Así en 1970 Mario Monicelli representa el único cineasta italiano⁷ que se había permitido solo parodiar la exagerada e hipócrita prosopopeya del pasaje del río Piave y el énfasis épico de la victoria. Hasta entonces solo *La gran guerra* (león de oro en Venecia en 1960) se había preocupado de explicar las trágicas vivencias humanas de las trincheras. Lo bombardeos, los asaltos a la bayoneta, los sufrimientos de soldados anónimos que nunca habían deseado convertirse en héroes, ya que los héroes son, casi

6 Intervención de Oreste De Fornari en el documental de Gloria De Antoni *Ritorno al Tagliamento: con Franco Interlenghi e Antonella Lualdi sui luoghi di "Addio alle armi" di Hemingway*, produzione della Cineteca del Friuli de Gemona (Udine) año 2006 (T. del A.).

7 Es cierto que en Italia se habían realizado ya otras películas cuyos argumentos se desarrollan en el contexto histórico de la primera guerra mundial pero ninguna de ellas había considerado el horror de las trincheras como tema principal. En este grupo el historiador Giacovelli introduce *Il mio diario di guerra* (Giovanni Tolentino, 1915), *La paura degli aeromobili nemici* (André Deed, 1915), *Il sogno patriottico di Cinessino* (Gennaro Righelli, 1915), *Maciste Alpino* (Romano Borgnetto y Luigi Maggi, 1916), *Tra le nevi e i ghiacci di Tonale* (Luca Comerio, 1916), *La guerra e il sogno di Momi* (Segundo de Chomón, 1916), *Yvonne la Nuit* (Giuseppe Amato, 1949), *La leggenda del Piave* (Riccardo Freda, 1951), *Piume al vento* (Ugo Amadoro, 1951), *Amori di mezzo secolo*, episodio "Guerra 1915-1918" (Piero Germi, 1954). Véase GIACOVELLI, Enrico. *Un secolo di cinema italiano 1900-1999*. Torino, Lindau, 2002, Vol. II, p. 24.

siempre, personas muertas. La idea se debía al guionista véneto Luciano Vincenzoni, iluminado por la visión de *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) y por la lectura del cuento *Deux amis* (Guy de Maupassant, 1883) y de la novela *Les croix de bois* (Roland Dorgelès, 1919)⁸. La realización del proyecto (una vez que Vincenzoni y Monicelli habían conseguido el apoyo del productor De Laurentiis) pasaba por la formación del equipo de guionistas (según una práctica de gran éxito consolidada en el cine italiano). Monicelli había fichado a sus predilectos Agenore Incrocci y Furio Scarpelli: el famoso dúo de guionistas que (según su personal rutina de trabajo) antes de redactar el primer tratamiento conducían un exhaustivo trabajo de documentación. Habían podido consultar antiguos noticiarios cinematográficos y fotografías en cinetecas, hemerotecas y colecciones privadas. Así (indicando la vía al posterior proyecto de Francesco Rosi) Monicelli recuerda su valiosa búsqueda al historiador Mondadori:

Desgraciadamente no disponíamos de muchas fuentes externas a la versión de la historiografía oficial. En unos archivos encontramos muchos materiales fotográficos. Me quedé sorprendido por fotos verdaderamente tremendas. Había un campo abierto donde centenares de soldados medio desnudos quitaban de sus uniformes los piojos. Parecía una costumbre rutinaria y cotidiana, así como ducharse. Pero naturalmente todos los días no se podían lavar. Al final no puse el episodio en la película. No recuerdo el motivo. Vimos muchos noticiarios cinematográficos. Algunos rodados muy mal y conservados peor: casi no se entendía nada. Otros eran austriacos, peores aun. Eran de pura propaganda: lo manifestaba la ausencia de naturalidad en los movimientos de los soldados que atacaban y el candor de sus uniformes. En la realidad también ellos estaban en mal estado⁹.

Además el equipo de guionistas había considerado los relatos autobiográficos de testigos como Piero Jahier (*Con me e con gli alpini*, 1920), Giovanni Comisso (*Giorni di guerra*, 1930), Giovanni Alvaro (*Vent'anni*, 1930). Monicelli ficha a Carlo Salsa (autor *Trincee. Confidenze di un fante*, 1929) como consultor militar y pide permiso a Emilio Lussu (*Un anno sull'altopiano*, 1937) para utilizar algunas anécdotas de su memorial. Lussu era un veterano de la Brigada Sassari (la unidad militar empleada en el frente de Asiago), antifascista perseguido y refugiado en Francia, que intervino en las filas de las Brigadas Internacionales en defensa de la República Española. Durante el exilio parisino

8 Véase la declaración del mismo Vincenzoni en el documental *Il falso bugiardo. La vita, il cinema, le storie e le avventure dello scrittore Luciano Vincenzoni* (Claudio Costa, 2008), consultable en <<https://www.youtube.com/watch?v=Et4kSGSgj50>> [última consulta 30 agosto 2014]

9 Declaración de Mario Monicelli en MONDADORI, Sebastiano. *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*. Milano: Il Saggiatore, 2005, p. 106.

había narrado su tremenda experiencia de trinchera en el citado libro de memorias donde reconocía, públicamente, el error de su espejismo intervencionista. Con el testimonio de su propia experiencia manifestaba la irracionalidad y el sinsentido de la guerra y como oficial del regio ejército, denunciaba explícitamente la incompetencia de sus superiores. Condenaba sin ninguna posibilidad de réplica la desmaña de la jerarquía militar y su absurda y cruel disciplina. El carácter espontáneo y el estilo sobrio del escrito habían despertado el interés de Stanley Kubrick que pensaba realizar una película antimilitarista (proyecto que acabó en la potente adaptación de la novela de Humphrey Cobs *Paths of Glory*). Recuerda el mismo Francesco Rosi:

La esposa de Lussu me comentó que Kubrick lo había contactado, de hecho hay algo de Un anno sull'Altopiano en su Senderos de Gloria del 1957 [...]. Y si miras la cuestión con atención también en el maravilloso filme La grande guerra de Monicelli se respira la atmósfera del libro de Lussu. El redactado tiene forma de diario, escrito en primera persona con tono sincero y participativo. De hecho había experimentado personalmente la vida de trinchera codo a codo con los soldados. Hay que considerar que, en aquel entonces, los oficiales de grado superior (de coronel para arriba) no pisaban ninguna trinchera. Si estabas en el barro de aquellos agujeros como mucho eras mayor. Me he inspirado muchísimo en Un anno sull'Altopiano exasperando los matices más dramáticos, pero el libro de Lussu [tal como percibe Monicelli] tiene mucha ironía¹⁰.

Así el escritor sardo no se había dejado persuadir por las adulaciones norteamericanas. Tampoco lo había convencido del todo la propuesta de Monicelli (a parte el permiso de usar un par de episodios), superficialmente encasillado como autor de la comedia. Un director que manejaba unos códigos de género aparentemente inadecuados para explicar los horrores de la guerra. De hecho compartían el escepticismo de Lussu gran parte de la prensa nacional y muchos representantes políticos conservadores y moderados. Algunos políticos de extrema derecha habían incluso invocado la censura preventiva y el bloqueo definitivo del rodaje. El estado mayor del ejército y los alcaldes de los pueblos friulanos (elegidos como localizaciones) habían denegado las concesiones de permisos y apoyos logísticos-militares, siguiendo las directrices oportunistas y mutables del ministro de defensa Giulio Andreotti. A pesar de todos los problemas de censura y de realización, el resultado final destaca por el intenso

10 ROSI, Francesco. *Io lo chiamo cinematografo. Conversazione con Giuseppe Tornatore*. Milano: Mondadori, 2012, pp. 249-250 (T. del A.).

valor dramático –estético. La balada melancólica de Monicelli es una de las pocas comedias que contempla una solución dramática, una de las pocas comedias premiadas con el León de oro (ex aequo con *Il generale della Rovere* de Rossellini en el festival de Venecia 1959). La cobardía de sus protagonistas (soldados anónimos que intuyen su trágico destino sin encontrar un sentido) destruye toda la retórica fascista del heroísmo. Los matices blanco & negro oscuro, opacos y subexpuestos (excelente trabajo del director de fotografía Rotunno) describen una atmósfera desolada y lluviosa. Ilustran la pesadilla de soldados anónimos perdidos en la niebla, el barro y los miasmas de cadáveres en putrefacción. Es precisamente esta percepción física del horror la característica más apreciada (diez años más tarde) por Rosi. El trabajo de Monicelli constituye inequívocamente un importante antecedente (sobre todo metodológico) para el proyecto de Rosi. Naturalmente intereses diferentes y diversa sensibilidad aportan a *Uomini contro* un nuevo registro. Confirma el historiador Giacobelli:

Si la película de Monicelli representaba la guerra desde la perspectiva de los soldados, Uomini contro ilustra la visión de los oficiales. Es decir aquellos que cubrían los roles de trámite entre víctimas y verdugos. Se trata de una precisa y violenta acusación contra la locura criminal de generales. Completos ineptos a los cuales el día de mañana se les dedicarán, absurdamente, nombres de plazas o de calles¹¹.

3. Con la “bendición” de Lussu

Dado el éxito de la película de Monicelli, Rosi piensa dirigirse al mismo productor De Laurentiis que declina la colaboración considerando de escaso interés internacional una nueva proposición del tema. Además el hecho de tornar a ilustrar realísticamente el drama del primer conflicto mundial podía renovar las mismas polémicas de *La grande guerra* y el cineasta napolitano no podía (ni pensaba) contar con el trio Sordi – Gassman – Mangano, ni con el filtro cómico de los guionistas Age y Scarpelli. Tampoco el ente cinematográfico público, el Istituto Luce – Italnoleggio, demuestra algún interés por el proyecto. Encuentra el único apoyo económico en Luciano Perugia que proporciona el capital inicial para poner en marcha el trabajo y, ante todo, comprar los derechos de *Un anno sull’Altopiano*:

¹¹ GIACOVELLI, Enrico. *Op. cit.*, pag. 22 (T. del A.).

Tenía una gran pasión por Un anno sull'Altipiano, un auténtico diario de la Grande Guerra. Fue a visitar Emilio Lussu, una persona de poquísimas palabras y grandes valores. Ya había recibido muchas ofertas [...] Cuando le expliqué mi proyecto, se mostró inmediatamente interesado y bien dispuesto. Probablemente había apreciado la manera que yo había empleado en el tratar el caso de Salvatore Giuliano [...] Tras un primer visionado dijo que el filme era muy distinto de su diario porque yo había desmontado y recompuesto su obra y él ya no la reconocía. Fue su hijo quien lo tranquilizó: "tranquilo papá, la película es una obra maestra"¹².

Efectivamente el libro no posee la estructura cerrada de una novela y tampoco la lógica precisa de una crónica. Lussu alterna de forma ligera y espontánea descripciones exactas del aparato militar con líricas evocaciones de la dolorosa experiencia de vivir en primera línea. Era necesario un minucioso trabajo de documentación. Junto con sus colaboradores (el habitual Raffaele La Capria y la reciente adquisición Tonino Guerra) procede a una consulta exhaustiva de actas de tribunales militares, recopilaciones de cartas de soldados y diarios de capellanes castrenses: todos documentos no oficiales elevados (por las nuevas disciplinas historiográficas) al rango de fuentes directas. Gracias al aporte teórico de las nuevas disciplinas historiográficas, Rosi propone una visión totalmente innovadoras (e incluso revolucionaria) del imaginario histórico comúnmente difuso hasta el momento. Es necesario considerar que el conflicto del '14-'18 había sido una de las primeras guerras ampliamente documentadas con soporte fotoquímico. Todos los bandos beligerantes habían activado una amplísima producción de imágenes fijas y en movimiento de los escenarios bélicos. La población podía ver postales ilustradas, cine noticiarios propagandísticos. Se había acostumbrado y deseaba ver esta imagen censurada y edulcorada del conflicto. En el frente ítalo-austriaco departamentos especializados de los ejércitos enemigos toman millones de fotografías y graban kilómetros y kilómetros de película. Se ilustraban los desplazamientos de las tropas, el trabajo en las retaguardias. A veces (con mucho cuidado y se era posible) se rodaban los escenarios de primera línea. Como subrayaba más arriba Monicelli, se trataba de material cuidadosamente filtrado antes de ser publicado en los periódicos o exhibido en las salas cinematográficas, una manipulación gubernativa que aseguraba el patriotismo de la población.

Solo a partir de la segunda posguerra se habían producido serias investigaciones historiográficas y se han empezado a recuperar (desde las cinetecas o los archivos

12 ROSI Francesco. *Op. cit.*, pp. 249-50 (T. del A.).

privados) imágenes inéditas. Documentos foto - cinematográficos que correctamente interpretados pueden convertirse en testimonio de aquella cruel y absurda matanza. El mismo Rosi tenía en su despacho una foto atroz: una imagen que contaba unas prácticas horribles. Reproducía a unos soldados (de la primera guerra mundial) italianos esposados a unos árboles. Estaban inmovilizados en el breve espacio que separaba las dos trincheras enemigas. Pagaban la pena de su supuesta insubordinación, con la exposición a la ametralladora austrohúngara o a la puntería de algún francotirador bohemio. Así dictaba la interpretación arbitraria de un reglamento militar absurdo y obsoleto. Sebastiano Rosi (padre del director) fotógrafo e ilustrador amateur, alistado en el cuerpo de ingeniería militar, era el autor de la foto. Había congelado un instante de crueldad que documentaba metonímicamente la absurda carnicería del conflicto mundial. Esta imagen (y otras que la acompañaban), sugería al director los cuentos escuchados en casa de su abuela. Los relatos de las desaventuras de los tíos reanimaban el álbum fotográfico del padre. Participaba a los horrores de las trincheras, revivía la angustiante espera del ataque enemigo. Iniciativa que a menudo se anticipaba con un contraataque. Le había explicado su tío Alberto, capitán de los *bersaglieri*, que al salir de la fosa, para esquivar el fuego enemigo, debían correr pisando cadáveres de los caídos amontonados en el valle del frente: soldados vivos se confundían con soldados muertos. A menudo el enfrentamiento acababa con una lucha con arma blanca: el tío Alberto no había llegado a tanto ya que la explosión de una granada le había destruido el hombro. En cada asalto el batallón acababa diezmado. Era una carnicería...

Era la exacta confirmación de la enajenación. La locura total del poder y de la absurda idea de patriotismo. Por ello he decidido realizar Uomini contro: demostrar que en aquella guerra atroz se había perdido el valor del ser humano. En fin, las fotos de mi padre y los recuerdos de mis tíos pesaron definitivamente en mi decisión de realizar una película sobre la primera guerra mundial: es decir mi película más dura y rigurosa¹³

Y las intuiciones expositivas del cineasta napolitano se sustentaban (con más rigor que Monicelli) con las recientes investigaciones de las modernas disciplinas historiográficas. Nuevas líneas interpretativas tanto laicas como cercanas a los ámbitos culturales católicos. El profesor Alberto Monticone (autor en 1963 de *I vescovi italiani e*

13 ROSI, Francesco. *Op. cit.*, pp. 250-251 (T. del A.).

la guerra 1915-1918, y en 1968, junto con Enzo Forcella, de *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*) precisamente en este decenio había inaugurado un proceso de revisión de la canonización de los miles de mártires patriotas. Sus estudios cuestionaban la leyenda del sacrificio de los jóvenes campesinos consciente y voluntario. Paralelamente el profesor Mario Isnenghi (*Gli alpini del '15*, 1966; *Uomini e fatti della grande guerra*, 1966; *I vinti di Caporetto nella letteratura di guerra*, 1967; *La grande guerra tra storia e ideologia*, 1969) dibujaba una línea investigadora inmediatamente considerada herética. Recuerda el mismo historiador:

Mi estudio sobre el mito de la Gran Guerra es uno de los pocos ensayos de historia contemporánea que resiste al paso del tiempo. Sin embargo hace cuarenta años ha sido acogido como una hibridación entre literatura e historia extraña e ideológicamente subversiva. Me consideraban académicamente bisexual, reo de doble pecado original: los literatos me culpaban de reducir la literatura a testimonios y los historiadores de usar impropriamente como fuentes documentarias, diarios, correspondencias privadas, artículos de periódicos y novelas [...] Para un historiador se trataba del máximo de la culpa. Una ignominia que el posterior trabajo de Paul Fussell y Eric J. Leed (acreditado solo porque ha sido escrito en inglés) transformará en un extraordinario descubrimiento metodológico¹⁴.

4. Un rodaje en la trinchera

De manera similar al caso de *La grande guerra*, el proyecto de Rosi también suscita grande resistencia política y de la opinión pública. Una cosa eran los memoriales novelizados o los ensayos universitarios, otra muy distinta una película. A principios de los años setenta el cine conservaba, todavía, un alto valor cultural y una intensa eficacia en penetrar en las conciencias. Si en la fase de preproducción se había tolerado la operación medio paródica de Monicelli ya que De Laurentiis había amenazado de producir el filme en Yugoslavia, en el caso de *Uomini contro* no hay ningún pensamiento ni apoyo ministerial. Así Rosi sigue la línea indicada por el productor napolitano y decide recrear el Altopiano de Asiago, en la ex *Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija*. Desde al menos una década la península de Istria y la costa dalmata se habían convertido en territorios de rodaje. El rodaje se realiza en Opatija una ciudad del promontorio croata con vistas al mar. Arriba las duras rocas kárstica, abajo el oleaje suave del Adriático. Por su belleza variada, los paisajes se habían convertido en un

14 Declaración de Mario Isnenghi en FIORI, Simonetta, "Raccontare la Grande guerra, Isnenghi: Non dobbiamo vergognarci di aver vinto", *La Repubblica*, 10 marzo 2014 (T. del A.).

óptimo conjunto de localizaciones para producciones sobre todo europeas. La Jadran film muestra inmediatamente su entusiasmo por un episodio que ilustra un momento tan importante para la creación de su identidad nacional. El mismo gobierno apreciaba la propuesta del director napolitano en la que los soldados y los oficiales de rango inferior poseen o adquieren conciencia socialista. La productora de Zagreb asegura el apoyo del ejército para las escenas de masa y pone a disposición especialistas y técnicos de altas competencias. Confirma Rosi:

Podía contar con un fabuloso técnico experto en tiroteos, bombardeos y detonaciones. Su nombre era Smojver. Si te descuidabas te hacía volar. Ha sido magistral su trabajo en el rodaje del ataque nocturno donde había explosiones y saltaban grandes trozos de tierra. Además los soldados yugoslavos eran óptimos acróbatas y saltaban como lanzados por los estallidos¹⁵.

Si los colaboradores eslavos ejecutan a la perfección esta idea de desorientación (es decir una guerra percibida como un cataclismo natural) los colaboradores se entregan al proyecto con una implicación que supera lo profesional. El escritor La Capria compendia el guion técnico con precisas indicaciones sobre el mísero día a día del frente: la comida, el uso de las armas, vivir a salto de mata para alargar la mísera supervivencia. En este sentido, es memorable la escena dedicada a la grotesca adopción de las corazas Farina (diegéticamente nombradas Fasina), que dificultaban la vista y los movimientos de los soldados y sobre todo eran impotentes contra las balas de la ametralladora. Tras un diligente trabajo de documentación La Capria describe detalladamente formas topográficas y aspecto interno de las trincheras, apoyando el trabajo del escenógrafo Andrea Crisanti. A lo largo de la película, repetidas panorámicas describen su minuciosa labor, incluso cuando las fosas se encuentran accidentalmente cubiertas por una copiosa nevada nocturna. Rosi aprovecha dicha ocasión para aumentar el dramatismo de la escena de la retirada. El director (respetando el legado del maestro Visconti) asume un criterio de exactitud filológica que extiende también a su director de fotografía. Pasqualino De Santis (hijo del Giuseppe tan respetado y querido en el otro lado de la cortina de hierro) plasma unas detonaciones nocturnas iluminadas con luces blancas al magnesio. El poeta Tonino Guerra se encarga del tono trágicamente lírico de los diálogos entre soldados.

15 ROSI Francesco. *Op. cit.*, p. 254

Describe su actitud asustada y supina al dirigirse a los superiores. Recrea el difuso sentimiento de resignación encontrado en los centenares de auténticas cartas de los caídos. A unas condiciones financieras muy ajustadas se añaden circunstancias meteorológicas adversas (incluso, en un momento dado, para poder respetar el calendario, toda la troupe debe trasladarse a Cinecittà) y el rodaje llega a su término gracias a la entrega del cast totalmente comprometido.

Asume el rol del teniente Lussu (substituido por Sassu en la película) Mark Frechette: miembro auténtico de una comuna libertaria estadounidense que había debutado como protagonista en *Zabrinckie Point* (Antonioni, 1970). Gian Maria Volonté interpreta el personaje del teniente Ottolenghi (socialista con actitudes contestatarias cercanas a la anarquía) con su habitual intensidad: una tremenda carga de energía latente, a punto de brotar en cualquier momento. Y finalmente Alain Cuny, en el papel del general Leone, resume toda la lúcida locura de los altos mandos militares. El actor francés concentra en su aristocrática soberbia (construida sobre la imagen del general Cadorna) la inadecuación de los altos mandos militares y su ciego respeto por la disciplina. Recuerda el mismo Rosi:

*Cuny interpreta magistralmente la figura del general que es verdugo y víctima al mismo tiempo. Defiende su propio sistema porque cree que de ahí (del respeto por el sistema) vendrá la victoria. Mantiene sin embargo cierta relación con algunos subalternos, como el teniente Sassu, y reconoce la humanidad de sus soldados. Posee la íntima nostalgia de aquel que pertenece a una época que ya no existe. He vinculado a sus apariciones la música del acordeón para evocar en él la sensación de un mundo que vive en él y que no consigue destruir. Es la expresión de una grandeur pasada, pero que en su ocaso sigue emanando cierta fascinación. El general se parece un poco al Príncipe Don Fabrizio de Salina (protagonista de *Il Gattopardo*)¹⁶.*

5. *Uomini contro la patria*: conclusiones

Las palabras de Rosi delatan la transfiguración fílmica del general Leone. En su versión literaria, Lussu lo describe como una figura paranoica: un autómatas con una mirada fría e irracional. El director napolitano lo transforma en un gran villano shakespeariano, trágico prisionero de un concepto abstracto del orden, casi trascendente. Se trata de la última pieza que compone el proyecto de Rosi, que (como es propio de su *modus operandi*) toma el aspecto más o menos evidente de un puzzle. El verdadero

16 CIMENT, Michel. *Op. cit.*, p. 102.

enemigo preexiste al general Leone. Los poderes fuertes, la minoría invisible, y oscuramente potente, también se sirven de él como brazo armado. Ejecutor de una represión que a través de los conflictos entre muertos de hambre asegure el inmovilismo del estatus quo.

Así el director napolitano, aplicando su especial predilección por la caleidoscópica interrogación de los hechos del horror de la Gran Guerra, se libera de cualquiera sospecha de oportunismo circunstancial. Su mirada hacia unos eventos aparentemente poco conectados con la actualidad, lo exime de efímeras implicaciones de última hora. Hurgar dentro de uno de los monumentos más sagrados por la conciencia nacional derechista, conservadora y reaccionaria, asume un significado subversivo profundo. Cuestiona la idea de un patriotismo extremista, obsesionado por el deseo de auto inmolación favoreciendo un sentimiento de piedad hacia aquellos caídos que ignoraban la palabra irredentismo, ni sabían quién era el archiduque Francisco Fernando de Austria. Quizás este sentimiento de piedad constituye el camino para perforar el alarde patriótico y llegar al núcleo más íntimo y primigenio de la identidad comunitaria. Una comunidad global de individuos, sin *uomini contro*.

SUTURAS DE LA HISTORIA: RECONSTRUCCIONES DEL CUERPO Y DE LA MEMORIA EN “OH UOMO!”, DE YERVANT GIANIKIAN Y ANGELA RICCI-LUCCHI

PAULA ARANTZAZU RUIZ

Universidad Pompeu Fabra de Barcelona

Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA)

Resumen

Autores de una extensa filmografía iniciada a finales de los años 70, en sus documentales Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi redescubren, analizan y devuelven a nuestro presente episodios trágicos, pero volatilizados del relato oficial, que han determinado la historia e ideologías del pasado siglo XX. Mediante su trabajo con imágenes de archivo, la mirada de los cineastas busca detenerse, profundizar y analizar estas imágenes rescatadas y remontadas con el objetivo de evidenciar cómo la ordenación del mundo a partir de la visión colonialista -“**Dal polo all’equatore**” (1986)-, o cómo la violencia de la guerra y sus heridas irreversibles – en la llamada trilogía de la guerra, formada por “**Prigionieri della guerra**” (1995), “**Su tutte le vette é pace**” (1998) y “**Oh! Uomo**” (2004)- han afectado y continúan afectando la historia de Europa. Mi comunicación se centra en la metodología de trabajo de Gianikian y Ricci-Lucchi, la llamada cámara analítica, y más concretamente en su documental “**Oh! Uomo**”, para estudiar cómo en este filme el concepto de reconstrucción de la memoria histórica pasa por la reconstrucción de los cuerpos de los soldados heridos de la Primera Guerra Mundial, y en paralelo al proceso de trabajo de los realizadores: es decir, cómo el fragmento visual, “los trapos de la historia” según los postulados de Walter Benjamin en su “**Libro de los pasajes**”, y cómo la sutura de estos pedazos de antiguas películas en un nuevo cuerpo fílmico constituyen elementos indispensables en el discurso de Gianikian y Ricci-Lucchi y en su lucha contra la amnesia histórica.

Palabras clave: cine europeo, cine italiano, historia del siglo XX, Primera Guerra Mundial, Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi, “Oh! Uomo”

Mediante un trabajo con el archivo y con su cámara analítica, el cine de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi devuelve al presente episodios que han determinado el devenir del siglo XX y que continúan afectando la historia de Europa, desde la ordenación colonialista del mundo -“**Dal polo all’equatore**” (1986)-, o la violencia de la guerra – en la trilogía formada por “**Prigionieri della guerra**” (1995), “**Su tutte le vette é pace**” (1998) y “**Oh! Uomo**” (2004)-. En “**Oh! Uomo**”, además, la reconstitución de la memoria histórica pasa por la reconstrucción de los cuerpos de los soldados de la Primera

Guerra Mundial y en paralelo al proceso de trabajo de los realizadores: es decir, el fragmento visual, “los trapos de la historia” según los postulados de Walter Benjamin, y la sutura de estas imágenes de archivo en un nuevo cuerpo fílmico constituyen indispensables en su discurso y su lucha contra la amnesia histórica.

1. Introducción. Memoria y archivo de la guerra: el cine de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi

A lo largo de “Oh! Uomo” (2004), Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi nos enseñan las terribles secuelas físicas que sufrieron civiles y soldados que combatieron en la Primera Guerra Mundial: somos espectadores de imágenes de hambruna, miseria, muerte, mutilaciones, amputaciones, destrozos y piel ajada; fotogramas de lo que tras la guerra quedó de esos cuerpos sociales que han regresado a la vida tras haber sido recuperados del archivo y ser montados por la pareja de cineastas en una nueva película documental. Horror tras horror, cuerpo tras cuerpo e imagen tras imagen, en el tramo último del largometraje los cineastas ceden el protagonismo a una conmovedora escena que funciona como coda y a la vez como declaración de intenciones del propio filme: casi en el margen del plano vemos a un joven sin piernas que espera sentado a que el maestro ortopeda ultime una prótesis que le ha encargado, y en apenas un minuto ese hombre tullido consigue levantarse y caminar gracias a las piezas ortopédicas y agarrándose al médico pasándole el brazo por la espalda. Es un final que da lugar a la esperanza, pues el enfermo se levanta y se va, y máxime después de la sucesión de imágenes devastadoras sobre las secuelas de la contienda que hemos visto en la cinta de Gianikian y Ricci-Lucchi. Sin embargo, en ningún momento de la breve secuencia final de “Oh! Uomo” vemos a ese joven alzar la cabeza y mirar erguido hacia un hipotético horizonte extradiegético, no le vemos divisar lo que hay fuera del plano. Nuestro joven sigue con la cabeza mirando al suelo, esforzándose por caminar con sus pies artificiales: pese a que consigue no caer, tampoco parece listo para encarar de frente el porvenir que le espera.

“Oh! Uomo” [*¡Oh! humanidad*] conforma la última película de la trilogía que realizaron Gianikian y Ricci-Lucchi entre los primeros años de la década de los 90 y 2004 con la Primera Guerra Mundial en el área del Trentino italiano, al sur del Imperio Austrohúngaro, como eje temático. La trilogía se inicia en el frente oriental de la antigua

provincia de Galicia, hoy Ucrania, con “Prigionieri della guerra” (1995) [*Prisioneros de la guerra*] y sus imágenes de deportaciones, de la experiencia de las prisiones y las escalofriantes muertes en masa; seguida de “Su tutte le vette é pace” (1998) [*Sobre las cimas todo es paz*], una visión alucinada en torno a las operaciones militares en las cumbres alpinas italianas en la llamada Guerra Bianca; y clausurada con este tercer trabajo que narra lo sucedido tras el fin de la contienda: el regreso a la patria y al hogar de los soldados, y las secuelas provocadas tras cuatro años de crueles enfrentamientos entre los principales estados-nación europeos y sus zonas de influencia colonial.

Para Gianikian y Ricci-Lucchi esta trilogía no supuso su primera incursión en el género bélico y tampoco el cataclismo histórico de la Primera Guerra Mundial les resultaba ajeno. La filmografía de esta pareja de cineastas arranca a finales de los años 70 con numerosos cortometrajes en los que el pasado en guerra y el trazo violento del siglo XX se hace presente mediante el concepto de catálogo y a través de la experimentación sensorial, haciendo uso de imágenes de archivo o imágenes filmadas por ellos junto al llamado *cinema profumato* para poner en escena “la relación entre imagen, memoria y el sentido del olfato”¹ y a la búsqueda, en la mayoría de ocasiones, de un contraste sensorial brutal². En el caso de su cortometraje “Catalogo n°3 Odore di tiglio alla casa” [*Catálogo n°3. El olor de los árboles de lima alrededor de la casa*], Gianikian y Ricci-Lucchi introducen al espectador en la intimidad del salón de una casa de una familia fascista, donde todavía perviven objetos pertenecientes al imaginario de esa época de la historia italiana: retratos de Mussolini, trofeos coloniales, etcétera. La esencia de lima a la que se refiere el título del cortometraje se liberaba durante la proyección del filme y recreaba a su vez el aroma a lima que podía olerse en el jardín original de la casa³. Imagen, memoria, inmersión sensorial y un interés por el aspecto doméstico e íntimo del fascismo, la guerra y la fatalidad ya comienzan a manifestarse, así pues, como elementos predominantes en el discurso de los artistas.

1 LUMLEY, Robert. *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*. Bern: Peter Lang, 2011, p. 18.

2 El objetivo es crear un “momento total”, como afirmaban sobre el *cinema profumato* los cineastas en “Profumi”, en la monografía de Sergio Toffetti sobre los autores “Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi / a cura di Sergio Toffetti”. La cita, no obstante, está extraída LUMLEY, Robert. Op.cit, p. 21.

3 La descripción de lo que se ve y de lo que podía olerse en la proyección del cortometraje está tomada de LUMLEY, Robert. *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*. Bern: Peter Lang, 2011, p. 105.

Del mismo modo, y como recuerda Robert Lumley en “Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi”, trabajos previos a la trilogía como “Das Lied von der Erde. Gustav Mahler” (1982) [*Canción de la Tierra. Gustav Mahler*], “Dal Polo all’Equatore” (1986) [*Del polo al ecuador*] y “Uomini anni vita” (1990) [*Hombres año vida*] ya contienen “escenas que anticipan la llegada de la guerra”. El imperio y la violencia son los dos temas centrales tanto en el primero como en el segundo filme, mientras que en el tercero regresan al genocidio armenio perpetrado en 1915⁴, en plena Gran Guerra. Y a pesar de que los anteriores trabajos de la pareja comparten mismo denominador común, el proyecto de la trilogía posee un origen distinto al de sus otras películas: de nuevo los cineastas volverían a hacer uso del archivo de películas de Luca Comerio⁵, que descubrieron en 1981 en uno de los últimos laboratorios fotoquímicos de Milán y que regentaba el sobrino de Pablo Granata -camarógrafo de Comerio durante la Primera Guerra Mundial-, pero no trabajarían por sí solos. Y lo que nació como una iniciativa didáctica impulsada por el Museo Storico de Trento y el Museo Storico Italiano della Guerra de Rovereto, concebida y desarrollada por historiadores de la provincia y con el objetivo de sumar al relato oficial de la Primera Guerra Mundial las historias individuales de esa contienda a las que no se había prestado tanta atención -es decir reunir en un único cuerpo didáctico historia y memoria-, acabó convertido en uno de los proyectos más titánicos de los cineastas, que ha cristalizado además en una cuarta película, suerte de epílogo de la trilogía, “Pays Barbare” (2013), producida esta vez a través de la compañía francesa Les Films d’ici: “Para nosotros este

4 El interés por el genocidio armenio de los cineastas viene dado por razones íntimas: de origen armenio, el padre de Yervant Gianikian, Raphael Gianikian, fue deportado hacia el exilio con 9 años y pese a las vejaciones y muerte a las que se enfrentó, consiguió alcanzar Europa. Fue uno de los siete supervivientes de un pequeño pueblo de 10.000 habitantes, como declara en los trabajos audiovisuales “Ritorno a Khodorciur. Diario armenio” (1986) y “Io, Ricordo” (1997) filmado por su hijo junto a Angela Ricci-Lucchi.

5 Comprender la figura de Luca Comerio (1878-1940) es esencial para entender el discurso de los Gianikian. Comerio fue uno de los pioneros italianos a la hora de manejar el cinematógrafo y por ello fue nombrado principal operador de la Casa Real italiana. Fascinado por la idea del progreso y la tecnología militar propia de la Italia del Novecento y del Futurismo propugnado por Marinetti, el cineasta siguió y filmó a las tropas italianas en el frente durante las guerras coloniales y la Primera Guerra Mundial. El nuevo régimen del fascismo instauró el Instituto Luce como organismo de producción de filmes y documentales propagandísticos, y Comerio dejó de trabajar al mismo ritmo que antes de la Gran Guerra. En plena década de los 30, Comerio ya estaba muy enfermo en un hospital psiquiátrico de Milán y sufría amnesia. No deja de ser sintomático que su penúltima película “Perché il mondo sappia e gli Italiani ricordino” (1932) evoque en su mismo título la idea de memoria. Gran parte de sus películas han servido de material de base para el trabajo de los Gianikians y el largometraje “Dal Polo all’Equatore” toma su nombre y sus imágenes del filme homónimo de Comerio.

film [“Pays Barbare”] es una continuación de nuestra trilogía de la guerra [...], hablamos sobre ese nuevo hombre creado por la guerra, que es básicamente un ser fascista.”⁶

2. “...Pero la historia en ellos se hacía carne.”⁷

Si desde su nacimiento el cine y el celuloide son memoria -un dispositivo que registra el tiempo y los hechos físicos transformándolos en una imagen, una huella sensible y al mismo un receptáculo de los significados y símbolos de un mundo en perpetua fuga- las operaciones que Gianikian y Ricci-Lucchi realizan con el material original con el que trabajan invocan no sólo a la idea de recuerdo y a todo aquello perteneciente al campo semántico de la memoria, empezando por esos catálogos a los que recurren para estructurar su retórica⁸ -esa idea de enciclopedia y de archivo que atraviesa el cuerpo de su filmografía y que es asimismo su punto de partida-, sino también a los conceptos de reconstrucción, de recomposición, de reescritura, de relectura, de denuncia y de re-enunciación, de re-montaje, re-creación y de reestratificación, complejos procesos asociados con la labor del historiador con los que elaboran, en última instancia, cada una de sus películas. La crítica cinematográfica se ha acercado a Gianikian y Ricci-Lucchi desde numerosas aproximaciones, siempre desde posiciones algo vacilantes y en ocasiones se ha tildado a los cineastas de antropólogos, etnólogos e incluso arqueólogos⁹ de la imagen; definiciones en la que ellos no se sienten del todo cómodos: “Estamos interesados en un sentido ético de la visión”¹⁰, aseguran para luego hablar de su trabajo con la imagen como “algo parecido a la vivisección”¹¹. Quizá la analogía entre sala de montaje y sala de operaciones ayude a comprender porque Ricci-Lucchi equipara su

6 ESTRADA, Javier H. “Del detalle al descubrimiento”, Caimán Cuadernos de Cine, número 28 (junio, 2014), pp. 74-75.

7 DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Higaldo editora, 2011, p. 75

8 El primero de sus trabajos que incluye el concepto de catálogo en su título es “Catalogo della scomposizione” (1975), un filme de diez minutos de duración que describen como un álbum fotográfico de los paisajes y personas de la Europa central. Del mismo modo, su primer trabajo de *found footage*, “Karagoz catalogo 9,5” también alude al concepto de catálogo, al que recurrirán desde entonces (archivo, diario o inventario son otras palabras recurrentes en los títulos de su filmografía). Asimismo, los cineastas subtitulan “Oh! Uomo” con la siguiente oración: “Una catalogo anatomico della decostruzione e della ricomposizione artificiale del Corpo umano” [*Un catálogo anatómico de la deconstrucción y de la recomposición artificial del cuerpo humano*].

9 MACDONALD, Scott. “Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi (On From The Pole to the Equator)” en NOSEI, E. y MEREGHETTI, P. (comp.). *Cinema Anni Vita*. Milano: Il castoro, 2000, p. 24.

10 MACDONALD, Scott. Op.cit, p. 24.

11 Idem, p. 24.

trabajo con la disección quirúrgica, aunque su investigación con el archivo y con la imagen va más allá de la mera observación científica. Su objetivo es otro y al respecto afirman que “no se trata sólo que tú puedas pensar con nuestras películas; debes entrar en cada encuadre. Te forzamos a pensar en las operaciones que hemos realizado en el material original”¹².

A pesar de que tildar a Gianikian y Ricci-Lucchi de historiadores también podría resultar problemático, dado el carácter heterodoxo de sus películas documentales, los temas que trabajan y su compromiso con el material sobre el que operan -las fuentes archivísticas- invitan al menos a tener ese aspecto en consideración. En relación a ello, en “Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes”, el historiador del arte Georges Didi-Huberman se refiere a Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein con unas palabras tan turgentes como enigmáticas: “...Pero la historia en ellos se hacía carne.”; una reflexión con la que Huberman quiere poner el broche último a su reivindicación de esa tríada de pensadores en calidad de historiadores anacrónicos, de historiadores alejados de las cátedras universitarias pero comprometidos incluso con su vida, con su cuerpo, por forzar a pensar una nueva concepción de la historia y de la temporalidad. Como Warburg, Benjamin y Einstein, Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi también tienen como objetivo pensar la historia con un compromiso absoluto con la imagen, tomando de ésta como elementos de análisis su condición de matriz simbólica y los mecanismos de su propia dialéctica interna, por lo que no resultaría tan descabellado poner a los cineastas en relación con ese trío de pensadores. No en vano la metáfora recurrente de Walter Benjamin del historiador como “trapezo de la historia” es la que quizá más se asemeje a la labor que realiza la pareja de cineastas y a su estrategia discursiva, dado que las imágenes del pasado no son piezas inertes, sino fragmentos de una memoria aún por estratificar y sensibles a los distintos movimientos y variables que los reposicionan en colisión, en fricción o precipitando la rememoración. O como dice Gianikian: “No me detengo en la “historia” o en los acontecimientos, sino en lo que más me interesa: la cara de las cosas, la aparición de objetos y entornos, y lo que normalmente escapa. Revisito períodos, géneros y situaciones de una parte de la historia del cine que a veces se pierde. Propongo un nuevo catálogo de otros fragmentos de la memoria en una

12 *Ibidem*, p. 24.

película que no es la copia de la que deriva, sino una suma de variantes, obtenidas destacando ciertos elementos de la imagen, del movimiento, de acuerdo a diferentes técnicas de análisis.”¹³

Investigar el archivo, catalogarlo e intervenir en la imagen es el principio metodológico utilizado por Gianikian y Ricci-Lucchi para operar sobre esas imágenes-fragmentos de memoria histórica. También el del llamado cine de *found footage* (categoría genérica que se refiere a los cineastas que realizan filmes a partir de metraje encontrado, también llamado cine de archivo), pero el proceso de trabajo de los italianos sobrepasa esa definición, que quizá aquí resulte algo perezosa. Porque ese proceso de investigación, catalogación e intervención que Ricci-Lucchi equipara a la “vivisección” tiene lugar en y a partir de una herramienta -que es al mismo tiempo escenario -sala de operaciones- e instrumento de corte y sutura: la cámara analítica. Creada a principios de los años 80 por la necesidad de visionar un buen número de bobinas de películas mudas Pathé Baby 9,5 mm que habían descubierto y al sentirse frustrados tras haber sido advertidos por los empleados de laboratorios fotoquímicos que era imposible transferir esos filmes a otro formato¹⁴, Gianikian y Ricci-Lucchi idearon un dispositivo que les permitiese no sólo ver sino también volver a filmar ese metraje.

En un artículo sobre la cámara analítica publicado en 1995 en la revista *Trafic* y que firmaron los cineastas, considerado de lectura imprescindible y titulado “Nuestra cámara analítica”¹⁵, Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi explican con precisión qué es la cámara analítica: a nivel técnico, la cámara analítica consiste en dos mecanismos, un raíl vertical donde se encaja el celuloide de archivo, que se mueve manualmente (para no deteriorar el ya deteriorado material original) e iluminado por lámparas fotográficas con las que variar la temperatura del negativo; y un segundo raíl horizontal, que sostiene otra cámara, más fotográfica que cinematográfica, que registra el fotograma original y desde el cual operan reencuadrando, ralentizando, coloreando, ya que el dispositivo está

13 GIANIKIAN, Yervant. and RICCI-LUCCHI, Angela. and TOFFETTI, Sergio. *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi / a cura di Sergio Toffetti*. Firenze : Hopefulmonster; Torino: Museo nazionale del cinema, 1992, pp. 86-87.

14 HABIB, André. “Les stases de l’histoire. Du found footage en général, et des films de Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian en particulier”, *Hors Champ* online. (2006) <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article226>> [Última consulta: 10 de noviembre de 2014]

15 GIANIKIAN, Yervant y RICCI-LUCCHI, Angela. “La Nostra camera analitica (Our Analytical Camera)” en NOSEI, E. y MEREGHETTI, P. (comp.). *Cinema Anni Vita*. Milano: Il castoro, 2000, p. 32.

equipado con instrumentos para registrar la imagen desde distintos ángulos e incluso para acercarse tanto al fotograma que podría decirse que lo penetra para captar detalles inadvertidos a primera vista. La cámara evoca la maquinaria y los juguetes ópticos del siglo XIX y no en vano los cineastas aluden a los pioneros del cinematógrafo en ese texto al señalar que si el primer raíl de la cámara “acepta el celuloide dentado de Lumière”, el segundo estaría “más cercano de los dispositivos creados por Muybridge o Marey”¹⁶.

Pero la cámara analítica no es tan sólo una máquina, sino que comporta, asimismo, una ética muy férrea con aquello que se filma con ella. En el centro de esa labor de reconfiguración y de reelaboración de la imagen hay una unidad mínima de trabajo y una unidad mínima conceptual: el fotograma, el núcleo del análisis y una “especie de cuerpo tenso en el nuevo texto”¹⁷, al que Gianikian y Ricci-Lucchi someten a variaciones temporales extenuantes, convirtiendo una imagen en movimiento en una casi fija, deteniéndola y provocando que ese fotograma recupere el tiempo que había perdido en su anterior estatus, que se abra a la evocación y que, con esa operación, se acerque a cierta idea de recuerdo y se aleje de la “histeria de la velocidad”¹⁸. Dicen los cineastas al respecto en el texto de la revista *Trafic*: “La construcción de la cámara analítica nos permite descender en profundidad, incluso adentrarnos en cada fotograma individualmente; intervenir en la velocidad del film, en los detalles, el color. Podemos congelar y reproducir el material de archivo de manera poco habitual. A través de ella catalogamos: de todas las imágenes que encontramos y tenemos en nuestro poder, archivamos aquellas que nos provocan una fuerte impresión. Utilizamos lo viejo para crear lo nuevo, para hacer emerger el significado oculto del pasado, trastocando su sentido original. Recuerdos del fin del milenio, su comportamiento, su ideología.”¹⁹

Esos recuerdos que son el núcleo del corpus del cine de Gianikian y Ricci-Lucchi y a los que aluden los cineastas cuando definen cuál es la materia prima de sus películas

16 GIANIKIAN, Yervant y RICCI-LUCCHI, Angela. Op.cit, p. 53.

17 FARINOTTI, Luisella. “Memoria di cobertura. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi come catalogo dell’orrore della storia” en GRESPI, Bárbara (comp.). *Locus Solus. Memoria e immagini*. Milano: Bruno Mondadori, 2009, p. 14.

18 Raymond Bellour se refiere a “la belleza de la velocidad” cantada por Marinetti, el rapsoda futurista y simpatizante del nuevo orden fascista. No olvidemos que el poeta también glorificó en el manifiesto futurista la guerra como “única higiene del mundo. En BELLOUR, Raymond. *L’Entre-Images*, Milano: Bruno Mondadori, 2007, p. 78.

19 GIANIKIAN, Yervant y RICCI-LUCCHI, Angela. Ídem, p. 49.

encuentran una directa correlación en las palabras de George Didi-Huberman en las que el pensador afirma lo siguiente acerca de la labor del historiador y que asimismo parecen estar hablando de la misma labor de la pareja de realizadores: “Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente el pasado”, y a continuación habla del fenómeno de la memoria como “anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de decantación del tiempo”²⁰. No cabe insistir mucho en estas líneas en el sustrato benjaminiano de esas declaraciones, como tampoco de la filosofía del alemán como denominador común en el pensamiento de los cineastas y del filósofo, pero sí señalar que, como Walter Benjamin y del mismo modo que Huberman reivindica, Gianikian y Ricci-Lucchi crean la historia con sus mismos detritus, los fragmentos de la memoria, es decir, los recuerdos (formas caprichosas, imprevisibles, impuras), y en ese montaje de tiempos heterogéneos²¹ -capaz de reunir gestos de vanguardia y métodos pretéritos, que congrega supervivencias y síntomas, según la terminología empleada por Huberman- es de donde surge el anacronismo defendido por el pensador francés que ayuda a definir la aproximación a la historia de la pareja de cineastas. Es cierto, y ahora empleando los tropos elaborados por Walter Benjamin en su cuerpo filosófico, que los cineastas son merodeadores de las ruinas provocadas por la barbarie, pero no menos cierto es que son al mismo tiempo entusiastas de la reconstrucción y de la reconstitución de la dignidad de esas ruinas caídas. Montar es también desmontar, y la nostalgia en Gianikian y Ricci-Lucchi, parafraseando una cita de Jesús Aguirre sobre Benjamin, es nostalgia cuesta arriba²². Es a través de esa nostalgia como logran mostrar “la historia que se encuentra detrás de la imagen.”²³

20 DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Higaldo editora, 2011, p. 60.

21 DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Higaldo editora, 2011, p. 47

22 BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 9.

23 En el prefacio de “Entering the frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian y Angela Ric”, Rutj Ben-Ghiat acude a los textos de Michael Zyrd, “Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin’s Tribulation 99”, y de Teshome Gabriel, “Ruin and the Other”, para desarrollar esa idea, arguyendo que el cine, a diferencia de la historiografía, puede representar “emoción, pérdida, el pasado, apoyándose no en narrativas completas sino en colecciones de fragmentos”. En LUMLEY, Robert. *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*. Bern: Peter Lang, 2011, p. XIX.

3. “Oh! Uomo”: el ojo que sutura

Con material visual proveniente de filmotecas de media Europa (Moscú, Viena, París, Madrid y Bolonia), además de imágenes del propio archivo de Luca Comerio y cartas y otros documentos escritos que los cineastas italianos montan como banda sonora (documentos de literatura popular: cartas de soldados, de sus mujeres y madres, testimonios del archivo del Museo Storico de Trento y del Museo Storico Italiano della Guerra de Rovereto,²⁴), el proyecto de “Oh! Uomo” volvió a contar con los anteriores colaboradores que contribuyeron a la realización de las otras dos películas de la trilogía de la guerra: el historiador Diego Leoni y Giovanna Marini como la cantante que musicaliza y da voz a los documentos escritos. El papel de Leoni resultó fundamental a la hora de poner en marcha el largometraje, como revela Robert Lumley en “Entering the Frame. Cinema and History in the Flms of Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi”, pues en su proyecto original la película tenía un planteamiento absolutamente distinto: en vez de viajar por media Europa siguiendo la retirada de las tropas y los civiles tras el armisticio que dio fin a la Gran Guerra, ese proyecto debía haber regresado al escenario del Trentino para escenificar “el complejo desenlace del conflicto [de la Primera Guerra Mundial], desde la imposición de la agenda nacionalista a la conmemoración de los muertos y el establecimiento de unos ‘juegos de invierno’ fuera la maquinaria de guerra”²⁵. Así las cosas, Leoni descubrió en 2001 en la Filmoteca de Viena una serie de bobinas en las que se mostraba la terrible huelga de hambre que sufrió la zona del Volga (Ucrania) en 1921 y que fueron determinantes para que Gianikian y Ricci-Lucchi redefinieran su objeto de trabajo, dejaran atrás los Alpes y se centraran finalmente en elaborar una película sobre los efectos de la guerra en el cuerpo de los supervivientes y, en última instancia, sobre la condición humana en las postrimerías de la guerra.

De esta manera, si en “Prigionieri della guerra” Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi buscaban preguntarse si “todavía hoy somos prisioneros de la guerra”²⁶; y si en “Su tutte le vette é pace” (1998) filman los gestos repetitivos de los soldados preparando

24 Ambos organismos editaron parte de esa escritura de la Primera Guerra Mundial. Uno de los ejemplos que utilizan es el compendio “Rodolfo Bolner, Giovanni Pederzoli, Francesco Laich” (2002), a cargo de Gianluigi Fait.

25 LUMLEY, Robert. *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*. Bern: Peter Lang, 2011, p. 86.

26 LUMLEY, Robert. *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*. Bern: Peter Lang, 2011, p. 80.

la batalla en los montes Adamello y Pasubio a través del “cuerpo herido” bélico y del cuerpo desintegrado del “celuloide de nitrato”²⁷, estableciendo el paralelismo entre las imágenes del fotograma y el mismo material filmico; en “Oh! Uomo” (2004), Gianikian y Ricci-Lucchi insisten en el íntimo vínculo que existe entre la destrucción del cuerpo, sea el humano o el fílmico, y la desaparición de la memoria al exponer la miseria humana e histórica que sucede a la batalla, otra vez bajo la retórica de la clasificación y el catálogo habitual en su discurso, en un trabajo en el que cuerpo herido del hombre es análogo a las imágenes heridas en las que se nos es mostrado y en el que lo humano, la memoria histórica y la memoria del propio material fílmico son considerados consustanciales.

La estructura de “Oh! Uomo” no se distancia de la de sus predecesoras y la película sigue una narración episódica que guarda una disposición lógica tanto con el cronos de los acontecimientos, pese a huir de la idea de narración cronológica del documental al uso, como conceptualmente. Un primer intertítulo tras los créditos nos explica lo que vamos a ver en a lo largo del largometraje -“La victoria. De los peregrinajes y las celebraciones en los campos de batalla en los años 1920-1930, a la guerra colonial “humanitaria” en Etiopía. Del emblema del totalitarismo a la fisicidad individual del sufrimiento humano. Representación del hombre violento, cargado de rabia, fuera de la guerra. Un catálogo anatómico de la destrucción y de la recomposición artificial del cuerpo humano”- para enseguida mostrarnos un plano de varios aviones surcando el cielo con una leyenda sobreimpresa, “La vittoria d’Italia. Il volo dal Grappa. La mattina del 24 ottobre 1918”, que recuerda el arranque de la batalla de Vittorio Veneto en la que las fuerzas armadas del Reino de Italia acabaron imponiéndose a las del Imperio Austrohúngaro en la localidad del mismo nombre, cerca de la actual frontera con Austria, y que supuso el principio del fin de la Gran Guerra. Tras los desfiles y los tributos a los caídos de esa contienda, sin embargo, la guerra sigue muy presente, recuerdan Gianikian y Ricci-Lucchi: utilizando material del archivo de Comerio²⁸, los cineastas incluyen en esa serie de imágenes fantasmagóricas con las que describen el final de la Primera Guerra Mundial (efigies de monumentos, esquiadores surcando la nieve proyectados en su negativo fotográfico, campanas doblando, cañones, generales y obispos como espectros

27 MEREGHETTI, Paolo. “La morace della storia”, en NOSEI, E. y MEREGHETTI, P. (comp.). *Cinema Anni Vita*. Milano: Il castoro, 2000, p. 65.

28 LUMLEY, Robert. *Op.cit*, p. 88.

del pasado, planos aéreos de los que surgen cuerpos en el campo de batalla, objetivo de las bombas y cayendo heridos al ralenti) tres planos de Mussolini; el último, un plano medio del dictador subido a caballo realizando el saludo fascista, y con los que los artistas buscan subrayar cómo el Fascismo nació de las cenizas de la guerra. Ese arranque que da vueltas sobre el imaginario bélico a lo largo de casi diez minutos parece querer dar continuación, mediante un virtuosismo visual abrumador, a la extrañeza de las imágenes de la película anterior “Su tutte le vette é pace”, y cuya alucinada violencia funciona como prólogo de los dos siguientes capítulos de “Oh! Uomo”, el primero dedicado a los huérfanos de la guerra y el segundo, a los soldados.

Bajo los intertítulos de “Il corpo dei bambini: 1919, Austria” e “Il corpi dei bambini: 1921, Rusia”, Gianikian y Ricci-Lucchi abandonan aquí toda distancia para enseñarnos el primer plano del dolor y la injusticia, materializado en los rostros de una serie de niños heridos por la contienda y que han sido filmados en una suerte de hospicio donde están recuperándose. Son niños cojos, lisiados, con deformaciones, famélicos y desnutridos, en cuyas caras la cámara de los Gianikian se detiene para que el espectador fije su mirada en ellos. El segundo tramo es aún más sobrecogedor, pues los cineastas nos muestran de entrada una montaña de cadáveres en un cementerio ortodoxo para enseguida cerrar el plano, cortarlo, más bien, y acercarnos a lo largo de diez segundos al rostro de un niño muerto. Lumley explica en su libro monográfico sobre los cineastas que esas imágenes, todas aún hoy muy impactantes, fueron rodadas por un camarógrafo de la organización Kino-Pravda de Dziga Vertov y que la película original era un filme de propaganda en el que las situaciones extremas en las que se veían a los niños eran interrumpidas por escenas de rituales de la iglesia ortodoxa rusa²⁹. Para “Oh! Uomo”, Gianikian y Ricci-Lucchi desmontaron ese filme propagandístico para remontarlo y mostrar la inquietante desnudez de la mirada de esos niños a cámara, en un ejercicio de reedición que elimina toda supraestructura política añadida a posteriori, y de ralentización de la imagen que trata de recuperar los fotogramas originales filmados y, con ello, la otrora mirada famélica y desprotegida de esos infantes.

El capítulo dedicado a “Il corpi dei soldati” comienza con la imagen de un hombre sentado al que sólo se le ven las piernas, una de éstas sufriendo continuos espasmos,

29 LUMLEY, Robert. Ídem, p. 89.

acompañada de unos parcos pero estremecedores redobles secos de tambor: dedicado a las secuelas físicas (heridas, mutilaciones) y a las neurosis de guerra, en este episodio Gianikian y Ricci-Lucchi intervienen material de cine documental médico, un subgénero inaugurado de la mano del parisino Eugene L. Doyen quien en 1898 filmó en la capital francesa la primera operación quirúrgica³⁰. El cine, como años antes la fotografía, ayudaba a los profesionales de la medicina en sus fines científicos y mediante la cámara observaban, medían y clasificaban cuerpos y enfermedades, aunque en ocasiones según criterios hoy en día considerados sospechosos. Un ejemplo meridiano de esas dudosas prácticas es el positivismo criminológico de Cesare Lombroso³¹, también conocido como *La Nuova Scuola*, muy difundido en el ámbito médico italiano a finales del siglo XIX, que determinaba que el hecho criminal encontraba sus razones y causas en factores fisiológicos y biológicos. Para el subgénero del cine médico en ciernes, que todavía recogía la herencia positivista de Lombroso y sus adeptos, cada una de esas personas heridas y mutiladas no era más que un espécimen sobre el que experimentar, un cuerpo anónimo que llevaba impresa en su piel la memoria de la guerra y que tras ser intervenido era mostrado a cámara como un trofeo científico. El cortometraje “War Neuroses”, filmado tras la Gran Guerra en el Seale Hayne Military Hospital del Reino Unido³², donde acudían los soldados para tratarse de las secuelas de la guerra, es paradigmático al respecto: en éste vemos en cinco segmentos a una serie de pacientes que sufren todo tipo de desórdenes neuronales traumáticos, desde amnesia a histeria, problemas motrices o parálisis, y los cuales logran ser curados tras recibir diversos tratamientos de distintas intensidades y duraciones. La retórica de ese pequeño cortometraje enfatiza tanto la enfermedad o dolencia de los pacientes como su rápida recuperación, haciendo del intertítulo explicativo la mejor elipsis temporal. En “Oh! Uomo”, sin embargo, Gianikian

30 ESSEX-LOPRESTI, Michael, “The Medical Film 1897-1997: Part I. The First Half-Century”, *Journal of Visual Communication in Medicine*, vol. 21, núm. 1 (1998), pp. 7-12.

31 Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi también ahondaron en la figura del criminólogo Lombroso y le dedicaron uno de sus cortometrajes más conocidos de su etapa de *cinema profumato*, “Cesare Lombroso, sull’odore del garofano” (1976).

32 La copia de “War Neuroses” consultada es la copia que se puede consultar en la Wellcome Library de Londres. La compañía Pathé posee también una copia de esa pieza, de distinto montaje y de duración más reducida y a la cual en una extraña decisión de marketing se le ha añadido música de piano como banda sonora en su versión para la plataforma online YouTube. Más información en “Conference notes: The Three R’s of Archival Video”, en “From Audience to Users: Engaging with Audiovisual Heritage Online”, noviembre de 2014 <<http://blog.euscreen.eu/archives/5527>> [Última consulta el 10 de noviembre de 2014].

y Ricci-Lucchi intervienen la imagen de todos esos pacientes para devolverles su estatus de individuos y de humanos, los desobjetivizan mediante la cámara analítica. El proceso lo explica Lumley en su monografía sobre los cineastas, según una charla que tuvo lugar en abril de 2009 en el Harvard Film Archive tras el visionado de “Oh! Uomo”:

El metraje que muestra a los hombres sufriendo síndrome shell-shock [fatiga de combate] y después de hombres a los que se les ha realizado cirugía facial fue refilmado. En los filmes originales, sólo se nombraba a los cirujanos y los doctores y los intertítulos subrayaban sus logros. Los soldados, que protagonizaban el filme, no estaban identificados, a menos que portasen insignias militares. En “Oh! Uomo”, los profesionales médicos y los intertítulos se han eliminado, y las imágenes se han reencuadrado. La velocidad del filme se ha ralentizado mediante la técnica del step printing³³. Como resultado de ello, los espectadores se encuentran enfrentados a hombres que les miran fijamente desde la pantalla durante una duración que requiere reconocer su presencia y recordar sus caras.³⁴

De ese tramo dedicado a los soldados heridos, la secuencia que enseña una operación ocular en la que a un herido se le inserta una prótesis es a todas luces la más impactante y la que mejor define el compromiso de los cineastas con su ética de la mirada, pues una pequeña película quirúrgica deviene escena definitiva en el largometraje “Oh! Uomo”, un filme que trata asimismo sobre el hecho de mirar y la violencia que no queremos ver³⁵. No en vano esta secuencia ocupa el lugar central de la película³⁶, ejerciendo de núcleo y tránsito: de corte que enuclea y de corte que interviene para insertar una órbita ocular de cerámica, de corte que sutura esa herida en la mirada y que da paso a la segunda parte del largometraje, donde el filme se transforma en una suerte de tratamiento de rehabilitación, en un relato del cuerpo en reconstrucción. Son, en definitiva, poco más de dos minutos en los que el ojo intervenido, extraído, cuenca vacía y sangrante y después prótesis que se mueve al ritmo pausado de los gestos del cuerpo

33 La técnica consiste en imprimir varios *frames* del celuloide original a más de un fotograma de la copia, con lo que se produce una ilusión de cámara lenta.

34 LUMLEY, Robert. *Ibidem*, p. 89.

35 La cita de Leonardo da Vinci que aparece antes de los primeros intertítulos de la película (“¿Eres tan sabio como crees que eres? ¿Son estas las cosas que han de hacerse a los hombres?”) cuestiona asimismo la idea de violencia y de mostrar esa violencia que atraviesa toda la película.

36 Robert Lumley relaciona acertadamente esta secuencia de “Oh! Uomo” con la escena de apertura de “Un perro andaluz” (Luis Buñuel, 1929); aunque el hecho de que esté ubicada a mitad de película recuerda a la estrategia discursiva de Georges Franju en “Los ojos sin rostro” (1949), en la que la secuencia de la operación de trasplante de cara de Christiane (Edith Scob), la protagonista, también tiene lugar a mitad del metraje y en el centro del relato.

que lo acoge conforma la que hasta hoy es la mejor metáfora que define el trabajo de los cineastas con las imágenes de archivo y la cámara analítica.

4. Conclusiones: “La relación entre el entonces y el ahora es siempre central en nuestras películas.”³⁷

El fin del conflicto de la Gran Guerra no trajo consigo la ansiada paz, tal y como sabemos ahora que se cumple el centenario del comienzo de esa contienda. Tras ese teatro de la catástrofe humana sobrevinieron numerosos cambios políticos, económicos, sociales y culturales, así como también individuales, personificados en el advenimiento del nuevo hombre, en parte desarrollado físicamente mediante los avances técnicos y la cirugía reconstructiva. La sala médica de operaciones se convirtió en una nueva cadena de montaje donde los rostros y los cuerpos devastados por la contienda se transformaron en otro objeto sobre el que operar en serie en el advenimiento de la tercera fase del industrialismo ligado a la guerra de masas: “Las armas primero y luego las prótesis”³⁸. Los soldados se convirtieron en cuerpos expuestos a la violencia de la medicina tras haber sufrido el horror del campo de batalla, expuestos a la re-construcción de sí mismos pero ahora bajo una nueva identidad que acabaría aupando al nuevo ser fascista.

Esa retórica de la industrialización del cuerpo humano que ocupa la segunda parte de “Oh! Uomo” es la que denuncian Gianikian y Ricci-Lucchi en su constante catalogación de cuerpos reconstruidos, nuevos hombres creados en la cadena de montaje de la posguerra, todavía bajo la economía ligada a la guerra de masas y a quienes veremos como protagonistas en “Pays Barbare” (2013). Todos ellos, a quienes vemos como cuerpos reconstruidos, son también cuerpos que personifican la lucha de los cineastas contra la amnesia de la historia, provocada por la paulatina desaparición del celuloide y la destrucción de las imágenes; pero son al mismo tiempo esos nuevos hombres del régimen del Fascio que nacen de las cenizas y de las salas de operaciones de la Gran Guerra, herederos y testigos de ese cuerpo que al final de “Oh! Uomo”, desvalido y necesitado de ayuda, es incapaz de levantar la mirada, quizá por el pavor de los

37 MACDONALD, Scott. “Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi (On From The Pole to the Equator)” en NOSEI, E. y MEREGHETTI, P. (comp.). Cinema Anni Vita. Milano: Il castoro, 2000, p. 31.

38 COLBACCHINI, Andrea. ... pur nell'orgoglio e nella fierezza del dovere compiuto...” Storia e rappresentazione del corpo mutilato nella Grande Guerra. Padua: Università degli Studio di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2010, p. 184.

acontecimientos futuros, quizá porque todavía no ha podido reconstituirse como ser humano en tanto que hombre que aún camina tanteando en la oscuridad: “Cada época tiene su fascismo. Insolente, horriblemente ridículo, el fascismo se representa. Sentimos una sensación de inquietud. Estamos inmersos en una noche profunda, no sé hacia dónde vamos. ¿Y usted?”³⁹

Bibliografía

- ARAÚJO, Celeste. “Archivo del cuerpo herido”, Blogs & Docs online, julio 2007 <<http://www.blogsandocs.com/?p=225>> [última consulta 29 agosto 2014].
- BELLOUR, Raymond. *L’Entre-Images*, Milano: Bruno Mondadori, 2007
 - Le corps du cinéma: Hypnoses, émotions, animalités. París: Editions P.O.L., 2009.
 - La Querelle des dispositifs: Cinéma - installations, expositions. París: Editions P.O.L., 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BRENEZ, Nicole. “Montage Intertextuel et Formes Contemporaines Du Remploi Dans Le Cinéma Expérimental”, *Cinemas: Revue d’études cinématographiques*, 13 (2002) <<http://dx.doi.org/10.7202/007956ar>> [última consulta 29 agosto 2014] .
- CENSI, Rinaldo. Gianikian e Ricci Lucchi. Milán: Doppiozero, 2013.
- COLBACCHINI, Andrea. ‘...pur Nell’orgoglio E Nella Fierezza Del Dovero Compiuto...’ *Storia E Rappresentazione Del Corpo Mutilato Nella Grande Guerra*. Pádua: Università degli Studio di Padova, Facolta di Lettere e Filosofia, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante El Tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- ESSEX-LOPRESTI, Michael. “The Medical Film 1897-1997: Part I. The First Half-Century”. *Journal of Visual Communication in Medicine*, vol. 21, núm. 1 (1998), pp. 7-12.
- ESTRADA, Javier H., “Del Detalle al descubrimiento. Entrevista con Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi,” *Caimán Cuadernos de Cine*, número 28 (junio, 2014), pp. 74-75.
- FARINOTTI, Luisella. “Memoria di cobertura. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi come catalogo dell’orrore della storia” en GRESPI, Bárbara (comp.). *Locus Solus. Memoria e immagini*. Milano: Bruno Mondadori, 2009.

39 Últimas palabras del filme “Pays Barbare”. La traducción es propia: “Ogni epoca ha il suo fascismo. Insolente, atrocemente farsesco, il fascismo si ripresenta. Noi proviamo un sentimento di inquietudine. Siamo immersi in una notte profonda, non sappiamo dove stiamo andando. E voi?”.

- HABIB, André. “Les stases de l’histoire. Du found footage en général, et des films de Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian en particulier”, *Hors Champ* online. (2006) <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article226>> [última consulta: 10 de noviembre de 2014]
- LUMLEY, Robert. *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*. Bern: Peter Lang, 2011.
- NOSEI, Enrico, y MEREGHETTI, Paolo. *Cinema Anni Vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Milano: Il castoro, 2000.
- PATERNÒ, Cristiana. “Gianikian e Ricci Lucchi: ‘Ogni epoca ha il suo Fascismo’”. *Cinecittà news* (2013) <<http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/5599/gianikian-e-ricci-lucchi-ogni-epoca-ha-il-suo-fascismo.aspx>> [última consulta: 1 noviembre 2014].
- RUSSO, Eduardo A., “Cámara Analítica, Marcha Del Cine: Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi,” *Desistfilm*, 2014 <<http://desistfilm.com/camara-analitica-marcha-del-cine-yervant-gianikian-y-angela-ricci-lucchi/>> [última consulta: 29 agosto 2014].
- TOFFETTI, Sergio. *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*. Firenze, Torino: Hopefulmonster, Museo Nazionale del Cinema, 1992.

Filmografía

- GIANIKIAN, Yervant, y RICCI-LUCCHI, Angela. *Dal polo all' equatore*. [S.l.] : British Film Institute : Connoisseur Academy Video, 1986.
- *Oh! Uomo*. Trento : Museo storico in Trento, 2004.
 - *Pays Barbare*, 2013.
 - *Prigionieri della guerra : 1914-1918. Novale di Valdagno (VI) : Rossato ; [S.l.] : Videomedia*, 1995.
 - *Su tutte le vette è pace*. [Trento] : Rovereto (TN) : Museo storico in Trento ; Museo storico italiano della guerra, 1998.
- War Neuroses [electronic Resource]: Netley Hospital,1917. UK: Seale Hayne Military Hospital, 1918.*
 <http://search.wellcomelibrary.org/iii/encore/record/C__Rb1667864?lang=eng> [última consulta: 20 octubre 2014].

CARTOGRAFIAR LA MEMORIA HISTÓRICA EN *PLAN ROSEBUD2: CONVOCANDO A LOS FANTASMAS* (2008) DE MARÍA RUIDO: EL CINE DOCUMENTAL COMO PULSO SOCIAL Y MICRORRESISTENCIA ESTÉTICA

SONIA KERFA
Universidad Lyon2, Francia

Resumen

Este artículo tiene como objetivo estudiar, a través del análisis del film *Plan Rosebud 2: convocando a los fantasmas*, de la documentalista gallega María Ruido, cómo el cine documental dibuja, a partir de su función militante, el territorio memorístico de una reflexión colectiva y crítica sobre la historia de España durante la transición. La originalidad de la propuesta de la directora gallega radica en su metodología que consiste en entrecruzar discursos e imágenes, presentes y pasadas, en un montaje tenso que arroja luz sobre las zonas oscuras de la economía durante el franquismo al tiempo que les otorga a las mujeres un protagonismo no victimista. Su reflexión engloba culturas ajenas, aquí la británica, por su capacidad subversiva, siendo el cine el dispositivo más plástico para cuestionar visual y sonoramente el pasado de España.

Palabras clave: cine documental, transición, economía franquista, mujeres, música radical.

Para entender mejor la relación de la documentalista gallega María Ruido, es necesario indagar en su formación intelectual y en su origen socio-cultural. Nace en Ourense en Galicia en 1967 y durante su pequeña infancia sus padres emigraron a Alemania dejándola al cuidado de sus hermanos mayores, muy politizados a la izquierda. Su cortometraje *La memoria interior* del año 2002, indaga en aquella trayectoria personal. Las problemáticas de emigración y las del mundo laboral ya estuvieron presentes como memoria familiar antes de convertirse en objetos de estudios. En cuanto a su formación universitaria inicial, se doctoró en historia con una tesis sobre feminismo. Actualmente es profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, función que compagina con su trabajo artístico. Cineasta e investigadora, sus preocupaciones acerca del papel de la mujer artista en la sociedad actual dan cuenta de la dimensión autorreflexiva de su trabajo.

Esas precisiones nos permiten comprender mejor los tres núcleos alrededor de los cuales gira su díptico documental (2008), *Plan Rosebud 1: la escena del crimen* y *Plan Rosebud 2: Convocando a los fantasmas*, subtitulados, *Sobre imágenes, lugares y políticas de la memoria*. El díptico es una producción del Centro Galego de Artes da Imaxe, una institución cultural de la Xunta de Galicia.

La primera parte *Plan Rosebud1* “se centra en el reciente debate social en torno a la llamada Ley de memoria histórica en España, y la actual relación entre los lugares de memoria y las políticas de memoria, y las industrias culturales, muy especialmente estudiados, en nuestro caso, a través del turismo de guerra y el turismo conmemorativo¹ [...]. La segunda parte, *Plan Rosebud 2: convocando los fantasmas* se focaliza en “laborismo británico de los setenta y en la llegada al poder de la líder conservadora Margaret Thatcher²” y, al mismo tiempo “trata de desmontar, a través del análisis de algunos casos concretos de movimientos sociales y de producciones de la cultura popular, la idea de la Transición como un pacto de elites, el discurso oficial³ [...].

Esta focalización en la agitación social común a la España de la transición y a la Gran Bretaña que sale con violencia del “labourismo”, primero, inscribe la historia de España en la de Europa y da constancia de las estrategias de eliminación de cualquier reivindicación socio-cultural por parte de los partidos clásicos, detentores del “poder democrático”. Esta perspectiva de una España vista a través de un prisma abierto hacia otro país en crisis, Inglaterra, de tradición liberal antigua, nos ha parecido una propuesta atrevida y ha sido la razón por la cual nos hemos interesado por la segunda parte del díptico. *Plan Rosebud2* revisita por medio de una aproximación renovada la memoria laboral y cultural de la transición española enmarcándola en el desarrollo de otra transición, por no decir ruptura, la socio-política que se experimentó Gran Bretaña con la llegada de la Primera Ministra Margaret Thatcher.

Para comprender mejor cómo se cartografía la memoria dinámica en *Plan Rosebud2*, veremos primero de qué manera María Ruido politiza la memoria del mundo laboral arrojando luz la historia la arqueología de sus raíces anti-democráticas. Luego

1 RUIDO María, *Word and Works*, sitio oficial, < <http://www.workandwords.net/es/projects/view/493>> [Última consulta: 11 de julio de 2014].

2 *Idem*.

3 *Idem*.

indagaremos en la memoria de las luchas feministas que han hecho de las mujeres agentes de la historia. Por fin, daremos cuenta del valor que les otorga la directora a las culturas radicales como renovadoras de la memoria cultural de otra Transición española al recrear la estética del imaginario de la subversión.

La estructura del documental *Plan Rosebud2* permite jugar con un vaivén entre síntesis y proceso esmerado de construir otra memoria desandando los caminos oficiales. En este proceso dialéctico, entre reunir y desmontar, desempeña un papel esencial el montaje tanto técnico como temático que sirve para tomar el pulso de la sociedad a través de una oralidad de doble raíz, crítica y testimonial, crítica por tener su origen en una intelectualidad heterogénea — historiadores, sindicalistas — y testimonial con voces de testigos y material archivístico, respetando así una función esencial del cine documental: testimoniar y denunciar.

Los métodos y características de su trabajo (archivo, entrevistas, reportajes, comparaciones) son propios de las últimas generaciones de documentalistas según Luis Dufuur en su artículo “Tendencias actuales del cine-documental⁴”. María Ruido plasma en sus secuencias muy delimitadas un ritmo que, a la vez que revela el andamiaje de construcción del documental, le impone una estética un tanto futurista a base de pantalla negra y tipografía verde fluorescente. Las distintas partes llevan títulos como *Ruinas*, *Intervalo 1 e Intervalo2*, *Brumario* que corresponden a otras tantas etapas hacia el final espectacular: la imposible destrucción de un monolito, homenaje a Francisco Franco que no quiere caerse a pesar de la carga de explosivos. En un año de rodaje en el que se promulgó la Ley por la Memoria histórica⁵, el no derrumbarse el monumento cobra un significativo funesto. La primera parte de nuestro análisis que gira alrededor del entrelazamiento entre memoria y mundo laboral da cuenta de la herencia franquista en la economía española vista a través del caso de la industria gallega.

4 “Estas nuevas tendencias en el audiovisual retratarán temas postergados, ocultos y hasta censurados, por instituciones, políticas, religiosas o culturales, que mantienen cierto control sobre la producción de subjetividad. Es tiempo de contar historias sobre las minorías: étnicas, sociales, religiosas, es hora de contar historias olvidadas, historia mínimas, microrelatos o de revisar la Historia.”, Luis Dufuur, “Tendencias actuales del cine-documental” [sic], *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº6, 2010, págs. 312-349. <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.15.pdf> [Última consulta: 15 de julio de 2014].

5 La aprobación de la Ley de Memoria histórica tuvo lugar en diciembre de 2007. Ver <www.memoriahistorica.gob.es/index.htm> [Última consulta: 23 de septiembre de 2014].

Parte 1. Memoria del mundo laboral en ruinas: la economía de las minas de wolframio

Las largas secuencias acerca de esta zona gallega de minas ejemplifican una memoria del mundo capitalista pocas veces estudiado en la historia del cine documental.

Ruinas de la historia

El wolframio o wólfam es un metal que tiene el punto de fusión más elevado de todos los elementos y que ha servido durante la II Guerra mundial como aleado del acero para proteger las armas. Como es muy escaso en la corteza terrestre, las minas que existían en Galicia fueron regularmente explotadas, en particular por los nazis que lo necesitaban para su industria de guerra. En la película, indaga María Ruido sobre una mina en particular la de Casayo, en la Provincia de Ourense, que gestionaba a través de varios intermediarios el propio Hermann Göring.

Esta mina aparentemente clásica formaba parte de una red de enriquecimiento que iba desde, el minero — escala menor — que practicaba el estraperlo con el mineral robado, hasta los industriales de la zona quienes, gracias a la explotación minera, lanzaron empresas bajo los auspicios del régimen franquista.

La presentación de la zona empieza por planos generales con las minas filmadas en su entorno natural encantador y se cierra sobre planos de interior con ruinas. La ruina es la huella más espectacular de un tiempo que ha transcurrido pero sin desaparecer del todo: no es de extrañar que este capítulo de casi veinte minutos se titule *Ruinas*. Se dice de la ciudad que es a través de sus edificios el receptáculo de “las intrahistorias particulares” y por lo tanto en ella se plasma “la pluriestratificación de los mensajes⁶”. Semejante conclusiones se podrían aplicar a una zona industrial, suerte de ciudad reservada al trabajo. En el caso de la minas de wólfam, la multiplicación de las voces dan cuenta de las decenas de historias particulares que se pueden contar a las que hay que añadir las historias a gran escala. La pluristratificación se materializa a través del montaje entre tres tipos de materiales: voz de los historiadores, a menudo en off, voz de los

6 CALDERÓN, Roca Belén. «Las declaraciones de ruina en los edificios históricos desde la óptica de la historia del arte». *Atrio. Revista de Arte*, 2010, pp. 119-132, <<http://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/552/408>>[Última consulta: 28 de septiembre de 2014].

testigos y material de archivo que funciona como soporte pero sobre todo como contrapunto.

Numerosos historiadores, la mayoría de ellos universitarios en las universidades gallegas, relatan la corrupción y la explotación que reinaban en un espacio sólo conocido por algunos iniciados o por la población local: su función en este episodio preciso, como a lo largo del documental, es la de desenmascarar la violencia inherente al franquismo. Al interesarse por la historia económica, prolongan estos historiadores una tarea a de renovación historiográfica que se inició a finales de los sesenta, como lo recuerda Ramón Villares⁷. En este sentido, María Ruido hereda de esta formación en historia local vista a través del prisma de la economía y la reintegra de manera científico-cinematográfica en sus trabajos.

El primero en intervenir es Xulio PRADA, de la universidad de Vigo, especialista de la Guerra civil, del franquismo y de la represión en Galicia⁸, presenta las minas y recuerda que allí trabajaron presos políticos. Le sigue la intervención de un testigo, Ervigio Carrera, antiguo minero claramente germanófilo, cuya voz representa la versión oficial y profranquista.

Voces plurales para un negocio singular

Su adhesión al documental, que no a las ideas que defiende, viene escenificada con planos en los que lo preparan para la entrevista con micrófonos. Ervigio Carrera defiende la idea de que, a los presos políticos, los trataban como a los obreros. A diferencia del historiador, niega tajantemente que prostitutas vinieran a las minas y afirma que los presos cobraban tanto como los obreros. Nos presenta una visión limpia e ideal de la organización minera, pero hay que reconocer que María Ruido le ha dejado un sitio en su film, respetando así el principio de no univocidad de un cine documental de cierta ética, que no se olvida ni de la clase humilde, aquí obrera, ni de los que no comparten sus

7 VILLARES, Ramón. « La historiografía gallega actual» en AGIRREAZKUENAGA, Joseba y URQUIJO, Mikel (ed.). *Perspectivas de historia local: Galicia y Portugal*. Bilbao: Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1996, p.20. <http://www.ehu.es/biografiaparlamentarios/archivos/Galicia-Portugal.pdf> [Última consulta: 30 de agosto de 2014].

8 Su ensayo titulado *Ensaio sobre a violencia* ha sido premiado con el Premio de Investigación Histórica de Galicia «Antonio Fraguas».

ideas⁹. Planos de las minas, ruinas de un pasado que ocupa el horizonte presente, ritman toda esta parte en Casayo.

Como un eco que prolonga la voz del minero, la secuencia siguiente deja paso a una suerte de eco del testimonio del minero — gran admirador de Franco — con un fragmento de un NO-DO cuyo locutor ensalza la industria española: “El día 10 de septiembre de 1963 es inaugurado solemnemente el aprovechamiento hidroeléctrico de Belesar por su Excelencia, el Jefe del Estado.[...]. Fue recibido por Don Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.[...]”. A esa voz grandilocuente y oficial se superpone, en off, la del historiador Xoan Carmona¹⁰ que narra otra historia de las minas, “un negocio espectacular”, que explica el enriquecimiento fenomenal de los notables de Vigo, un mundillo que ya desde los años de presencia alemana tenía una sensibilidad pronazi. Observa el historiador que “curiosamente el periodo del gran boom del wolframio es 1942-1943 [...] Es decir... yo creo que las minas de wolframio tienen que ver con Astano y Fenosa¹¹.” Su voz hace que las antiguas fotografías de las minas en actividad cobren sentido en el film, al estar contextualizadas: no sólo se trata de un archivo industrial sino político.

Lo que va a confirmar el episodio siguiente, titulado *Brumario*, en el que sobre una panorámica que gira alrededor de una estatua en honor al fundador de Astano (El Ferrol) un sindicalista recuerda las luchas y la represión. Los movimientos giratorios de la cámara terminan, casi marean al espectador, al ritmo de la violencia rememorada, una violencia de raíz fascista. Sin embargo, es otra forma de pulso de la violencia que se mide en el episodio que ocupa nuestro análisis de la segunda parte, en la que estudiaremos cómo, a pesar de las dificultades, en el periodo de la transición las mujeres fueron con verdaderos agentes de la Historia.

9 Recordémosnos que la directora entrevistó, en *Plan Rosebud1* a miembros de la Fundación Francisco Franco en su sede en Madrid.

10 Catedrático de Historia e Instituciones Económicas de la Universidad Santiago de Compostela.

11 RUIDO, María. *Word and Works*. Guion Plan Rosebud2, p.4. [http://www.workandwords.net/uploads/files/gui %C3%B3nPLAN_ROSEBUD2_08.pdf.pdf](http://www.workandwords.net/uploads/files/gui%C3%B3nPLAN_ROSEBUD2_08.pdf.pdf) [Última consulta: 3 de julio de 2014].

Parte 2. Las mujeres como agentes de la historia: una memoria de la exclusión pero no del renunciamento

La historia de las mujeres es central, a través de ella se leen la política y la historia de las sociedades. E en la historia de España y el papel de las feministas fue ejemplar como lo expone Mónica Threlfall:

De manera comparable al movimiento sindical –aunque sin su fuerza ni extensión– el movimiento feminista fue un agente movilizador de colectivos sociales y de nuevas ideas, claramente comprometido con el proyecto de ruptura democrática entendido como una plena democracia sin restricciones. Con sus voces, las organizaciones de mujeres aumentaron el volumen de la oposición contra la dictadura y los gobiernos de la transición¹².»

Sigue la historiadora británica insistiendo en que “No cabe duda de que la agenda política de la transición quedó transformada, al obligar a los políticos a enfrentar los temas del matrimonio, divorcio, anticonceptivos y discriminaciones sexuales de una forma en que las élites no habían anticipado de ninguna manera y a veces intentaban eludir en vano”¹³.

Por eso, es lógico que para una cineasta preocupada por la representación del poder resurja la cuestión de la mujer, unidad de medida para establecer una cartografía completa de las zonas activas de la memoria. Los lugares de la memoria, como visibilización de las mujeres, se construyen con y por el testimonio puesto que casi ningún espacio público deja constancia del protagonismo de las mujeres, en adecuación con la invisibilidad que se les impone. Las huellas de su existencia económica, social, política no se pueden rastrear en la memoria colectiva pero están inscritas en su cuerpo, cuya fuerza presencial podemos comprobar a partir de las entrevistas de mujeres de distintas clases sociales horizontes e implicaciones políticas. Son cuerpos colectivos que el montaje presenta como una sola aunque proteiforme red de memorias.

12 THRELFALL Mónica. «El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición española» en MARTÍNEZ TEN Carmen y alii (ed.). *El movimiento feminista en España en los años 70*. p.17-52. Las cursivas son de la autora.

13 *Idem*.

Existen varios grupos testimoniales que participan directa o indirectamente de la reflexión sobre el género en la esfera política y su ausencia sonada en las políticas de la memoria.

El primer testimonio que se enlaza directamente con la historia de las mujeres viene de la mano de la hija de una maestra republicana.

El caso Varela

Por ser paradigmático de la violencia que el régimen franquista ejerció contra el cuerpo de los maestros, aquí maestras resulta para nosotros emblemático del método documental elaborado por la directora gallega. No está de más recordar que la depuración llevada a cabo por los vencedores tenía como blanco eliminar cualquier foco de reflexión crítica, la que había elaborado la Institución Libre de Enseñanza. Es de observar que, bajo la violencia, el magisterio se transformó en cuerpo colectivo: “Las cifras de historiadores e investigadores para todo el territorio español sitúan en cerca de 20.000 los docentes represaliados¹⁴”.

La entrevista funciona respetando el mismo esquema usado a lo largo del documental: una voz en off que testimonia y analiza sobre planos de lugares significativos y que se convierte en voz en in en cuanto aparece el entrevistado en el campo. En este caso la entrevistada, Elvira Varela Bao, quien se expresa en gallego recuerda desde su casa cómo su madre, maestra republicana, y fue inhabilitada y encarcelada por sus ideas progresistas.¹⁵ La entrevista tiene prolongaciones, extensiones que desempeñan la función de apoyo argumentativo. El primer soporte al que recurre a menudo María Ruido es archivístico. Utiliza el archivo como recontextualización de lo narrado. Son pausas gráficas en las que se inserta el testimonio. Así de las fotos de Juan Blanco¹⁶ una decena que se centran en una visión de la mujer en un entorno familiar se reciben como contrapunto a la narración de Elvira Varela enmarcada en una cultura abierta al protagonismo de las mujeres.

14 <http://www.publico.es/politica/508552/la-universidad-recuerda-a-los-docentes-represaliados-por-el-franquismo>

15 Elvira Varela Bao, <<http://www.socialdocs.es/proyectos/republicanas-en-galicia/elviravarela.html>> [Última consulta: 22 de septiembre de 2014]

16 Material audiovisual: Archivo fotográfico Juan Blanco Valdés (Santiago de Compostela). Datos recogidos del guion de *Plan Rosebud2*, *Ibidem*.p. 26.

No nos ofrece María Ruido una historia, la de una testigo, sino una convergencia de historias que se superponen, se entrecruzan: la que narra Elvira Varela y las que fijaron las fotografías del archivo. Se escenifica lo complejo que es escribir la historia a través de sus fuentes orales o archivísticas y sobre todo se demuestra que la historia monolítica, tal y como ha sido narrada por los que detentaban el poder, no es viable. Es la función del documental luchar contra la tiranía de una historia oficial presentada bajo el paradigma de una única verdad. Es también su forma de resistir los discursos revisionistas que han cobrado fuerza en España desde hace unos quince años¹⁷. La escenificación es esencial para María Ruido ya que primero se implica ella como entrevistadora —se oye su voz e incluso se filma a sí misma— y, luego, propone, gracias al montaje, numerosos contrapuntos.

La escenificación de la memoria como operación de fisuración de una historia monolítica

Así, al estatismo de la puesta en escena tradicional de una entrevista responde el montaje rápido y dinámico de imágenes de archivo que insertan como cuantas fisuras en el bloque uniforme de la *doxa*. De esta manera a planos de carteles publicitarios de mujeres, paragonados de la modernidad (mujeres haciendo bici, bronceándose en una playa) responde la voz científica de una historiadora de la medicina, Isabel Jiménez Lucena, que apuntala el testimonio de Elvira Valera apoyándose en datos y referencias históricas. El hecho de objetivar la violencia física, inherente a la represión contra las mujeres libres, a través de la mirada medical, algo inédito en los documentales sobre la memoria, y revela el andamiaje que construye la documentalista a la hora de indagar en el espesor de la historia. La intervención posterior de Carme Molinero, quien insiste sobre los lazos bien conocidos ahora entre control de las mujeres et control político.

La reaparición de la voz en off de Elvira Varela tiene lugar cuando la cámara rueda las placas de calles gallegas con nombres de figuras o instituciones que encarnaron la historia franquista: calle José Antonio Primo de Rivera, avenida general Sanjurjo, parroquia castrense. Cortocircuito e ironía de la historia: a través del castigo de su madre,

17 Ver el artículo del historiador Javier Tusell (1945-2005), «El revisionismo histórico español», publicado en el diario, *El País* en 2004 http://elpais.com/diario/2004/07/08/opinion/1089237607_850215.html [Última consulta: 30 de julio de 2014].

se castigó a Elvira Varela quien tuvo que trabajar y, como sabía inglés, acabó casándose con un norteamericano de una de las numerosas bases militares instaladas en España.

Además a la vivencia personal responde la teorización con intervenciones de feministas del ámbito universitario o político como Rosa Bassave¹⁸ (1954-2012), figura gallega del feminismo libertario. Su espíritu ávido de conocimiento la llevó a Londres donde trabajó para pagar sus estudios. Allí encontró una sociedad y un modo de vivir radicalmente distinto del de Galicia y de España. Descubrió en particular la cultura feminista. La transición cultural que ella vivió se repercute en el montaje que desliza la película del ámbito estrictamente español a una esfera europea, horizonte político hacia el cual se orientaba la España de la Transición

Con la presencia reiterada de Sheila Rowbotham, historiadora y teórica del feminismo, el hilo entre historia y mujeres nunca se pierde, muy al contrario, permite abrir el campo de la creación de la cultura como fermento de la acción política. Es así como Inglaterra se convierte en lugar de memoria para leer la historia de España. El tercer momento de nuestro estudio, que corresponde al último momento del documental, ofrece una densidad de imágenes y sonidos para pensar y visibilizar las formas de luchar en un momento álgido: fin de la dictadura y llegada de Margaret Thatcher como jefa del gobierno (1979-1990) pero también crisis y tensiones que desembocan en nuevas formas de culturas, siendo la cultura musical la que más lazos mantiene con la juventud popular.

Parte 3. La cultura nomadizada o España “Made in England”

El cine documental tal y como lo concibe María Ruido es un lugar de memoria integrador. Como ya le hemos señalado antes, no hay fronteras a la hora de comprender fenómenos similares en una zona geográfica que es espacio común de historia, un mercado común de vivencias memorísticas como lo es Europa. El final de *Plan Rosebud2: Convocando los fantasmas*, que, con la intervención de Sheila Rowbotham, integra el territorio político británico, apela precisamente a los fantasmas de la música y más globalmente de la cultura marginal, aquí punk, como forma activa de resistencia a los estragos del capitalismo. Es como si Inglaterra arrojara luz sobre España y ante todo

¹⁸ Rosa Bassave Roibal (1954-2012).

sobre Galicia trazando pasarelas entre estos dos territorios, a través de un denominador común que es la cultura insubordinada¹⁹.

La aceleración que se venía anunciada en la sucesión rápida de voces de mujeres feministas alcanza ahora el mundo de los militantes y activistas. El documental se acaba con la explosión del monolito del que hablamos al principio, explosión que por fin se lleva a cabo sobre una banda de sonido punk del grupo gallego Siniestro total cantando “Matar hipies en las Cíes²⁰” (1987). Entramos de lleno en el mundo eléctrico del desenmascaramiento acelerado.

Visiones de las microrresistencias

El nerviosismo de la banda de sonido que caracteriza cada etapa de la película — *Ruinas*, *Brumario* y los tres “*Intervalo*”— con ruidos electrónicos y tipografía verde fluorescente, deja paso a ritmos rock y punk, testimonios de los cambios que estaban ocurriendo en la cultura musical.

El montaje se acelera, las entrevistas se hacen más breves — en la transcripción, tres o cuatro líneas como máximo — y se cruzan los temas y problemas que vive la sociedad civil tanto en el montaje como en los testimonios o análisis dibujando de este modo una comunidad de formas de pensar entre la directora y las decenas de personas que entrevista. Precisamos sin embargo que siempre incluye en el proceso narrativo elementos discordantes, como fue el caso del minero pronazi y defensor de Franco.

Se nos ofrece un retrato mixto, gallego-británico, de los años setenta y ochenta, a través de las fuerzas opositoras a la hegemonía de los políticos al poder a través de los focos de resistencias feministas, de los militantes gays, y de los grupos antisida que el montaje asocia a los sindicalistas. Así no es de extrañar que sea un sindicalista, Mike Jackson, el que observa que “los años Thatcher fueron años muy difíciles para la izquierda y para el feminismo, sin embargo, sí tuvo el efecto de movilizar a los movimientos feministas.” Para él, miembro del más importante sindicato del sector público del Reino Unido, UNISON, las “tres dimensiones importantes, desde los 70 y hasta bien avanzados los 80 [...] fueron, el movimiento sindical, el movimiento feminista

19 Por supuesto, excluimos de nuestro estudio sobre la cultura, las secuencias sobre el Xacobeo, un evento cultural institucional.

20 *Las Islas Cíes* es un archipiélago de la ría de Vigo.

y el movimiento antirracista²¹.” Es de notar que este último aspecto no se desarrolla mucho a lo largo del documental, que se centra más en la memoria obrera y popular gallega de la Transición, periodo durante el cual la cuestión del racismo no preocupaba a la sociedad española ni gallega.

Un fragmento de documental militante *Nightcleaners* (1975) del colectivo, The Berwick Street Collective revela la estrategia globalizante de María Ruido de fabricar una memoria global de las resistencias, múltiples aunque mínimas. El documental británico narra la operación casi revolucionaria de operarias de limpieza que intentan montar un sindicato para defenderse, salir de la precariedad y obtener mejoras salariales. En él, se integran lo esencial de la concepción de la memoria para la directora gallega: las mujeres como elemento perturbador, el mundo laboral, el territorio patriarcal y el cine como lugar estético e intervencionista. Annette Kuhn, apoyándose en parte en el pensamiento de Griselda Pollock, analiza el modo de hacer del colectivo desde el punto de vista de lo que ella llama las estéticas del cine de oposición²²:

they used the montage, with rhythmic insertion of black spacing, asynchronous voice and image, reworked images, slow motion and silence. The objective was to address 'the fundamental contradiction between the typical cinematic means of producing a 'truth' about working-class life... and the political aesthetics of a film that advertised its own manufacture' (Pollock, p. 205).

No es de extrañar que la socióloga Nirmal Puwar²³, en su artículo sobre la arquitectura de la memoria, haga referencia a este film fundamental, encrucijada de la politización de los grupos subalternos y de una estetización de la mirada sobre la realidad desde un cine, también subalterno y pobre, en el sentido del *arte povera*, es decir imposible de atrapar, nómada²⁴.

Semejante estrategia, la de oponerse molestando podría definir la nueva escena musical de la transición —del rock alternativo al punk—, considerada generalmente

21 Guion de *Plan Rosebud2*, *Ibidem*, p.20.

22 “the aesthetics of oppositional cinema: KUHN Annette. « Berwick Street Film Collective (1970-1978) ». <<http://www.james-scott.com/about/press/film-reviews/36-to-2/lux-cinema-screening-in-london-200/berwick-street-film-collective/>>[Última consulta : 3 de agosto de 2014].

23 PUWAR, Nirmal. « Architectures de la mémoire. Image, son et pierre ». *Multitudes*, n°29, 2007, 2007/2 (n° 29), pp. 87-99.

24 Este adjetivo se utilizó en el dossier “Arte povera” del Centro Pompidou (París), <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm>>[Última consulta : 3 de agosto de 2014].

como cultura subalterna, pero para María Ruido y numerosos entrevistados como memoria que rescatar.

Vaivén por el mundo eléctrico del sonido popular: la memoria del “No Future”

Frente al silencio de una transición pactada por las oligarquías²⁵, la última parte del documental se caracteriza por el frenesí de la banda de sonido. De hecho se enfrenta esta estética sonora con la estrategia de silenciar la historia que puso en marcha el franquismo, tal y como lo ha definido José Luis Ledesma: “El silencio, que iba mucho más allá de la mera censura e impregnaba el conjunto de las relaciones sociales, fue, por supuesto, una construcción del Nuevo Estado franquista²⁶, [...]”

Para dar cuenta de la importancia del ruido popular, la documentalista se vale de todo un material archivístico en el que predomina lo sonoro: voces, música, canciones, que dibujan un territorio acústico fértil para la reflexión sobre la visibilidad atenuada de las clases populares. De este modo, el recordar la campaña para las elecciones generales de 1977 pasa por un fragmento de film²⁷ en el que se ve y sobre todo se oye la voz potente que sale de un altavoz instalado en el techo de un coche: “Acudid esta mañana a las 12 al cine ideal a escuchar las alternativas políticas que nos ofrecerán los candidatos al Congreso después de casi 40 años de obligado silencio...”. Enriquece con su tono levemente irónico el recuerdo de la transición

También las intervenciones de veteranos de la música gallega participan de la construcción por no decir rehabilitación del papel político de la música. Si es sobremanera conocido el rol de la *Nova Cançó* catalana, poco reconocimiento se ha otorgado a la canción gallega a pesar de su fuerza política tal y como lo definía ya en 1977, José María Costa: “[...] la canción gallega trata de salvar a su tierra del folklorismo de llanto y lluvia en que se había visto sumergida durante siglos. Pretende cantar

25 Ver JULIÁ Santos y MAINER José-Carlos. *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*. Madrid: Alianza Ensayo, 2000, p.58. Santos Juliá y José-Carlos Mainer hablan de élites políticas.

26 LEDESMA José Luis. “El lastre de un pasado incautado: uso político, memoria e historiografía de la represión republicana” en FORCADELL Carlos, PASAMAR Gonzalo, PEIRÓ Ignacio, SABIO Albero y VALLS Rafael (ed.). *Usos de la historia y políticas de la memoria*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004, 529 p. p.34.

27 Probablemente sacado del fondo fílmico de la cadena de Televisión de Galicia, TVG.

problemas reales, como la emigración, el campo, las expropiaciones forzadas [...], la descapitalización y abandono del país²⁸...”

Además, en su artículo, vislumbra la modernidad de la forma cantada, citando el caso de Bibiano²⁹: “**Bibiano** en cambio ha introducido en su único LP *Estamos Chegando O Mar* un tratamiento eléctrico, llegando en ocasiones a colocarse (*Amador y Daniel*) en la vanguardia musical del Estado, saltándose divisiones entre *rock* y *canción popular*.” Aspecto fundamental que se afirmará plenamente con ocasión del Festival en solidaridad con los trabajadores de Astano que se celebró en El Ferrol el 10 de febrero de 1985 y cuya referencia aparece dos veces en *Plan Rosebud2*. Este festival testimonió de la posibilidad de acción común del arte musical y de la lucha sindical. Manuel Rivas³⁰ dio cuenta de esta síntesis entre música, cultura, política y pueblo.

Con la presencia desinteresada de *Ilegales* y otros seis grupos gallegos, el desbordado recinto de *rockIreconversión* presentaba un aspecto inusual en actos de este carácter, frente al ya más tradicional de la música *folk*. Cuando en el escenario *folk* el poeta Xosé Luis Méndez Ferrín preparaba la lectura del poema de Ezra Pound, [...] a 100 metros de allí, en el viejo pabellón de la feria de muestras, el cantante de Radio Océano, [...], iniciaba su nueva composición *Reconversion, unidade de acción sindical*, con un desgarrado estilo *pospunk*.

Esa energía punk a la que hace referencia Paul Gilroy³¹ en el documental está vinculada a la “insubordinación” de ese tipo de grupos³².”

Se cierra el documental sobre la intervención de críticos culturales que vuelven sobre el impacto del punk tanto en España como en Inglaterra para ofrecernos, con el recorrido de la historia del punk una visión de su evolución hasta transformarse en industria de la nostalgia, según la expresión del crítico londinense. Se ha perdido la fuerza de la expresión radical, lo que corresponde exactamente al camino que emprendió la transición española: “La persistencia en una moderación no polarizada, con unos

28 COSTA José Manuel. «La canción gallega: una expresión para un pueblo». *El País*, 27 de febrero de 1977, < http://elpais.com/diario/1977/02/27/cultura/225846016_850215.html>.

29 Bibiano Morón forma parte de las numerosas personas entrevistadas.

30 RIVAS Manuel. «Mañana era lunes en la fábrica». *El País*, < http://elpais.com/diario/1985/02/13/cultura/477097202_850215.html>.

31 Profesor de sociología de la London School of Economics. Guión *Plan Rosebud2*, p. 21.

32 GILROY Paul, *Idem*. p. 21.

ciudadanos sistemáticamente ubicados en opciones de centro, ha sido la característica más sobresaliente del proceso de instauración y consolidación de la democracia³³. »

En cuanto al proceso de instrumentalización de la cultura, en la génesis de su pérdida de poder, y tal y como se vivió en Galicia, la explicación más luminosa acerca de la da el periodista y profesor de universidad, Luis Álvarez Pousa cuando dice que” se inutilizó a la sociedad civil. [...] Significó que la cultura de la tensión desapareciese, que el conflicto desapareciese³⁴...” La fuerza del verbo subversivo del verbo “inutilizar” no puede sino llamar la atención de quien, como María Ruido, indague en la arqueología de la memoria y piense que ninguna pieza merece estar inutilizada.

Para concluir, podemos subrayar que con esta segunda parte del díptico Plan Rosebud, María Ruido no sólo finaliza una reflexión sobre no sólo la historia sino el cine, sobre una memoria del cine tal y como la concibe Jo Labanyi es decir “un proceso de reelaboración del pasado a la luz de las necesidades del presente³⁵ [...]”. En este caso, “serían necesarios unos estudios que comenten de manera autorreflexiva sus propios criterios y la relación de estos criterios con las exigencias del presente. Como ella lo recuerda en una entrevista, es historiadora de formación y está convencida de que “tenemos mecanismos de intervención que no existían en otras épocas y formas de generación de autorrepresentación; en este sentido, el vídeo es un instrumento útil, aunque no es eficaz en sí mismo³⁶.” Es tal la capacidad de intervención de la cineasta que fue censurada por “Caja Madrid [que] decidió retirar su apoyo a su instalación *Banco de espacio*, [Plaza de Catalunya, Barcelona, 2005] una recopilación de titulares y frases extraídas de la prensa, sobre las condiciones de acceso a la vivienda. [...] Un dato muy positivo en una reunión de accionistas [...] se convertía en inoportuno en ese contexto artístico.”

33 JULIÁ Santos y MAINER José-Carlos, *Ibidem.*, p.58-59.

34 Guión de *Plan Rosebud2*, p. 16. Ocurrió lo mismo con el proceso de desmovilización sindical, como lo recuerda Bob Jessop, guion, *Ibidem.*, p.20

35 LABANYI Jo. «El cine como memoria. La memoria del cine» en RUIDO María. *Plan Rosebud, Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*. sl: Xunta de Galicia/Cgac (Centro Galego de Arte Contemporánea), Marco (Museo de Arte Contemporánea de Vigo)/Fundación Luis Seoane, 2008, pp. 483-484.

36DEL OLMO Carolina. «María Ruido. Fuera de contexto», julio-agosto de 2005, <<http://palmerproduce.files.wordpress.com/2013/07/entrevista-con-ladinamo.pdf>>[Última consulta: 22 de agosto de 2014].

Para un film que se estrenó el primer año de aplicación de la Ley Memoria es posible que *Plan Rosebud2*, por su fuerza subversiva, resulte inoportuno o sea, según la etimología, “que no conviene”. En este sentido el trabajo documental de María Ruido ya ha hecho memoria.

LAS TECNOLOGÍAS DEL GÉNERO Y DE LA INFORMACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN MEMORIAL DOCUMENTAL: EL CASO DE ABUELOS (2010) DE CARLA VALENCIA DÁVILA

IRMA VÉLEZ
ESPE de l'Académie de Paris
Université Paris-Sorbonne

Resumen

En el documental (auto)biográfico, las mediaciones tecnológicas regulan los procedimientos de resiliencia mediante representaciones o evocaciones de eventos traumáticos que afectan tanto la representación del género sexual como la del género cinematográfico. Estas producciones convocan con frecuencia la historia de los excluidos, olvidados o desaparecidos para enfrentarla a la Historia oficial con sus ficciones mediáticas. Explorando y cuestionando las representaciones históricas de sus dos abuelos, la ecuatoriana Carla Valencia Dávila enmarca en su primer largometraje, *Abuelos* (2010), varias escenas de lectura con las que rescata del olvido a ambos «personajes». La escena de lectura como mediación tecnológica de la memoria histórica, le devuelve a las mujeres de su familia una palabra redentora para contar *su* historia. Es una memoria documental transgeneracional que explora así las tres etapas significantes de la filiación: la generación recordada (en la prensa, la literatura y los medios), la generación de la nostalgia (consumidora de radio y televisión) y la generación de la postmemoria (inscrita en la cultura de la convergencia y del web 2.0). Partiendo de una lectura transgeneracional y tecnológica del género y de la información como tecnologías del poder y del yo, este análisis subraya la función resiliente de las mediaciones tecnológicas en las narrativas fílmicas de la generación de la postmemoria.

Palabras clave: generación de la postmemoria, documental, historia, Carla Valencia Dávila, escena de lectura, mediación tecnológica, convergencia, resiliencia.

Con la curiosidad que provocan las tecnologías ya definitivamente obsoletas, las imágenes parecen concebidas en un ritmo claramente desfasado, dotadas, para la mirada actual, de una cierta impericia. Allí radica el verdadero espesor temporal, pienso. En esa técnica. Y, claro, la furiosa conversión que permite ver la frenética movilidad en que ha transcurrido el tiempo tecnológico. Ahí en ese cierto curioso anacronismo, se configura la materialidad de un pasado. Este pasado definitivo que, para millones de nosotros, constituyó una verdadera catástrofe social.

Y es esa técnica la que habría que examinar. Situar allí, de plano, para intentar entender cuál fue exactamente la velocidad de ese tiempo. Si fuera posible. Me refiero a la necesidad de articular una mirada técnica.

Diamela Eltit

Respondiendo a esta necesidad de articular una mirada técnica, *Abuelo*¹ (Carla Valencia Dávila, 2010) es uno de los pocos documentales latinoamericanos dirigidos por mujeres que nos llega hoy día a Europa y sólo uno de los muchos realizados en el género documental (auto)biográfico explorado por mujeres cineastas desde el final de las dictaduras del siglo XX en América latina. Para algunos esta producción «evidencia la crisis de los grandes relatos del proyecto moderno»². Citemos por ejemplo a las chilenas Carmen Castillo con *Calle Santa Fe* (2007) y a Macarena Aguiló con *El edificio de los Chilenos* (2010), *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi o *Newen Mapuche. La fuerza de la gente de la tierra* (2010) Elena Varela. El género irrumpe con fuerza en la Argentina después de la dictadura con Albertina Carri y *Los rubios* (2005) y continúa con el trabajo de directoras como Alejandra Almirón con *El tiempo y la sangre* (2010)³. En una de las primeras coproducciones boliviano-argentina autofinanciada en línea, *Durazno* (2012), Yashira Jordan también explora como lo había hecho Carri un actor de doblaje del protagonista retratado en su reconstrucción autobiográfica. Una coproducción franco-uruguaya dirigida por Virginia Martínez y Gonzalo Arijón, *Por esos ojos* (1997), dio a ver las investigaciones de María Esther Gatti de Islas por encontrar su nieta encarcelada en Buenos Aires. En el Perú destaca Tatiana Fuentes con *La Huella* (2012) en la que explora las imágenes de archivos fotográficos recopiladas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) desde su textura y espesor fotográfico para una experiencia estética además de histórica, de una historia indecible o/por invisible. Brasil también se presta a ejercicios memorialistas intimistas con la obra de Petra Costa y el retrato de su hermana desaparecida en el exilio, *Elena* (2013). La colombiana Priscilla Padilla trabajó además desde la memoria de las mujeres wayuu en una coproducción con Bolivia de la

1 VALENCIA DÁVILA, Carla, *Abuelos*, (2010).

2 LAGOS LABBÉ, Paolal, «Ecografías del «Yo»: documental autobiográfico y estrategias de (auto)re presentación de la subjetividad»m *Comunicación y Medios. Estudios sobre cine en América Latina*, núm. 24 (2011), p. 60-80 <<http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/19894/21053>> [Última consulta: 28 octubre 2014].

3 Es también directora de un webdocumental sobre la obra del millonario y filántropo Arturo Ciampagna (la Casa Museo Lagos y la historia del asistencialismo infantil en la Argentina) titulado *Museo de los Niños Débiles. Lo que hizo el Estado argentino con los niños desamparados entre 1920 y 1970*, un webMockumentary que realiza con Maximiliano de la Puente a partir de *footage* hallado con archivos de AGN, Museo del Cine, Fundación Eva Perón y Archivo Municipal de la ciudad de Necochea <<http://tierraentrance.miradas.net/2014/06/ensayos/museo-de-los-ninos-debiles-lo-que-hizo-el-estado-argentino-con-los-ninos-desamparados-entre-1920-y-1970.html>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

que resultó *La eterna noche de las doce lunas* (2012) y en la que cuestiona la historia de la mujer desde una transmisión oral matriarcal del género. Cuba ofrece ejemplos de la memoria colectiva de los inmigrantes de las provincias orientales en el cortometraje *Buscándote Habana* (2006) de Alina Rodríguez. De México, *Intimidades de Shakespeare* y *Victor Hugo* (2008) de Yulene Olaizola me parece ejemplar de otra joven directora inspirada por la historia de su abuela. A pesar de considerarse como la «cenicienta del cine»⁴ el documental biográfico se multiplica por tanto en número y prospera en creatividad.

En la producción de las dos últimas décadas ha sido además particularmente propenso a experimentaciones formales de «creciente subjetivación de los discursos»⁵ sin obviar no obstante un «vínculo indicial explícito con la realidad»⁶. En América Latina se afirma desde la voluntad de reescribir la historia biopolítica de la reapropiación tecnológica de la memoria y de los cuerpos en una relación sacrificial, victimaria, resistente o transgresiva que exploran las cineastas con los medios de comunicación y los hechos retratados por ellos. Muchos de los documentales citados representan posibilidades de exorcismo⁷ con respecto a una historia traumática, cuya representación mediática ha sido problemática tanto durante como después de los hechos relatados⁸. Boris Cyrulnik considera que no son tanto los traumas que afectan a las generaciones que los padecieron sino la representación que de ellos se transmitió⁹, por lo que «en cada etapa de nuestro desarrollo, debemos pasar transacciones con nuestro entorno, que son cada vez menos biológicas y cada vez más afectivas y culturales»¹⁰. Por ello partiendo

4 RUFFINELLI, Jorge, «Una cierta mirada sobre el documental...» *Cinémas d'Amérique Latine*, núm. 11 (2003), p. 67.

5 PIEDRAS, Pablo. «El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos», *Cine Documental* 1, núm. 4699 (2010) <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html> [Última consulta: 28 octubre 2014].

6 CAMPO, Javier. «Los estudios de cine documental y la cuestión de lo real», *Comunicación y Medios. Estudios sobre cine en América Latina*, núm. 24 (2011) <<http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/19909/21067>> [Última consulta: 28 octubre 2014].

7 FENNESSY, Kathy. «The Brazilian Documentary Elena Is an Exercise in Exorcism», *SLOG* (2014) <<http://slog.thestranger.com/slog/archives/2014/08/07/the-brazilian-documentary-elena-is-an-exercise-in-exorcism>> [Última consulta: 28 octubre 2014].

8 ELTIT, Diamela. «Acerca de las imágenes públicas como política de desmemoria», *Cinémas d'Amérique latine* 2009, no. 17 (2009), p. 26-33.

9 CYRULNIK, Boris. *Parler d'amour au bord du gouffre*. Paris: Odile Jacob, 2004, p. 154.

10 *La traducción es mía*. CYRULNIK, Boris. *De chair et d'âme*, Poches Odile Jacob Paris: O. Jacob, 2008.

del término de la física, *resiliencia*, que «designa la resistencia al choque o a la presión de un material» Cyrulnik explica:

Aplicado a la psiquiatría, demuestra que un niño se las arreglará mejor si antes de la herida psicológica – lo que se llama el "estropicio" (o de la caída estrepitosa), pudo "tramar" un principio de personalidad, y si alrededor de él, luego del estropicio se organiza una red de "tutores del desarrollo", es decir, posibilidades de sostenerse, de agarrarse de alguien o de algo¹¹

Por ello, la escena de lectura es una de las mediaciones tecnologías de mayor resiliencia para muchas de las directoras citadas más arriba. En *Abuelos*, Valencia Dávila ofrece un tratamiento resiliente de la historia familiar con los mecanismos de defensa y adaptación que le ha posibilitado su labor profesional. Lleva más de una década trabajando como responsable de post-producción y se dio a conocer también como directora de arte, dos aspectos formales que afectan considerablemente su tratamiento cinematográfico de la Historia y del documental (auto)biográfico¹². *Abuelos* cuenta con un auténtico reconocimiento internacional y se considera uno de los documentales más premiados del cine ecuatoriano.¹³ Es una producción transnacional, chileno ecuatoriana, que enfoca la memoria como palimpsesto de lecturas y reescrituras de los documentos de los aparatos represivos e ideológicos del Estado¹⁴ (documentos informativos de radio, prensa, televisión, y documentos públicos como los expedientes judiciales). Esta

11 NAY, Catherine y Patrice DE MERITENS, «Entrevista a Boris Cyrulnik», *Perspectivas sistémicas. La nueva comunicación* (1999) <<http://www.redsistemica.com.ar/cyulnik.htm>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

12 Editó los largometrajes documentales *Tu Sangre* (2005), *¡Alfaro vive carajo!* (2007) y *Cuba, el valor de una utopía* (2007). Trabajó en la producción de ficciones también: *Estas no son penas* (2011) y *Sin otoño y sin primavera* (2011) y dirigió los cortometrajes *Restos* (2004) y *Emilia* (2006).

13 El documental fue laureado con: el Mejor Pitch Taller Haciendo Otro Cine organizado por Cinememoria y el European Documentary Network (Ecuador 2006), la Selección ecuatoriana para Morelia Doc Lab (México 2006), DocSantiago Taller de presentación de Proyectos, Mejor Proyecto Documental (Chile 2008), Premio Nacional de Cine Augusto San Miguel, mejor proyecto documental (Ecuador 2008), Premio EICTV DocBsAs Forum de producción documental (Argentina 2008). Fue también seleccionado para financiamiento por el Consejo Nacional De Las Artes (Chile 2008), ganador del Premio del público Festival EDOC (Ecuador 2010) y nominado a la selección oficial IDFA 2010 First Appearance Competition. Fue laureada en el Festival de Cine Biarritz América Latina con el Abrazo de oro (2011). Recibió el premio al Mejor Documental de la Muestra de Cine Latinoamericano de Lléida, España. También recibió el premio especial del jurado de la 14a edición del Festival Encuentros de Cine Sudamericano de Marsella (2012).

14 Althusser distingue los aparatos represivos del Estado (gobierno, administración, ejército, policía, tribunales, cárceles) de los aparatos ideológicos del Estado entre los que Valencia Dávila destaca los jurídicos e informacionales, ALTHUSSER, Louis. «Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. (Notes pour une recherche)», en *Positions (1964-1975)*. Paris: éd. Les éditions sociales, 1970.

reescritura se da en un contrapunto entre las escenas de lectura de un archivo memorial personal (fotografía, literatura, cartas, grabaciones audio, anotaciones y videos) y las divulgaciones massmediáticas (televisión, prensa, radio) sobre la historia.

Valencia Dávila recorre la memoria transgeneracional y transnacional de su familia en un homenaje a dos figuras masculinas –sus dos abuelos, que protagonizan el documental desde representaciones visuales y referenciales desiguales. En busca de sus historias respectivas, intenta darle sentido a una polarizada filiación entre la imaginación del abuelo materno ecuatoriano, Remo, un médico curandero que pretendía alcanzar el secreto de la inmortalidad, y los restos del abuelo paterno chileno, Juan Valencia, desaparecido político que había luchado con Salvador Allende por la victoria en Chile de la Unidad Popular: «Dos caras de una misma historia me han contado de donde vengo, de la inmortalidad y la muerte, de la muerte y la inmortalidad».¹⁵

Este documental presenta para mí y dentro del marco de las investigaciones que estoy llevando a cabo sobre convergencia mediática y mediaciones tecnológicas en el cine de mujeres, un triple interés. El primero sería el tratamiento cinematográfico de la filiación patriarcal desde la visión de una joven cineasta mujer que pertenece a una generación que ha crecido en plena cultura de la convergencia, según la define Jenkins¹⁶, o sea, en una cultura en la que coexisten medios tradicionales masivos con nuevos medios de comunicación. Esta generación se enfrenta, tecnológicamente armada, a las políticas públicas de desmemoria, a partir de un principio de inteligencia colectiva¹⁷ que consiste en rescatar desde lo testimonial versiones que alteran la interpretación oficial, institucional y mediática de hechos históricos obviados o distorsionados.

El segundo interés lo alimentan las capacidades innovadoras de montaje que desmaterializan los medios de representación histórica digitalizando una memoria documental familiar y cuestionando desde las tecnologías del género (cine, fotografía) el formato documental. Me resulta oportuno ese diálogo entre los distintos medios

15 VALENCIA DÁVILA, Carla. *Op. cit.*

16 JENKINS, Henry. *Convergence culture : where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.

17 LEVY, Pierre. *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Trad. Centro Nacional de Información de Ciencias Médicas (INFOMED). Cuba: versión eBook, 2003-2004 <<http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/>> [Última consulta: 28 octubre 2014].

convocados para ilustrar el género sexual como construcción visual desde la cultura de la convergencia y muy a pesar de la distancia aparente con la temática tratada en *Abuelos*.

El tercer interés que me despierta este documental es el de presentarnos la escena de lectura como una escena de cuestionamiento histórico que le permite a esta generación de la postmemoria superar el trauma con mediaciones tecnológicas de transformación, algo que en el relato autobiográfico literario Sylvia Molloy había calificado como una escena de crisis¹⁸ y que en el cine genera una nueva «visión» crítica e histórica, más que una visión en crisis. Se perpetra en el cine de las américas, y en un retorno a la escena del delito, una suerte de tópico fílmico que cuestiona de manera general las representaciones en ella interrogadas. El género sexual¹⁹ y la memoria histórica, suelen ser algunos de los interrogantes más frecuentes de estas escenas que se dan desde prácticas de mediación tecnológica según se acercan a ellas la crítica cinematográfica, y la crítica cultural feminista²⁰. Por no tratarse de un documental feminista ni de temáticas que se suelen enfocar desde una perspectiva de género, me interesa precisamente indagar en los usos de las tecnologías de la información como tecnologías del género en el tratamiento del archivo histórico de un documental como éste. Cabe preguntarse de qué manera afecta el tratamiento digital de la información con sus mediaciones tecnológicas el género sexual como construcción visual a partir del autorretrato de una lectora que se propone investigar el archivo memorial privado (familiar) y público (del aparato del Estado). La representación visual del género de documentales de la postmemoria y la escena de lectura como escena contestataria de las representaciones del archivo público, permitirán entonces pensar de qué manera la generación de Valencia Dávila afecta la representación del género sexual y/o documental y con qué motivos.

18 MOLLOY, Sylvia; *Actos de Presencia. La escritura Autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Estéban Calderón, México, D.F.: Tierra Firme, 1996.

19 Marianne Hirsch señala que el género no solía ser una categoría de análisis en el estudio de las memorias sobre el holocausto y las resistencias a las que se enfrentó cuando empezó a escribir sobre este corpus, HIRSCH, Marianne, «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, vol. 29, núm. 1 (2008), p. 103-28.

20 LAURETIS, Teresa de. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Trad. Marie-Hélène Bourcier, «Le genre du monde». Paris: La dispute, 2007.

Género, convergencia y generación de una postmemoria transnacional

Para analizar la reapropiación tecnológica y memorial a partir de una doble conciencia de género y de historicidad, habría que considerar algunos conceptos útiles, vistas ciertas consideraciones críticas sobre el tratamiento documental de la Historia²¹. Me llama en particular la atención el juicio que Paulo Antonio Paranaguá le concede a la obra de Albertina Carri por su supuesto carácter «irreverente»:

Los rubios es una película que muchos consideran de ficción. Es una película, por ejemplo, donde las entrevistas con los sobrevivientes las vemos en un televisor, en un segundo o tercer plano en la cámara. No son elementos fundamentales. Lo que importa es lo que dicen esos testigos pero reinterpretado por la cineasta que es la hija de los personajes evocados y que se cree con todos los derechos de encarar esta historia a su manera, con su carga de recuerdos e, incluso, con su forma de evocación. (...) ²²

Si bien coincido en que la generación que califica «de los sobrevivientes» de aquellas ideologías de los años setenta ha dejado de enfocar las utopías con las mismas cámaras, no podemos evacuar estas mediaciones tecnológicas que las directoras se reapropian para escribir *otra* historia, como un mero acto descomedido. Su propuesta, como lo veremos, es mucho más edificante, tanto en el caso de Carri como en el de sus sucesoras. Tal vez incluso responda a la voluntad de articular una «mirada técnica», tal y como la evoca Eltit en el epígrafe, para una comprensión técnica de eventos polisémicos en su representación visual también. Para entender esa mirada técnica es importante considerar el documental como tecnología social cuyas prácticas de convergencia mediáticas desconstruyen las representaciones. Por ello en éste y otros documentales la distinción entre registro y discurso documental forma parte de la propuesta estética de la autora y de su punto de vista como sujeto histórica y culturalmente necesitado de situarse con respecto al discurso documental oficial desde el registro cinematográfico afin²³.

Teresa de Lauretis advierte que la crítica del «aparato cinematográfico» como tecnología social fue influenciada por los aportes de Althusser y Lacan más que por los

21 BURTON, Julianne. *The Social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

22 PARANAGUÁ, Paulo Antonio. «La subjetividad en el documental latinoamericano contemporáneo», conferencia en el XI Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez *in Memoriam*, 12 de marzo 2010 <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/revtexto.aspx?cod=96&sec=2&num=3&id=16>> [Última consulta: 28 octubre 2014].

23 CAMPO, Javier. *Op. cit.*, p. 276.

de Foucault²⁴, al no considerar éste el impacto de determinadas tecnologías como el cine²⁵ sobre las personas en tanto que sujetos masculinos y femeninos, ni tampoco al público y a la recepción predeterminados por el género²⁶. De Lauretis demuestra que el género es una representación y su construcción, tan activa como nunca ya que más afectada que nunca por su propia deconstrucción²⁷, algo que el cine demuestra con frecuencia. Aclara además que el término «género» remite a una representación de una relación, de la pertenencia a una clase o a un grupo o categoría y que es por tanto la relación de un individuo enmarcado en un contexto social²⁸. La negación del género en la teoría de Foucault como categoría de análisis, es por tanto, y según ella, un lastre que imposibilita combatir tecnologías sociales, como el cine, que producen opresión sexual y que no adjudican a los conflictos inherentes a hombres y mujeres su valor y significado, perjuicio en el que trataré por tanto de no incurrir (algo indudablemente menos difícil de obviar hoy que hace 30 años, incluso en Francia aunque me sigue llamando la atención que nuestro más destacado filósofo de la opresión sexual haya podido considerar la raza y la clase social como categorías de análisis pero no la de género). Partiendo no obstante de la definición que le da Foucault a la tecnología, como tecnología del poder y luego como técnicas del yo²⁹, pensaré el género con de Lauretis como tecnología del sexo o sea como «un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos, las relaciones sociales por un determinado dispositivo sometido a una tecnología política compleja»³⁰,

24 LAURETIS, Teresa de. *Op. cit.*, p. 65.

25 A pesar por supuesto de que Foucault haya escrito mucho sobre cine y que recientemente se hayan recopilado sus escritos sobre el tema en MANIGLIER, Patrice y Dork ZABUNYAN. *Foucault va au cinéma*, Paris: Bayard, 2011.

26 LAURETIS, Teresa de. *Op. cit.*, p. 41.

27 *Idem*, 41-42 y LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* Bloomington: Indiana UP, 1987.

28 *Ibidem*, p. 44.

29 Foucault definió las «techniques de soi» como «les procédures, comme il en existe sans doute dans toute civilisation, qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi», FOUCAULT, Michel, Daniel DEFERT, y François EWALD, *Dits et écrits, 1954-1988 II 1976-1988 éd. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald avec la collab. de Jacques Lagrange*, Paris: Gallimard, 2001, p. 1032. Para una evolución del uso del término en la obra de Foucault véase BEHRENT, Michael C. «Foucault and Technology», 29, no. 1 (2013), <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07341512.2013.780351#tabModule>> [Última consulta: 28 octubre 2014].

30 Trad. mía de «un ensemble d'effets produits dans les corps, les comportements, les rapports sociaux par un certain dispositif relevant d'une technologie politique complexe» en FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I. Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1998, p.168.

que como representación y autorepresentación es también y además, afectado por su deconstrucción tanto en los discursos propiamente feministas como en los que no lo son³¹.

Fotograma 1 : Memoria tecnológica del entorno natural

Voz off de Carla Valencia Dávila

«Cuando yo tenía 16 años mi abuelo me dijo « tú no te vas a morir nunca. Yo estoy descubriendo la inmortalidad ». Me dejó flotando con esa idea, yo le creí.



Valencia Dávila justifica su entrada a la vida desde un «descubrimiento mágico» de su abuelo Remo que le decía «Tú no te vas a morir nunca, yo estoy descubriendo la inmortalidad» (Fotograma 1). Afirma así su pertenencia a un sistema de creencias en una relación patriarcal exacerbada por una mitificación oral del abuelo Remo y de sus poderes tanto en la recuperación de los testimonios de sus tías, las hijas del abuelo, como en el ejercicio fílmico de Valencia Dávila que pretende rescatar de la mortalidad a su abuelo chileno. Los reiterados primerísimos planos de la naturaleza ecuatoriana le dan una ambientación natural al proceso de lectura crítica y un contrapunto en la confrontación del archivo público y privado. No sólo no acostumbran las nietas a hablar tanto de los abuelos³² como de las abuelas³³ sino que gran parte de las voces testimoniales convocadas para hilvanar la genealogía patriarcal de Valencia Dávila son

31 LAURETIS, Teresa de. *Théorie queer et cultures populaires. De Foulcaut à Cronenberg*, p.40-42.

32 Habría que señalar una cantidad bastante importante de películas de ficción dedicadas al tema de los abuelos en los últimos años: *Abuelo, le secret de mon grand-père* (1997, Rafael Viguer, Francia-España), *El abuelo* (1998, José Luis Garci, España), *A grand-pa for christmas* (2007, Harvey Frost, USA), *El abuelo sinvergüenza* con el título original de *Bad grandpa* (2013, Jeff Tremaine, USA), *El abuelo que saltó por la ventana y se largó* o *Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann* (2014, Felix Herngren, Suecia)

E incluso se dan cortos que al contrario denigran la figura del abuelo como *Abuelo* (2009, Mary Ann Kellog, USA), y *Abuelo* (2014, Borja Muñoz Gallego, España). También por supuesto existen documentales sobre el tema: el documental histórico financiado por crowdfunding, *La huella de los abuelos* (2012, España), y *Abuelo te voy a asacar de aquí* (Montse Armegou, Ricardo Belis) considerados como los padres de los documentales de Memoria Histórica en España por algunos (<<http://belenmoreno.wordpress.com/2013/03/25/documental-valle-de-los-caidos/>>). No faltan incluso series de tv sobre el tema, como la mexicana, *El abuelo y yo*, también conocida como *El abuelito* (1992-, México), que protagoniza a Jorge Martínez de Hoyos o *Nonno felice* (1995-). No obstante son pocos los casos de cineastas que pongan en escena a sus propios abuelos.

33 El caso de Afarin Eghbal con *Abuelas* (2011) resulta paradigmático.

voces femeninas, y desde luego lo son las de mayor peso simbólico. El abuelo Remo tenía hijas admiradoras que lo presentan en las entrevistas como una figura estructurante (Fotograma 2), con valores poco «masculinos» en una tradición cultural patriarcal: imaginación, fe, comprensión, cariño y ternura caracterizaban a Remo, a punto de convertirse en protagonista de una novela por su carácter casi irracional.

**Fotograma 2:
Testimonios apasionados
de madre y tía**

Voz off de una de las hijas del abuelo Remo (izquierda)
«Las canas se le van. Puede estar otra vez bien. Entonces puedo ser inmortal. No era locura, pues [...]»

Testimonio de la madre de Carla Valencia Dávila (derecha)
«Eso es real, para mí es real. Yo lo vi (*aparta la mirada de la cámara y parece escuchar con la mirada el ruido del agua que oímos*) y no de una vez, (vuelve a mirar fijando la cámara) varias. Era una verdad»

Voz off y testimonio de la hija del abuelo Remo
«¿Quieres ver cómo se despeja el cielo? Entonces se tomaba una cápsula y [...] yo me quedaba loca.



**Fotograma 3:
Testimonio del incrédulo
Nicolás Kingman autor de un
personaje de novela inspirado
en Remo**

«Estaba seguro que podía hacer llover, absolutamente. Y a veces coincidía. Y decía “ya mismo, ya mismo” [... *testimonio anterior de la madre al respecto...*]. Hacía unos ademanes así y cosas raras y así llegaba la lluvia. Y era coincidencia, me acuerdo”.



El documental distingue de hecho la percepción milagrosa de sus poderes según los recuerdan sus hijas (entrevistadas de manera frontal), o su viejo amigo escritor, Nicolás Kingman, que se apoderó del personaje para una de sus novelas. Este es presentado primero de espaldas a la cámara, hurgando en papeles, y sentado luego, incrédulo, caricaturando al recordado amigo histriónicamente (Fotograma 3) mientras que la voz off de Valencia Dávila asume claramente el punto de vista crédulo, heredado de sus tías, por filiación materna. Para no aislar su voz la une a la de los pacientes del abuelo, sin distinción de sexo. Establece un pacto de lectura tácito por genuino en el que los que *escriben* historias públicas, como las del incrédulo escritor Kingman³⁴ ocupan un lugar anecdótico en el relato del abuelo y que a lo sumo lo consolidan como personaje de ficción. El testimonio contradictorio refuerza el de madre y tía (Fotograma 2) y sirve de contrapunto a las últimas imágenes sobre las excavaciones de las fosas de Pisagua de donde sacaron al abuelo chileno, Juan Valencia. Valencia Dávila polariza así relato fantástico familiar y terrorismo no ficcional del Estado chileno bajo el gobierno de Augusto Pinochet. El género sexual es por tanto en este documental una categoría que afecta tanto la recepción como la producción de los discursos sobre el olvido.

34 KINGMAN, Nicolás. *Dioses semidioses y astronautas*. Quito: La Quimera Editorial, 1982.

**Fotograma 4:
Memoria fotográfica de la
valencia diferencial de los sexos**

Testimonio de la tía Lili
«Nosotros éramos super
compiches, éramos super amigos;
Y con mis hermanos tenía que ser
así recto, formándolos, porque
eran los hombres de la casa, eran
los Valencia»



El género también se hace presente en el discurso del testimonio de la tía chilena, Lili, quien le cuenta a Valencia Dávila los avatares del abuelo, distinguiendo el tratamiento que le daba aquél a sus hijos y a sus hijas dentro de un espacio heteronormativo y marxista en el que la familia distinguía los valores transmitidos a hombres y mujeres para fortalecer un concepto patriarcal de la masculinidad (Fotograma.4).

En la antropología social, esa valencia diferencial de los sexos³⁵, que señala distinción de proceder en cuanto a educaciones por razón de sexo, también indica roles asumidos desde la familia como aparato ideológico del Estado³⁶, y modelo de reproducción y de consumo del género. Valencia Dávila encarna con su cámara el valor con el que no pudo ir su padre a revelar el «tabú» familiar entorno al asesinato del abuelo Juan. Llega también al lugar al que un único fotógrafo (hombre) había sido autorizado para filmar las excavaciones de las fosas de Pisagua. Cuenta: «Contacto Fernando Muñoz. El es el único que fue designado por el tribunal para filmar y fotografiar la busca» mientras vemos en pantalla las manos de su tía al volante, filmadas por ella, quien a su vez filma las propias imágenes filmadas por Muñoz (fotograma 5). Valencia Dávila nos muestra, ella, el campo de concentración de Pisagua como *el lugar de la memoria* del abuelo Juan al que llega con pantalones y zapatos andróginos, unos playeros con los cordones blancos al llegar y negros al salir (fotograma 14), pero al que llega ella, no como niña crédula de las ficciones del abuelo Remos sino como agente de rescate de una realidad sin imágenes.

35 HÉRITIER, Françoise. *Masculin, féminin. La pensée de la différence*. Paris: O. Jacob, 1996.

36 ALTHUSSER, Louis. *Op. cit.*, p. 21-22.

Jean Breaschand anota que a partir de los años ochenta emerge:

un cine que explora los *non lieux* del exilio, de los campos de batalla, de la deportación, de los campos de la muerte y que utilizan los archivos ya no como hito (*repère*) de la historia, sino como huellas anónimas. O sea [...] con el doble hilo del paseo errante (errance) y de “la esperanza”. Es decir un lugar y un horizonte³⁷.

Fotograma 5:
*Mujeres al volante y tras
la cámara*



Fotograma 5:
*Mujeres al volante y tras
la cámara*



37 BRESCHAND, Jean. *Le documentaire, l'autre face du cinéma*. Les petits cahiers Paris: «Cahiers du cinéma» SCÉRÉN-CNDP, 2002. p.47.

Valencia Dávila reconquista Pisagua como la directora israelí Yael Hersonski redimió el gueto de Varsovia en *A film Unfinished* (2011), cuestionando lo visto desde el desenmascaramiento de la puesta en escena de lo visible. Ambas parten del fallecimiento de los abuelos. Hersonski evoca el de su abuela en Tel Aviv, para superar el silencio *historicizando* y desmontando imágenes de archivo. Desconstruye las imágenes producidas por la propaganda nazi. Valencia Dávila las del régimen pinochetista. La puesta en escena de lo «hecho visible» es uno de los procedimientos a los que acude Valencia Dávila, como otros tantos de esta generación de la postmemoria, según define Marianne Hirsch a los herederos de traumas histórico. Según Hirsch propician un «repertorio encarnado de conocimiento previamente descuidado por muchos historiadores tradicionales»³⁸, so pretexto de que esta generación no recuerda sino que hereda de un recuerdo. La generación del trauma que también se califica de la nostalgia produce una memoria transmisible a la «postgeneración»³⁹ o la «generación de la postmemoria»⁴⁰ y esa transmisión no se puede leer, sea cual sea su expresión como simple irreverencia⁴¹. Para Hirsch:

[...] la postmemoria no es ni un movimiento ni un método, ni una idea; lo veo más bien como una estructura de retorno de conocimiento traumático y de experiencia encarnada inter y transgeneracional. Es una consecuencia del recuerdo traumático pero (al contrario del trastorno por estrés postraumático), a nivel generacional⁴²

Los testimonios de las mujeres son intergeneracionales, de abuela a hija, y de tía a sobrina. La memoria se hilvana en un acto de lealtad matricial contra los genocidios llevados a cabo por figuras masculinas exterminadoras. Lili, la tía chilena, se convierte en el pilar referencial de resistencia contra la desmemoria del abuelo. Su sombra, erguida con las manos en la espalda, se plasma en pantalla y crece a la salida del Regimiento de

38 Traducción mía de: «a “repertoire” of embodied knowledge that had previously been neglected by many traditional historians» en HIRSCH, Marianne. *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997 , p.2.

39 HOFFMAN, Eva. *After such knowledge : memory, history, and the legacy of the Holocaust*. New York: Public Affairs, 2004.

40 HIRSCH, Marianne. «The Generation of Postmemory.», p. 3.

41 PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Op. cit.*

42 Trad. mía de postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a *structure* of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) a generational remove. *Op. cit* p. 3.

Telecomunicaciones en el que fue irónicamente arrEstado el abuelo chileno de Valencia Dávila para no comunicar más (fotograma 6). La directora le concede un valor visual a lo efímero contra los registros falaces y perenes del Estado creando una tensión poética resiliente con pausas visuales metafóricas. Exonera así la tragedia de su agonía superándola en un ejercicio estético de justicia poética. De esta manera, también rescata los modelos de masculinidad encarnados por la memoria silenciada de los vencidos (representada por su padre y su tío), modelos masculinos no violentos y acallados por el dolor y la tortura. Aparece el tío y un testigo del fusilamiento del abuelo llorando, y el padre emocionado con la reserva del pudor como huella de construcciones de masculinidades a prueba visual (fotograma 7). Las mujeres no lloran. Siguen la actitud digna y con orgullo de la abuela, recordada digna. Se conmueven por admiración más que dolor, aunque la grabación de la voz del abuelo rescatada por Valencia Dávila logre arrancarle lágrimas de emoción a su tía que verbaliza por los hermanos hasta el olvido. Para el padre de Valencia Dávila, hermano de Lili, no hubo posibilidad de contar aquello que lo expulsó de la patria, como hijo de «traidor». Valencia Dávila se enfrenta al tabú y salda una deuda familiar.

**Fotograma 6:
Testimonio intergeneracion
de Lili a Carla**

*Testimonio de Lili en su casa
y en la calle*



La relativa distancia emocional e histórica con los hechos le permite a Valencia Dávila tratarlos desde registros otros que no sólo sean los del drama (el humor, el fantástico-telúrico, el detectivesco) y aliviar así la tensión dramática. Los documentales sobre los traumas históricos de esta generación traen con ellos de nuevo la posibilidad ya no sólo de denunciar los hechos, sino de superarlos desde el impulso y la vitalidad que trae consigo las generaciones posteriores a los eventos, sin que sus recuerdos sean necesariamente menos auténticos o verosímiles que los de la generación de la nostalgia.

**Fotograma 7:
Modelos televisivos
de masculinidades
en jaque**



¿De qué manera visual se «estructura» esa postmemoria con sus deconstrucciones de las representaciones históricas y en qué contribuye la lectura y la escena de lectura de la fotografía y de los archivos audiovisuales en particular? Estas son las dos preguntas a las que trataré de contestar ahora.

Los montajes de la postmemoria y las tecnologías de superación

El montaje de este documental pretende invalidar las acusaciones de traición a la patria que pesan desde los archivos públicos pinochetistas sobre un abuelo comunista, condenado a muerte por un tribunal de guerra ilegal. Aunque en Chile hubo⁴³ quien pensara que éste documental fuera consecuencia de dos libros que hablaban de los

43 n/d, «Viaje íntimo para descubrir abuelos», *Hoy cine y TV*(2011), <<http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/viaje-intimo-para-descubrir-abuelos-462640.html>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

abuelos de Valencia Dávila, el de Francisco Lillo Muñoz⁴⁴ y el de Nicolás Kingman⁴⁵, estos libros anteceden mucho la escritura de un guión que se escribió en un momento de rescate de la memoria de los desaparecidos en Chile. La reconstrucción visual de los eventos con una mirada técnicamente mediada por las tecnologías informacionales del Estado se explora en las tres formas de materialización de subjetividad: las del sujeto que habla sobre sí mismo (la menos desarrollada), las del sujeto que habla con el otro (mediante las entrevistas) y las del que habla sobre el otro (en los comentarios en off de los largos planos naturales, poético metafóricos)⁴⁶. Valencia Dávila aclara entonces los motivos de un crimen justificado por el estorbante cargo político de Juan Valencia y no como lo pretendió la prensa coetánea de los hechos, por «traición a la patria».

El montaje paralelo y alterno de la película abre dos líneas narrativas filiales contrastivas que le permiten aclarar el motivo del crimen: la paterna con la tía Lili y la materna con el abuelo curandero. La materna es redentora y asentada desde la exploración de la inmortalidad a través de primerísimos planos de una naturaleza exuberante y frondosa. Al acercarse a sus aguas y minerales la cámara se traslada a la línea narrativa paterna, para explorar la muerte y la violencia política del Estado. Ambas líneas narrativas se contraponen como las dos caras de un mismo espejo: una mirándose en las aguas de Ecuador, otra, en las olas del Pacífico. La variabilidad emocional que generan ambas historias crea un contrapunto entre la selva ecuatoriana y el desierto de Iquique con vistas aterradoras de Pisagua. Ese contrapunto de pérdida y creatividad, de vida arrebatada por el Estado y vida reinventada de un «personaje fantástico» se mantiene en un equilibrio resiliente que sobredetermina la creatividad por encima de la crueldad. *Abuelos* se cierra con un enfoque «naturalista»⁴⁷, no sin parejo con el documental chileno *Nostalgia de la luz* (2010, Patricio Guzmán) en el que la naturaleza cobra también un

44 MUÑOZ, Francisco Lillo. *Fragmento de pisagua la historia de los presos políticos en el campo de concentración de pisagua año 1973*. Pisagua: Producción Félix Reales Vilca, 1990.

45 KINGMAN, Nicolás. *Op. cit.* Novela por la que Kingman obtuvo el premio de cultura «Eugenio Espejo» otorgado por el Gobierno Nacional de Ecuador así como el premio «José María Lequerica» y que se integra a la *Science Fiction Encyclopedia* como prototípica del género fantástico desarrollado en Ecuador, MENDIZÁBAL, Iván Rodrigo. "La Ciencia Ficción Ecuatoriana", en *The Science Fiction Encyclopedia*, WordPress.com, 2014 <<http://cienciaficcionecuador.wordpress.com/la-ciencia-ficcion-ecuatoriana/>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

46 PIEDRAS, Pablo. *Op. cit.*

47 Yashira Jordán presenta también *Durazno* como una producción ecológica como si el imaginario creativo de la postmemoria buscara reconciliarse en la naturaleza de las tragedias culturales del siglo XX.

valor redentor, con un giro poético resiliente. Guzmán ensalza una anacrónica coincidencia entre el calcio estelar y el de los huesos de los desaparecidos perdidos en el desierto chileno, mientras que Valencia Dávila enfoca los brotes verdosos que surgen en pleno desierto chileno como brotes del agua del río donde creció el abuelo mago. El enfoque «naturalista» le ofrece a los miembros de esa tragedia una memoria resiliente con visiones sostenibles en un espacio natural y cultural inhóspito para quienes, como el abuelo, cayeron rehenes del terrorismo de Estado y que Valencia Dávila borra con vistas panorámicas del mar que se superponen a la lectura del álbum fotográfico familiar (fotograma 8). Como en el relato de un «militante-agente» Valencia Dávila marca la impronta de una tercera etapa de los discursos de la militancia, ya aceptados públicamente los discursos de las víctimas, como lo señala Cristina Moayano Barahona⁴⁸.

Fotograma 8:

Tecnologías de la superación en un montaje que fusiona espacio natural y cultural del álbum fotográfico familiar

Fundidos acuáticos



Este documental se teje –como muchos otros– con un montaje propenso a presentar imágenes contradictorias del archivo público con los comentarios en off o con las voces de los testimonios para deconstruir la propaganda de las tecnologías estatales de la información⁴⁹. Valencia Dávila desmantela lo publicado con el relato y las imágenes del álbum familiar explorando el registro dramático con una selecta banda sonora y el lamido

48 MOYANO, Cristina. «Las memorias militantes y el uso testimonial en la historia política del tiempo presente en Chile: de lo estructural y lo subjetivo », *El tiempo presente como campo historiográfico. Ensayos teóricos y estudios de casos*, ed. Juan Andrés Bresciano. Uruguay: Ediciones Cruz del Sur, 2010.

49 NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bélgica: De Boeck, 2002, p. 282.

constante de los documentos por el agua, filmada desde dentro y por encima, dejándonos como narciso caer en un espejo, pero sin reflejo. Como Alicia en la casa de los espejos, la directora se traslada por encuadres de agua a espacios y temporalidades distantes barajando con transiciones suaves imágenes naturales y documentos de archivo (fotograma 8).

La introspección de Valencia Dávila, procede por mecanismos técnicos como la auto contemplación visual de la naturaleza con el fin de traer al desierto chileno el caudaloso río donde nació su creativo abuelo ecuatoriano. Este punto de vista poético metafórico conlleva una visión transnacional de la justicia para los hijos de los exiliados . Pero no todas las cineastas lo ven así tampoco. La visión de Valencia Dávila es más optimista de la que propone Macarena Aguiló⁵⁰, por ejemplo, cuyos padres participaron sin embargo de una verdadera utopía panamericana. Estas contradicciones demuestran que el cine documental no cuestiona tanto la representación de una época histórica como trastorna, sobre todo, el orden de las representaciones, o lo que Niney denomina la relación sujeto/objeto, hombre/mundo, imaginario/realidad⁵¹, y no lo olvidemos, mujer/hombre, mujer/mundo jugando desde la ubicuidad y la actualidad⁵² con especial talento de alquimista y con un nivel de conciencia de género (sexual y cinematográfico) cada vez más marcado en la generación de la postmemoria al menos.

Los archivos audiovisuales que recupera Valencia Dávila y el recorrido que nos ofrece, deconstruye una visión panóptica y estatal de la Historia, restaurando la visión de los desaparecidos. Pone como ejemplo televisivo a los encarcelados en Pisagua que cantaban con vigor en 1973 los valores patrióticos del nuevo orden establecido sin saber que iban rumbo a la tortura y la muerte. También considera las imágenes filmadas en las excavaciones de Pisagua, un campamento militar que había sido el primer destino militar importante del capitán Pinochet en 1948 y que rodeado por más de 400 metros de altura en un desierto de más de 80 km era en sí una «cárcel natural»⁵³. Al entrevistar el fotógrafo de las excavaciones sobre sus imágenes, se abre una doble *mise en abîme* de

50 AGUILÓ, Macarena. *Op. cit.*

51 *Ibid.*, p. 8.

52 *Ibidem.*, p. 8.

53 DÉLANO, Manuel. «Pisagua fue un infierno», *El País Archivo*, no. 12 de junio (1990), <http://elpais.com/diario/1990/06/12/internacional/645141605_850215.html>[Última consulta: 28 octubre 2014].

una grabación reapropiada por Valencia Dávila del punto de vista oral y visual de Fernando Muñoz veinte años atrás. El ulterior testimonio oral evidencia dos aspectos que no muestran las imágenes originales sin los comentarios actualizados por la directora: 1) que los que señalaron el lugar del crimen fueron los sobrevivientes de las víctimas, y 2) que las personas declaradas muertas por ley de fuga «resulta que estaban con el blanco del fusilamiento puesto»⁵⁴. Valencia Dávila le otorga de esta manera un valor probatorio y documental a esas imágenes del fotógrafo comentadas por él mismo. Las remata con esa esperanza de un futuro en el que la naturaleza es la fuente primera de esperanza ante la crueldad: « [...] el clima y los minerales de las tierras del desierto ayudaron a conservar los cuerpos. Esto hizo que sean fácilmente reconocibles y que quede evidencia innegable del abuso y los asesinatos cometidos por el ejército chileno».

Abuelos indaga por tanto en las representaciones de dos utopías e ideales encarnados en dos abuelos de una misma generación, que cuestionan los tópicos, tropos y tecnologías que mejor median las narrativas fílmicas de la llamada generación de la postmemoria, cuando vienen dirigidas por mujeres que se enfrentan a la violencia de una historia edificada por «masculinidades del terror». Según Althusser: «[...] los aparatos del Estado, bien sean represivos o ideológicos, funcionan desde la violencia y la ideología, pero con una diferencia muy importante que impide confundir los aparatos ideológicos del Estado con el aparato (represivo) del Estado»⁵⁵. Esa diferencia, según él, consiste en que mientras prevalece la violencia en el aparato del Estado, rige la ideología en los aparatos ideológicos del Estado. En este sentido, este documental retrata la inconformidad de una familia con los valores del orden establecido⁵⁶, poniendo de relieve las exacciones represivas del ejército y de los medios de comunicación como aparatos represivos de aquel Estado (fotograma 9). Los testimonios orales y las huellas

54 Esta declaración del fotógrafo oficial se hizo pública por otros familiares de los desaparecidos, asesinados en Pisagua. DELANO, Manuel. *Op. cit.*

55 ALTHUSSER, Louis. *Op. cit.*, p. 23.

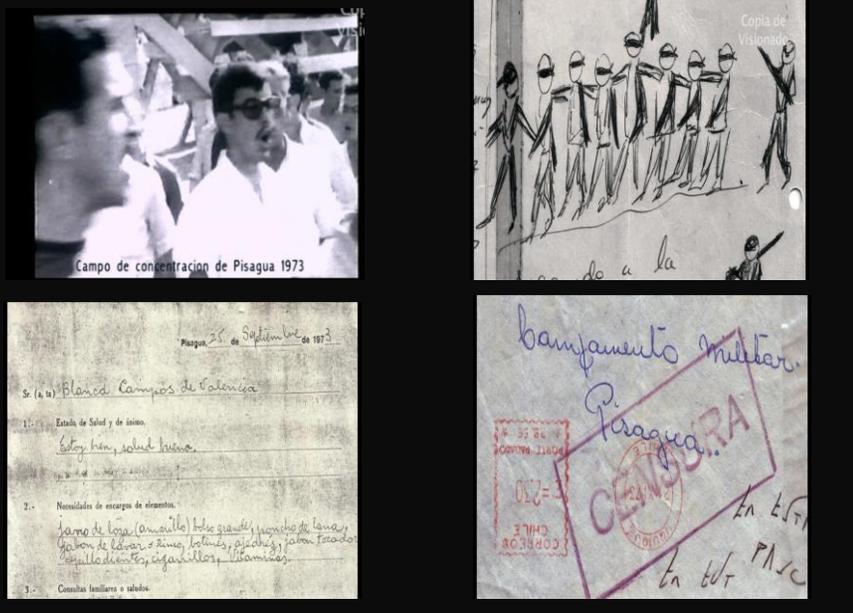
56 Dice Valencia Dávila en TAPPOLET, Bertrand. «Mémoires blessées», *Gauchehebdo*, n°. 18, noviembre. 2001 (2011), <<http://www.gauchebedo.ch/?Memoires-blessees>>[Última consulta: 28 octubre 2014]:

J'ai cherché les raisons pour lesquelles le régime de Pinochet aurait voulu assassiner mon grand-père Juan. Il était sous le gouvernement Allende responsable de la distribution de la nourriture dans le Nord du pays. Les camionneurs évacuaient alors ces ressources alimentaires vers le Pérou et multipliaient les grèves. Qui touchaient aussi les médecins, les universités. Les gens paniquaient, car les étals étaient vides et ils n'avaient plus rien à manger. Après le *golpe*, toutes ces denrées disparues ont réapparu, comme par magie..

Fotograma 9:

Archivo público y testimonial de la represión

Testimonio de Francisco Lilo Muñoz
«La muerte era sinónimo de libertad».



documentales de deshumanización actúan como visiones residuales de la banalización del delito que deconstruyen los modelos culturales de masculinidad del terror como “antinaturales” (fotograma 7). Por ello se entrometen en el montaje símbolos de las tecnologías del poder y de la información, aislados o quemados por el viento y el sol, para dejar la impronta de una derrota colectiva (Fotograma 10).

Fotograma 10:

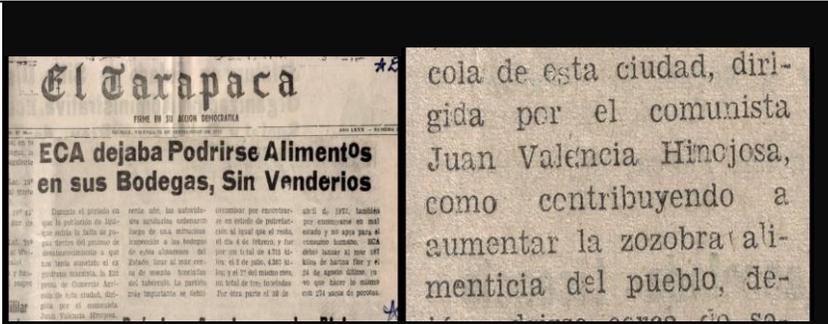
La derrota colectiva y los símbolos de las tecnologías del poder



Escena de lectura y convergencia mediática

Para la generación de la postmemoria, la escena de lectura del álbum fotográfico familiar es «el tutor resiliente» de memorias truncadas cuando no distorsionadas (fotograma 11). Son necesariamente espacios de crisis hermenéutica, ética y moral, con las que Valencia Dávila y otros representan de manera a devolverle la forma visual y mediática del engaño.

Fotograma 11:
Convergencia y distorsión mediática
CVD en off (tras los testimonios sobre el desabastecimiento artificial de la derecha en respuesta a las medidas de Allende contra las empresas internacionales) «[...] la prensa ahora también controlada por militares acusó a mi abuelo de acaparar alimentos y de haber sido uno de los causantes del desabastecimiento».



Voz off de Lili
 «después salio en el diario. Las siguientes personas fueron fusiladas en tiempo de guerra por ser traidoras a la patria».

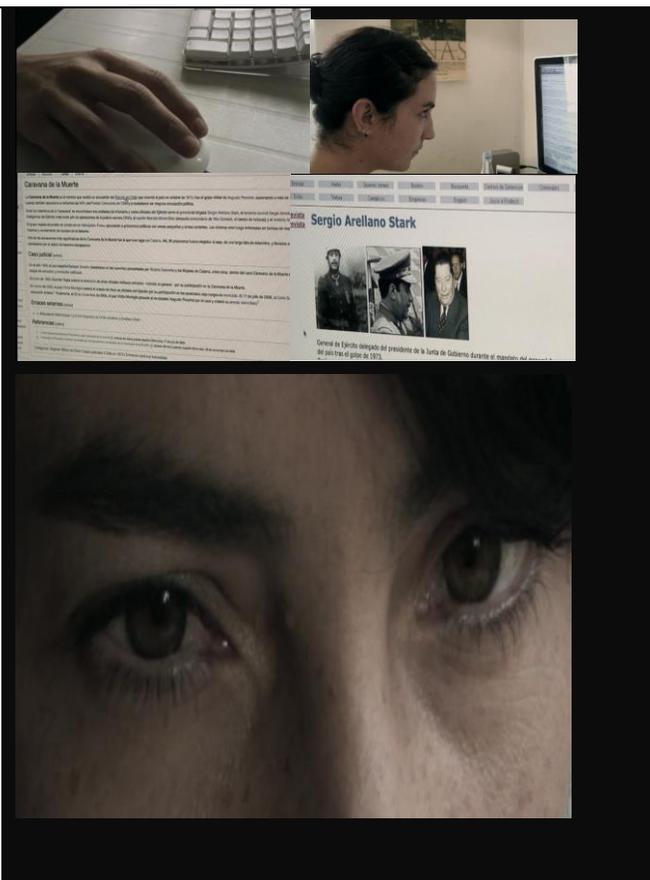


Fotograma 12:
La escena de lectura genealógica virtual

Voz off de Carla Valencia Dávila

«Cuando leo y escucho sobre la caravana de la muerte imagino el terror y la impotencia que debió haber sentido mi familia con este ejército que se convirtió en un monstruo represor. El militar Sergio Arellano Stark acompañado por una comitiva del ejército recorrió en helicóptero todas las cárceles de Chile [...] decidiendo quiénes debían morir».

Racor sobre mirada de Valencia Dávila leyendo el nombre de su abuelo en la Wikipedia Juan valencia Hinojosa



Son varias las escenas de lectura en las que la directora se pone a sí misma en escena. Abundan los autorretratos parciales y fragmentados, generalmente en primerísimos planos de una parte cuidadosamente elegida de su cuerpo: ojos, manos y pies⁵⁷, cuestionan la historia como mirada, acción y trayectoria desde la invisibilidad, el parálisis o el inmovilismo. La primera y más llamativa de estas escenas es la del racor sobre la mirada que nos la muestra leyendo la biografía de su abuelo Juan Valencia en la Wikipedia junto con la lista de los mártires (fotograma 12). La recepción de estos datos públicos se dan en un ejercicio de introspección y movilidad, a lo largo del que va a compartir lecturas con testigos y amigos, algunos escritores. Abre así una reescritura

57 Para el tratamiento de los planos picados sobre los pies en el cine de mujeres de ficción de mujeres véase VELEZ, Irma, «Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa». *Lectures du genre* n° 8 : Imageries du genre, 2011, <http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_8/Velez_2_files/Velez2.pdf> [Última consulta: 28 octubre 2014].

dialógica⁵⁸ dentro de un espacio de heterogeneidad interpretativa al rescate del abuelo chileno. Por ello la primera escena de lectura es por tanto una escena de la mirada lectora de Valencia Dávila sobre hechos históricos compartidos en un medio participativo, la Wikipedia. La memoria se convierte en un procomún colectivo atravesado por su mirada, y la cámara cuestiona esa mirada fija. Este procedimiento técnico, nos dice Faucon que:

[Marcher-monter] C'est un moyen simple de penser des modes d'associations (grâce aux motifs visuels et sonores rencontrés) et de mesurer cette liberté, de prendre conscience que le montage est un *déplacement* d'un plan à l'autre, d'éprouver physiquement l'intervalle que réactivera l'oeil du spectateur⁵⁹

Por ello la escena de lectura es también asociada con la escena de autorepresentación, Son autorretratos indirectos en los que aparece Valencia Dávila con la cámara, reflejada en un televisor o en una ventana de los lugares atravesados, o simplemente atravesando un espacio caminando. Transforma con su movimiento los lugares del olvido (fotograma 13). Transforma así Pisagua. De lugar de la des/memoria familiar viene lo convierte en un lugar de Historia según define Edgardo Cozarinski «l'opération du cinema»⁶⁰.

58 BAKHTIN, Mikael M. *The Dialogic Imagination*. Trad. De Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981 y ARFUCH, Leonor. *La Entrevista, una invención dialógica*. 1a. ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

59 FAUCON, Térésa. *Penser et expérimenter le montage*. Les Fondamentaux De La Sorbonne Nouvelle. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 144.

60 Entrevistado en IMBERT, Henri-François, *Filmer le passé les traces et la mémoire No pasarán ! Album souvenir*, Cinéma documentaire Paris, Budapest, Torino: Addoc, l'Harmattan, 2003, p. 45.

Fotograma 13:
Escena de lectura fuera de campo

Voz off de Carla

«Ya adolescente vi por primera vez una fotografía de él. Fue como ver a mi papá en una vida anterior, con una mirada que no era la suya.»

Entendí entonces que ese hombre también era mi familia (Plano picado sobre los pies, vista panorámica del desierto)

Él se llamaba Juan (música)

Regresa clara por sus pisadas con playeros distintos. Estos tienen los lazos negros y filma sus dos pies deteniéndose en lugar de abrir el paso como en el plano anterior.



En el autorretrato aparece leyendo extractos de las dos novelas citadas más arriba como símbolo de una búsqueda que atraviesa registros y discursos de todo tipo desde una marcada voluntad dialógica. No obstante, el montaje de la segunda parte del documental gira principalmente entorno a escenas de lectura del álbum fotográfico familiar mostrando las escenas de lectura, selección y montaje fotográfico (fotograma 14) del mismo documental. Practica un tópico de la postmemoria fotográfica transgeneracional y que Hirsch nombra el «descubrimiento de un yo-en-relación»⁶¹, un yo en una relación de filiación que autoriza la lectura de fotografías.

61 HIRSCH, Marianne. *Family frames : photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997, p. 2.

Fotograma 14:

Escenas metadieéticas de selección fotográfica y montaje



La escena de lectura es por tanto a veces exclusivamente sonora y extradiegética. Autoriza los comentarios en off de Valencia Dávila, cuando pasan imágenes que no representan una lectura visual de un medio de comunicación sino de un espacio o de un evento que posibilita interpretaciones contrarias a las oficiales.

**Fotograma 15:
Escena de lectura
fotográfica analéptica.**

Voz en off de Valencia Dávila
«Seguramente mi abuelo Juan tomó esta foto. Debe haberse sentido orgulloso de su hijo que se iba a estudiar a la universidad cosa que él nunca pudo hacer. Mi papá se ve contento. Era la primera vez que salía de Chile a otro mundo»
(sigue) «en esa época en que una carta tardaba semanas en llegar con noticias atrasadas».

atravesando las nubes en un vuelo.

«Sabía que el viaje que empezaba duraría varios años, pero nunca alcanzó a que tantos. Tampoco se imaginó que no volvería a ver a su padre. Que lo miraba y se despedía a través de este lente y que sin saberlo me dejó estas fotos»

música clásica. Atravesando las nubes



Otras veces la escena de lectura es un recuerdo evocado o una interpretación hecha a partir de una foto comentada. Ese yo-en-relación tal y como lo vemos en el fotograma 15 refuerza la filiación a pesar del exilio en base a los rastros residuales de filiación que permiten tejer esas lecturas íntimas del álbum de familia. Otro de los aspectos que genera transformación en la escena de lectura se da mediante el lisado del color de fotografías de para arrojar luz sobre el deterioro incluso material de la imagen, y darle de paso mayor visibilidad al vínculo del abuelo con Salvador Allende. El traidor de los recortes de prensa pinochetistas (fotograma 11) se convierte así en el héroe de una nieta que no lo llegó a conocer (fotograma 16).



Las escenas de lectura vienen siempre enmarcadas por el movimiento de Valencia Dávila, como relieves psyc-geográficos de un paisaje que califica de inhóspito en el caso chileno y caudaloso en el caso ecuatoriano. Los marcos situacionistas que utiliza exploran los seis modos de representación de la tipología de Nichols: expositivo, de observación, interactivo o participativo, reflexivo, performativo y poético. Los seis se ven cubiertos en esta obra acompañados por escenas de lectura sobredeterminantes a partir de objetos mediáticos puestos en tela de juicio o reinterpretados. Ponderadas por una interpretación poético-metafórica de superación de la realidad, la escena de lectura del álbum mediático, público y privado de Valencia Dávila es un ejercicio de introspección compartido, que toma la forma de un procomún con vocación a empoderar colectivamente otra versión de la historia chilena.

Conclusión

El cine documental nos permite entender la historia como una construcción personal y colectiva que al acercarse a la historia plantea una pregunta ya muy bien

formulada por Niney desde las fabulaciones⁶² de lo (in)visible: «¿Cómo puede una película ser, no sólo justo imágenes, sino imágenes justas?». *Abuelos* nos brinda una posible respuesta, con un ejemplo en que la multiplicación de pantallas y de marcos transforma la visión y representación de la realidad otorgándole especial valor a la escena de lectura como encuadre estético crítico, ideológicos e histórico. Sin duda, el análisis estético del cine (su poética y su retórica) asientan las bases de la crítica de las puestas en escena y representaciones audiovisuales sugiriendo –como dice Niney–un cuestionamiento sobre lo que se considera realidad. El cine nos recuerda de esta manera que la Historia, no sólo puede escribirse desde lo visto, o lo recordado, sino desde un cuestionamiento ético y estético de las representaciones de la realidad. En definitiva el cine documental de esta generación de la postmemoria evidencia la distancia existente entre la visibilidad y la memoria, siendo lo visible siempre una prueba deficiente de lo real.

Abuelos marca con otros documentales de la generación de la post memoria (que cuenta hoy día con más de treinta años) un acercamiento a la Historia desde un tratamiento familiar y fotográfico, expresión de las mitologías y de los valores de la familia representada. Si la generación de directores que corresponden a la generación de los recordados o de la nostalgia escribieron «historias lineales y argumentativas que abordan la efervescencia social previa al golpe y las consecuencias inmediatas desde una perspectiva de sociedad [...]». Los documentales contemporáneos, en cambio, nos hablan de la historia de Chile a partir de las experiencias personales». ⁶³ Los espacios mediáticos que consolidan una representación del género sexual y documental, son espacios que demuestran los cambios que operan en esas representaciones la cultura de la convergencia. La mirada en los pies o en el horizonte, la cámara de Valencia Dávila lidera una reconciliación con la memoria desde el posible olvido del exilio de su padre.

62 Según Jacques Rancière, la manera en que se logra hacer una fábula con otra es un dato constitutivo del cine como experiencia, como arte y como idea del arte.

63 BELLO, María José. “Documental contemporáneo y memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo”. *LaFuga*, sin fecha, <<http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

Obras citadas

ALTHUSSER, Louis. «Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. (Notes pour une recherche)», en *Positions (1964-1975)*. Paris: éd. Les éditions sociales, 1970.

ARFUCH, Leonor. *La Entrevista, una invención dialógica*. 1a. ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

BAKHTIN, Mikael M. *The Dialogic Imagination*. Trad. De Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

BEHRENT, Michael C. «Foucault and Technology», 29, no. 1 (2013), <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07341512.2013.780351#tabModule>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

BELLO, María José. “Documental contemporáneo y memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo”. *LaFuga*, sin fecha, <<http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

BRESCHAND, Jean. *Le documentaire, l'autre face du cinéma*. Les petits cahiers Paris: «Cahiers du cinéma» SCÉRÉN-CNDP, 2002.

BURTON, Julianne. *The Social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

CAMPO, Javier. «Los estudios de cine documental y la cuestión de lo real», *Comunicación y Medios. Estudios sobre cine en América Latina*, núm. 24 (2011), p. 273-84 <<http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/19909/21067>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

CYRULNIK, Boris. *De chair et d'âme*, Poches Odile Jacob Paris: O. Jacob, 2008.
———. *Parler d'amour au bord du gouffre*. Paris: Odile Jacob, 2004.

DÉLANO, Manuel. «Pisagua fue un infierno», *El País Archivo*, no. 12 de junio (1990), <http://elpais.com/diario/1990/06/12/internacional/645141605_850215.html>[Última consulta: 28 octubre 2014].

ELTIT, Diamela. «Acerca de las imágenes públicas como política de desmemoria», *Cinémas d'amérique latine* 2009, no. 17 (2009), p. 26-33.

FAUCON, Térésa. *Penser et experimenter le montage*. Les Fondamentaux De La Sorbonne Nouvelle. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

FENNESSY, Kathy. «The Brazilian Documentary Elena Is an Exercise in Exorcism», *SLOG* (2014) <<http://slog.thestranger.com/slog/archives/2014/08/07/the-brazilian-documentary-elena-is-an-exercise-in-exorcism>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I. Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1998
———, Daniel DEFERT, y François EWALD, *Dits et écrits, 1954-1988 II 1976-1988 éd. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald avec la collab. de Jacques Lagrange*, Paris: Gallimard, 2001

- HÉRITIER, Françoise. *Masculin, féminin. La pensée de la différence*. Paris: O. Jacob, 1996.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- . "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, vol. 29, núm. 1 (2008), p. 103-28. <<http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>>[Última consulta: 28 octubre 2014].
- HOFFMAN, Eva. *After such knowledge : memory, history, and the legacy of the Holocaust*. New York: Public Affairs, 2004.
- IMBERT, Henri-François, *Filmer le passé les traces et la mémoire No pasarán ! Album souvenir*, Cinéma documentaire Paris, Budapest, Torino: Addoc, l'Harmattan, 2003.
- JENKINS, Henry. *Convergence culture : where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.
- KINGMAN, Nicolás. *Dioses semidiosos y astronautas*. Quito: La Quimera Editorial, 1982.
- LAGOS LABBÉ, Paolal, «Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)re presentación de la subjetividad»m *Comunicación y Medios. Estudios sobre cine en América Latina*, núm. 24 (2011), p. 60-80 <<http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/19894/21053>> [Última consulta: 28 octubre 2014].
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- . *Théorie queer et cultures populaires. De Foulcaut à Cronenberg*. Trad. Marie-Hélène Bourcier, «Le genre du monde». Paris: La dispute, 2007.
- LEVY, Pierre, *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Trad. Centro Nacional de Información de Ciencias Médicas (INFOMED). Cuba: versión eBook, 2003-2004 <<http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/>>[Última consulta: 28 octubre 2014].
- MANIGLIER, Patrice y Dork ZABUNYAN. *Foucault va au cinéma*, Paris: Bayard, 2011.
- MENDIZÁBAL, Iván Rodrigo. "La Ciencia Ficción Ecuatoriana", en *The Science Fiction Encyclopedia*, WordPress.com, 2014 <<http://cienciaficcionecuador.wordpress.com/la-ciencia-ficcionecuadoriana/>>[Última consulta: 28 octubre 2014].
- MOLLOY, Sylvia, *Actos de Presencia. La escritura Autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Estéban Calderón, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. México, D.F.: Tierra Firme, 1996.
- MOYANO, Cristina. «Las memorias militantes y el uso testimonial en la historia política del tiempo presente en Chile: de lo estructural y lo subjetivo », *El tiempo presente como campo historiográfico. Ensayos teóricos y estudios de casos*, ed. Juan Andrés Bresciano. Uruguay: Ediciones Cruz del Sur, 2010.

MUÑOZ, Francisco Lillo. *Fragmento de pisagua la historia de los presos políticos en el campo de concentración de pisagua año 1973*. Pisagua: Producción Félix Reales Vilca, 1990.
n/d, «Viaje íntimo para descubrir abuelos», *Hoy cine y TV*(2011),
<<http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/viaje-intimo-para-descubrir-abuelos-462640.html>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

NAY, Catherine y Patrice DE MERITENS, «Entrevista a Boris Cyrulnik», *Perspectivas sistémicas. La nueva comunicación* (1999)
<<http://www.redsistemica.com.ar/cyruunik.htm>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

NINEY, François. *L'épreuve Du Réel À L'écran. Essai Sur Le Principe De Réalité Documentair*.
Bélgica: De Boeck, 2002. 2nd. .

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. «La subjetividad en el documental latinoamericano contemporáneo», conferencia en el XI Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez
in Memoriam, 12 de marzo 2010
<<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/revtexto.aspx?cod=96&sec=2&num=3&id=16>>[
Última consulta: 28 octubre 2014].

PIEDRAS, Pablo. «El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos», *Cine Documental* 1, núm. 4699 (2010)
<http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html>[Última consulta: 28 octubre 2014].

RUFFINELLI, Jorge, «Una cierta mirada sobre el documental...» *Cinemas d'Amérique Latine*,
núm. 11 (2003), p. 67.

TAPPOLET, Bertrand. «Mémoires blessées», *Gauchehebdo*, n°. 18, noviembre. 2001 (2011),
<<http://www.gauchebedo.ch/?Memoires-blessees>>[Última consulta: 28 octubre 2014].

VELEZ, Irma, «Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa». *Lectures du genre* n°
8 : Imageries du genre, 2011, <
http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_8/Velez_2_files/Velez2.pdf>[Última consulta:
28 octubre 2014].

Filmografía

AGUILÓ, Macarena. *El Edificio de los chilenos*. 96'. Chile, Francia, Cuba, Holanda, 2011.

ALMIRÓN, Alejandra. *El tiempo y la sangre*. 68'. Argentina, 2003.

CARRI, Albertina. *Los rubios*. 89'. 2005.

CASTILLO, Carmen Castillo. *Calle Santa Fe*. 100'. Francia, Chile: Ad Vitam, 2007.

COSTA, Petra. *Elena*. 82'. Brasil, 2012.

FUENTES, Tatiana. *La huella*. Francia, Perú, 2012.

- GUZMA, PATRICIO. *Nostalgia de la luz*. Chile: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfun, 2010.
- HERSONSKI, Yael. "A Film Un-Finished." 60'. Israel/Alemania: **Itay Ken-Tor y Noemi Schory**, 2011.
- JORDAN, Yashira. *Durazno*. 70', 2012.
- MARTÍNEZ, Virginia, y Gonzalo ARIJÓN. *Por Esos ojos*. 61', 1997.
- OLAIZOLA, Yulene. *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo*." 82'. México: ND Mantarray, 2008.
- PADILLA, Priscilla. *La Eterna Noche De Las Doce Lunas*. 89'. Colombia, 2013
- RODRÍGUEZ, Alina. *Buscándote Habana*. 25'. Cuba, 2006.
- ROSSI, Antonia. *El Eco De Las Canciones*. 71', 2011.
- VALENCIA DÁVILA, Carla. *Abuelos*. 93', 2010.
- . *Emilia*, 2006
- . *Restos*, 2004
- VARELA, Elena. Newen Mapuche. *La Fuerza De La Gente De La Tierra*. 125', 2011.

HISTORIA COMUNAL Y MIRADA INFANTIL EN *LOS COLORES DE LA MONTAÑA*

LEAH FONDER-SOLANO
The University of Southern Mississippi

Resumen

Si *Los colores de la montaña* de Carlos César Arbeláez bien abarca la historia de tres niños que intentan rescatar un balón de fútbol de un campo minado, el filme a la vez apunta al entorno social de violencia política. Este mundo de adultos se filtra a través de la mirada de los niños, los cuales entienden demasiado lo que está en juego, trátese de atravesar los campos minados literales (en el caso del balón) o los figurados: la negociación constante de alianzas estratégicas, despedidas repentinas y desapariciones traumatizantes.

El largometraje *Los colores de la montaña* (2011), galardonado con más de veinte premios en festivales internacionales, es la primera obra dramática de Carlos César Arbeláez, director colombiano conocido por más de una docena de documentales televisados y los cortometrajes exitosos *La edad del hielo* (1999), *La serenata* (2005) y *Los ojos de la paloma* (2007). *Los colores de la montaña* enfoca de forma especial su tierra natal de Antioquia, Colombia, región montañera y agrícola tan conocida por la belleza natural, aldeas pintorescas y la producción de café y flores como por las actividades oscuras de la guerrilla y el narcotráfico. Como señala María Luna Rassa, esta indagación en el “espacio otro” de la zona rural representa una rotura significativa con los precedentes fílmicos urbanos de este país centralizado (1566). Arbeláez, siguiendo las pautas documentales de su formación, recopila los elementos del ambiente natural, ambiente socio-político, cultura local, e interacciones humanas de la zona para crear un retrato de la vida de una comunidad rural a través de sus niños.

A nivel de trama, la película relata la amistad y las travesuras de Manuel y Julián, dos muchachos que viven en una comunidad pequeña y aislada en las montañas de Antioquia. Un día, mientras juegan al fútbol, tiran el balón a un campo de minas. Acompañados por su amigo Poca Luz, se lanzan a campañas cada vez más riesgosas para recuperar su tesoro perdido. Con este comienzo, el filme apunta inexorablemente al

entorno social de violencia política fomentada por guerrilleros, grupos paramilitares y agentes del gobierno. El director insiste, sin embargo, que no se enfoca la violencia política como tema principal: “[la idea del proyecto] empezó casi como una imagen --un chaval del campo que quería saber lo que había detrás de la montaña-- pero por el tono casi documental de la historia, la realidad difícil de Colombia se hizo parte de la historia” (2). Suprime las imágenes gráficas para sugerir con sutileza el ambiente opresivo de una violencia omnipresente e inminente: los colores vivos del panorama espectacular ceden paulatinamente a escenas de matices oscuros. El zumbido de helicópteros en el trasfondo, la aparición repentina de grafitis en la noche y las intensas discusiones susurradas de los adultos aumentan la sensación de que la violencia puede estallar de forma esperpéntica. Hasta las actividades cotidianas más inocentes de los niños advierten la persistencia de la amenaza: su escuela se vuelve lienzo de grafitis guerrilleros y militares, sus juegos incluyen balas de rifle y su cancha de fútbol quedó decomisada al descubrirse una mina.

Estos elementos siniestros chocan de forma marcada e intencionada con el trasfondo de naturaleza pintoresca en que se desarrollan. Arbeláez anuncia a partir del título su intención de enfocar la belleza idílica de la región. Como en sus obras documentales, se vale de actores naturales y luz natural para captar la esencia del campo antioqueño igual que la de sus habitantes humanos: “Apenas hicimos cualquier intervención artística para los parajes naturales de Antioquia... Para el casting, que se desarrolló en el período de dos años, escogimos a actores naturales y no profesionales, la mayoría de la región, porque queríamos resaltar el sentimiento de realidad por encima de nuestra propuesta estética” (3). Este panorama natural se incorpora en la trama a todo momento, ya que la acción se desarrolla principalmente en escenas exteriores: en salidas al mercado, la ejecución de quehaceres, o encuentros con amigos. Las montañas le sirven también de inspiración a Manuel, que se apasiona tanto por el arte como el fútbol y se dedica a dibujar las montañas con los nuevos pinceles coloridos que le trae la profesora. Sin embargo, las largas tomas panorámicas de la película y el uso de la luz para resaltar los colores vivos del pueblo no distraen de la narración. Explica Arbeláez, “Aunque el paisaje es muy importante para la historia, no queríamos que la película se convirtiera en una película paisajística” (3).

Más bien, pretendía hacer una película que reflejara sus propios recuerdos infantiles de esta tierra y que explorara de forma poética las relaciones fundamentales de la niñez que forjan el carácter y la identidad individual. Las montañas, la escuela y el campo de fútbol donde toma lugar gran parte del filme no sólo delimitan la vida de estos muchachos, sino que definen su sentido de comunidad, su formación y sus valores. A través de la película, el valor, la lealtad y la perseverancia de los tres muchachos hace contrapunto constante al miedo impotente, el desafío vacío, la resignación o el idealismo fracasado que viven los mayores. El director confirma que esta yuxtaposición de perspectivas presenta el conflicto central de la obra: “[El filme] no intenta explicar el complejo conflicto armado de Colombia [sino] el drama de la población civil. [...] Elegí el punto de vista de los niños porque me daba la oportunidad de crear un contraste más importante con el mundo irracional y absurdo de los adultos” (2).

Los adultos, filtrados a través de la mirada infantil, internalizan y reproducen el miedo y la violencia de su entorno. En vez de presentar una dinámica binaria simplista de “buenos” y “malos,” la película pone al manifiesto que son los mismos residentes que fomentan y perpetúan la violencia que los victimiza. Los adultos, por ende, se presentan mediante discusiones susurradas o filtradas a través de la pared, miradas significantes, fugas repentinas, mentiras, llamadas aparte, llantos prolongados, y, en una ocasión, la violencia doméstica. Sus interacciones con los niños consisten principalmente de reproches, prohibiciones, mandatos y golpes. El único intento de optimismo, por parte de una profesora nueva, termina en fracaso y huida. Los habitantes viven resignados, paralizados por el miedo o huyen del pueblo y abandonan su propiedad, como sucede en el caso de las familias de Julián y Poca Luz.

Los niños, por otro lado, hacen caso omiso de todo esto para dedicarse a jugar fútbol. Basta recordar las pasiones del mundial reciente para admitir que el fervor obsesionado de su juego resulta verosímil, ya que escenas similares interactúan a diario a través de los poblados latinoamericanos. En el caso de Manuel, el balón nuevo le otorga no sólo la felicidad de un niño pobre que recibe un regalo más grande que soñara, sino también *cachet* social entre los otros niños, hasta el punto que le permiten dirigir el juego.

Es este liderazgo que le permite involucrar a Julián y a Poca Luz en las misiones de rescate cuando el campo queda decomisado con el balón adentro.

Manuel, Julián y Poca Luz se enfrentan juntos una larga serie de retos y obstáculos, a través de las cual los tres personajes establecen una clara jerarquía social y cada cual desarrolla su carácter individual: Julián, el muchacho mayor que controla el juego y asombra a los otros muchachos con el prestigio de tener un hermano guerrillero, paulatinamente cede terreno al liderazgo incipiente de Manuel. Por su parte, Manuel, estigmatizado por su poco rendimiento académico, se reivindica al entablar una amistad con la profesora y descubrir una aplicación pragmática de su arte en la elaboración del mural. Su nueva madurez se pone en evidencia cuando empieza a tomar decisiones por sí mismo y asume el liderazgo de su grupo de amigos; al final es Manuel el que asume el papel de adulto y consuela a la profesora cuando se ve vencida y reducida a lágrimas. Poca Luz, por otro lado, pasa de ser un muchacho chillón, deshabilitado y quejoso a convertirse en cómplice y mejor amigo de Manuel. Este cambio, tal vez el más dramático del filme, se manifiesta cuando Poca Luz demuestra lealtad y valor más allá de sus años al asumir de forma obligada el riesgo de los primeros intentos de recuperar el balón. Por lo tanto es la despedida de Poca Luz, más que el desenlace inevitable de la familia de Manuel, el momento del largometraje que provoca más nostalgia. Y éste es precisamente el punto que pretende lograr el director: mostrar el precio humano de la guerra en el futuro robado de los niños. Con esta escena, es espectador no puede sino imaginar lo que podría ser el porvenir de estos jóvenes donde no se interrumpieran los lazos más fundamentales de su formación y su identidad. En palabras del director: “También es cierto que no importante cuán trágica es la realidad de los niños, siempre van a tener el juego y la risa como parte fundamental de su vida. La niñez es, sin duda, el período de la amistad, la edad cuando uno hace amigos de verdad” (3). Agrega William Ospina, crítico del diario *El Espectador*: “Por el tono de su voz, por la fuerza de sus argumentos, por la conmovida manera de tejer ante nuestros ojos esta historia, es evidente que estamos viendo el fruto de una poderosa reflexión sobre las cosas hondas y sutiles que la violencia destruye.”

El desarrollo personal de los niños destaca la complejidad de cada personaje. Lejos de ser arquetipos o símbolos de inocencia, ignorancia o pureza, las interacciones de estos niños --productos también de su medio ambiente-- suelen ser calculados, informados, y a veces crueles. Desde el momento que explota la mina en su campo de fútbol, queda claro que los niños -quieranlo o no- no viven al margen de la violencia que permea todo aspecto de la vida en esta comunidad. Los niños de Arbeláez entienden demasiado lo que está en juego, trátase de atravesar los campos minados literales, en el caso de la pelota, como los figurados, negociando jerarquías sociales, alianzas estratégicas, despedidas repentinas, y desapariciones traumatizantes. En un ejemplo memorable, Poca Luz, cuya mala vista no le permite leer, le pide a Manuel que explique qué dice el grafiti militar que deforma la pared del colegio. Manuel, en vez de citar textualmente ("Guerrillero, ponte el uniforme o muere de civil"), lo acomoda de forma más aceptable para su amigo: "Ponte el uniforme, queremos más fútbol y menos clases." De forma similar, los protagonistas tampoco toman la decisión de rescatar el balón sin conocer los riesgos y posibles consecuencias de sus acciones: estaban todos presentes cuando un marrano que pasaba al fondo de su cancha de fútbol detonó la mina. Asumen este riesgo de forma consciente; para ellos, resignarse a la pérdida del balón, que representa todas sus ilusiones, es impensable, y están dispuestos exponer sus mismas vidas para recuperarlo.

Al final, sin embargo, los jóvenes sufren el mismo destino de su pueblo. Manuel lo pierde todo. Sus amigos se han ido de la aldea. El colegio se ha cerrado. Su papá fue asesinado. Y su mamá cierra la casa y reúne todos sus bienes en una bolsa pequeña. En medio de todas estas tragedias, sorprende una leve victoria: la toma final muestra a Manuel subido en el camión con su madre con el balón entre las manos. Este éxito simbólico, su negación tajante a resignarse ante la derrota, sugiere la posibilidad de un futuro distinto al de sus padres. Este final ambiguo no ofrece ni una resolución feliz ni la esperanza falsa de una solución política a la violencia de la región. Sin embargo, nos recuerda que aún entre la deshumanización de la guerra, surgen pequeños actos de heroísmo, y que todas las victorias, por pequeñas y fugaces que sean, permiten la esperanza de otras.

Obras Citadas

Arbeláez, Carlos César. "The Colors of the Mountain." Press Kit. *Film Movement*, 2010

Los colores de la montaña. Disponible online:
<http://www.zinema.com/pelicula/2011/los-colores-de-la-montana>. 11 ene. 2012

Ospina, William. "Los colores de la montaña." *El Espectador* 10 Abr. 2011. Red 6 agos. 2014

Rassa, María Luna. "En busca del campo Perdido: Transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano". *Revista Comunicación*. 1(10): 2012,1565-1579.

DRAGON LADY Y EL PELIGRO AMARILLO: CHINERÍAS CINEMATográfICAS

MARÍA BAYÓN
Universidad de Zaragoza

Resumen

Mi campo de investigación son las *chinoiserie* o chinerías, el arte realizado en Occidente con una clara influencia del Extremo Oriente y especialmente de China. Dicho término se aplica a obras de artes plásticas y alcanza su máximo esplendor en las artes decorativas de la Edad Moderna. Sin embargo, decidimos llevar el estudio a un nivel más amplio y tratar de rastrear la presencia e influencia de China en otras manifestaciones culturales y artísticas, mostrando también su pervivencia en el tiempo hasta los siglos XIX y XX, queriendo indicar posibles vías de investigación para el futuro. De esta manera llegamos al cine y a la representación que se hace en él de China, su cultura, sus gentes, sus valores..., comprendiendo rápidamente que se cumplían las características comunes de las chinerías, pero su desarrollo en el medio cinematográfico merecía un estudio aparte en el que mostrar sus rasgos específicos y analizar más en profundidad esta relación Oriente-Occidente, sus posibles causas históricas y sociales, así como plasmar unas conclusiones que nos llevan hasta las preocupaciones y reivindicaciones de la comunidad asiático-americana en la actualidad.

Palabras clave: Chinerías–influencias artísticas–Extremo Oriente–cine–tópicos- Peligro Amarillo.

Mi campo de investigación son las llamadas *chinoiserie* o chinerías, es decir, el arte realizado en Occidente con una clara influencia del Extremo Oriente y especialmente de China. Dicho término se aplica a obras de artes plásticas y alcanza su máximo esplendor en las artes decorativas de la Edad Moderna. Sin embargo, pronto vimos que podíamos mostrar su pervivencia en el tiempo desde su punto álgido en el siglo XVIII hasta el XIX e incluso primeras décadas del XX, y decidimos también llevar el estudio a un nivel más amplio, tratando de rastrear la presencia e influencia de China en otras manifestaciones culturales y artísticas occidentales más allá de las tradicionalmente estudiadas: desde las artes escénicas, la música y la literatura, hasta la moda femenina, la publicidad o incluso ciertas costumbres sociales.

De esta manera llegamos al cine y a la representación que se hace en él de China, su cultura, sus gentes, sus valores, su historia..., comprendiendo rápidamente que si bien

se hacían presentes las características comunes de las chinerías en otras artes –de ahí que nos permitamos usar el término “chinerías cinematográficas”-, su desarrollo en el medio cinematográfico merecía un estudio aparte en el que mostrar sus rasgos específicos y analizar más en profundidad esta relación Oriente-Occidente, centrándonos casi exclusivamente las producciones *made in Hollywood*, donde se hace más evidente y donde encontramos el mayor número de ejemplos. Así hemos buscado sus posibles causas -relacionadas con cuestiones históricas y sociales-, así como las conclusiones que nos llevan hasta las preocupaciones y reivindicaciones de la comunidad asiático americana en la actualidad.

Como es evidente, este trabajo pretende tan sólo llamar la atención sobre un hecho al que llegamos a través de nuestra investigación doctoral, indicando una posible vía de investigación que lleve al estudio en profundidad que merece el tema.

Para tratar de mostrar cómo se representa a China en el cine occidental empezaremos desarrollando brevemente las principales características de las chinerías y ver cómo también se cumplen en el medio cinematográfico. En primer lugar, la confusión y mezcla de China con otras culturas extremo-orientales como Japón, Corea, la antigua Indochina o incluso la India. A veces, ni siquiera es una mezcla en la que se puedan identificar elementos de distintas culturas, simplemente una estética oriental inventada por alguna mente occidental e imposible de descifrar. Esto sucede desde el inicio de los contactos entre Oriente y Occidente, en los que el Lejano Oriente se percibía como una tierra misteriosa, donde la leyenda se confundía con la realidad y a menudo la información que llegaba a través de los viajeros, comerciantes o misioneros, se acababa deformando o fusionando. Un ejemplo simple de esto en el cine puede encontrarse en la obra muda *The Crimson City*, dirigida por Archie Mayo en 1928, cuya protagonista es una mujer oriental llamada Onoto, un nombre de sonido japonés, pero sin embargo toda la película se desarrolla en una estética de clara influencia china.

Otra característica típica chinesca es la inevitable reformulación del auténtico aspecto oriental a través del tamiz occidental. Del mismo modo que las pinturas rococó de Antoine Watteau o François Boucher representaban personajes supuestamente chinos con rostros completamente occidentales, en el cine encontramos innumerables ejemplos de personajes e historias orientales interpretados por actores occidentales. De hecho éste

será uno de los fenómenos que más ha llamado la atención a los estudiosos del cine y en el que pondremos más atención aquí.

Por último, debemos indicar que el cine también hereda una continua recurrencia a los clichés que venimos repitiendo desde siglos atrás sobre Oriente. Aunque estos tópicos pueden contribuir a una imagen positiva, neutra o negativa, veremos que a menudo recaen en la visión negativa del pueblo chino. Más adelante citaremos algunos estudios que analizan este hecho, así como sus causas.

Pasando ya a estudiar más detenidamente su desarrollo en el séptimo arte, resulta de interés ver los rasgos especiales de estas llamadas chinerías cinematográficas, así como señalar ciertas situaciones u hechos que merecen ser destacados. Como primer paso del estudio, realizamos un estado de la cuestión que resumimos aquí brevemente.

Andre Soares publicó en *Alt Film Guide* dos artículos bajo el título «Ethnicity in Film»¹ dedicados a ciertos actores pero destacando la idea de que la interpretación libre de papeles sólo funciona en una dirección: la del actor occidental interpretando papeles de otras etnias y no al revés. Ésta será una de las ideas vertebrales de nuestro trabajo, como ya hemos citado.

Dentro de la casi nula información que hemos encontrado en castellano, Antonio Albarrán escribe en su blog *Retorno a Cambaluc* un artículo titulado «Las chinerías de Hollywood» (2009)², donde hace repaso de algunas de las películas y tópicos que aquí citamos, y lo que es más curioso: ha llegado a nuestra misma teoría de denominar a estas obras “chinerías”, aplicando un término de artes decorativas al mundo cinematográfico, viendo en ellas esas características comunes que ya hemos citado.

El documental *Hollywood chinese* (Arthur Dong, 2007) se centra también en mostrar qué actores interpretaban personajes protagonistas chinos en el cine norteamericano, recogiendo testimonios y opiniones de varios actores del momento y del presente afectados por este asunto. En la misma línea, Jeff Adachi realizó en 2006 el

1 SOARES, Andre. «Ethnicity in Film: Ramón Novarro» en <<http://www.altfg.com/blog/actors/ramon-novarro-mexican-star-44876/>> y «Ethnicity in Film: Luise Rainer, Nancy Kwan» en <<http://www.altfg.com/blog/actors/ethnicity-film-luise-rainer-nancy-kwan-91110/>> [Última consulta: 30 octubre 2014].

2 ALBARRÁN, Antonio. «Las chinerías de Hollywood» en <<http://blogs.hoy.es/en-el-pais-de-los-ajos/2009/10/17/las-chinerias-hollywood/>> [Última consulta: 30 octubre 2014].

documental *The Slanted Screen* sobre los estereotipos del hombre asiático en las películas americanas, el mismo tema que estudia Amy Kashiwabara.³

Tratando exactamente este tema de la representación de los asiáticos en el cine occidental existen varios trabajos recientes como el de Sheridan Prasso⁴, el de Elisabeth Lee titulado *The Portrayal of East Asians in Hollywood. Americentricism of Asian Stereotypes*⁵ o los escritos de Zak Keith bajo el título *Hollywood Asian Stereotypes. Unfair and pernicious portrayals of East Asians*⁶, y ampliando un poco su rango de estudio hasta los medios de comunicación y la sociedad, desde el pasado a la actualidad, resultan de gran ayuda las investigaciones realizadas por Tom Chang, un periodista *freelance* profundamente interesado en el tema, entre los años 2006 y 2012.⁷

De una manera más general, también debemos citar la existencia de muchos estudios sobre identidad, género y orientalismo en relación con la comunidad asiático-americana.⁸

Muchos de los estudios que acabamos de citar tratan de analizar cómo se muestra China y sus gentes en las producciones de Hollywood a través del estudio detallado de los tópicos que aparecen más repetidamente. Como ya hemos dicho, estas imágenes pueden ser positivas, neutras o negativas, siendo lamentablemente estas últimas las más habituales. Zak Keith⁹ es el autor que más esfuerzos ha dedicado al ámbito de los tópicos, su significado, origen y su evolución. De entre todos ellos, citamos aquí los más

3 KASHIWABARA, Amy. «Vanishing Son: The Appearance, Disappearance, and Assimilation of the Asian-American Man in American Mainstream Media» en UC Berkeley Media Resources Center <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/Amydoc.html>> [Última consulta: 30 octubre 2014].

4 PRASSO, Sheridan. «Hollywood, Burbank, and the Resulting Imaginings» en *The Asian Mystique: Dragon Ladies, Geisha Girls, and Our Fantasies of the Exotic Orient*. Madrid: PublicAffairs, 2006, pp. 77–83.

5 Se puede ver una presentación a modo de resumen en <<http://prezi.com/tvhtzjwxnj27/the-portrayal-of-east-asians-in-popular-media/>> [Última consulta: 30 octubre 2014].

6 Pueden leerse en <<http://www.zakkeith.com/articles.blogs.forums/hollywood-asian-stereotypes.htm>> [Última consulta: 30 octubre 2014]. Dichos escritos son parte de su libro *My Life as a Squint-eyed Chink*.

7 Algunos de sus artículos pueden encontrarse en <<http://asiansinthemedia.wordpress.com/>> [Última consulta: 30 octubre 2014].

8 Entre los que podemos destacar las obras de TAJIMA, Renee. «Lotus Blossoms Don't Bleed» en *Making Waves: An Anthology of Writings by and About Asian American Women*. Boston: Beacon Press, 1989. / MA, Sheng-Mei. «The Deathly Embrace: Orientalism and Asian-American Identity» en *Journal of Asian Studies*, Association for Asian Studies, vol. 60, n°4 (2001), pp. 1130–1133 / LIM, Shirley Jennifer. *A Feeling of Belonging: Asian American Women's Popular Culture, 1930–1960, American History and Culture*. New York: New York University Press, 2005.

9 KEITH, Zak. «Hollywood Asian Stereotypes. Unfair and pernicious portrayals of East Asians» en *My Life as a Squint-eyed Chink*, Eastbourne: Gardners Books, 2009.

destacados y abundantes según sus gráficos. Comenzando por los positivos destacamos ciertas idealizaciones en torno a la defensa de la paz en relación con el budismo, algo que choca contra la barbarie occidental en ocasiones. En cuanto a los neutros podría nombrarse el énfasis y fascinación por la apariencia exótica de trajes y peinados, tanto masculinos como femeninos, de los personajes asiáticos. Y dentro de los negativos o despectivos se encuentran repetitivamente alusiones al pueblo chino como fumadores de opio, adictos al juego, como una población inmigrante inadaptada, vinculada en ocasiones a ciertas mafias, asesinatos y secretismos, el concepto de Peligro Amarillo (que desarrollamos más adelante) o la utilización del término despectivo *chinky* en inglés. Los personajes casi siempre estereotipados como el tipo Fu Manchú asociado a la maldad, la mujer china como poderosa, misteriosa y malvada en su vertiente Dragon Lady, en el otro extremo encontramos la flor de loto débil, tímida y siempre sumisa y por último las asociadas al trabajo en cabarets o prostíbulos, no dejando otra opción aparente a las mujeres asiáticas.

De cualquier forma, queda claro que Hollywood estaba bien lejos de querer representar las culturas extremo-orientales con autenticidad y respeto a la realidad.

Además de los tópicos que hemos citado, existe otra opción más amable –pero siempre con un sentimiento de superioridad sobre las otras culturas- de presentar al pueblo chino como necesitado de la ayuda (habitualmente, esto incluye la ayuda espiritual o moral) de los occidentales, como en *The Inn of the Sixth Happiness* (1958), si bien ésta se basaba en una historia real de la misionera británica Gladys Aylward (1902-1970).

Existen otros aspectos importantes que debemos tratar en este estudio puesto que son muy significativos para comprender de la manera más completa posible el tratamiento que recibía el pueblo oriental en todas sus dimensiones. Comenzaremos con observaciones acerca de cómo se tratan en las películas de Hollywood a los personajes y a las historias chinas, teniendo en cuenta lo citado previamente respecto a los tópicos. En este sentido el hecho más destacado, que ya hemos nombrado en la introducción por su importancia, es que la gran mayoría de los personajes chinos eran interpretados por actores occidentales. Esto se puede ampliar a combinaciones entre todo tipo de etnias o nacionalidades, no sólo a la china, de tal manera que muchos artículos sobre este tema

suelen utilizar la nomenclatura “actores blancos” y “actores no-blancos” para hablar de manera general y sin percibir en esto ninguna connotación racista (al contrario, son estudios que señalan lo injusto de ese tratamiento separatista).¹⁰ Repasando la historia del cine encontramos innumerables casos de actores occidentales caracterizados con maquillajes y vestuarios supuestamente chinos que les otorgan un aspecto ciertamente extraño. Esto se puede deber a las ventajas que ofrecía utilizar actores occidentales conocidos ya que su fama contribuía a asegurar el éxito de las producciones. Como desventaja podríamos señalar el esfuerzo que supone para el público aceptar durante el visionado que esos rostros representan papeles asiáticos, pero viendo la abundancia de ejemplos, entendemos que se asimiló como algo aceptado y casi natural, a pesar de la evidente falta de autenticidad. Sin embargo, suposiciones aparte, lo cierto es que este fenómeno también muestra la realidad occidendentrista y el contexto social en el que los actores asiáticos (o actores no-blancos en general) eran relegados a papeles secundarios y pocas veces se reconocía su talento.



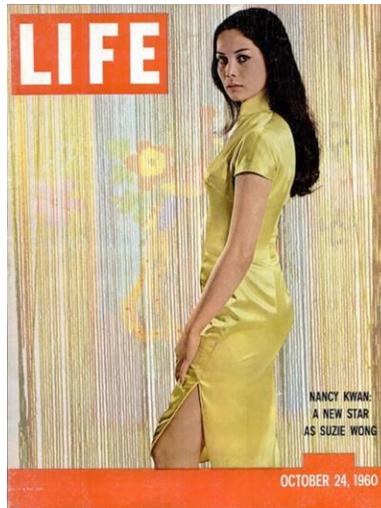
10 CHANG, T. «Yellowface and Whitewashing – Replacing Asian Roles with White Faces» en <http://asiansinthemedia.wordpress.com/2012/04/20/yellowface-and-whitewashing-replacing-asian-roles-with-white-faces/> [Última consulta: 30 octubre 2014].

En la actualidad nos resulta chocante que se utilizaran esos falsos rostros orientales, por lo que algunos de los actores que encarnaron dichos papeles han hecho públicas sus opiniones al respecto. Tal es el caso de Luise Rainer (alemana nacionalizada estadounidense), que ganó su segundo Oscar en 1937 por el papel de la campesina china O-Lan en la película *The Good Earth*. En su entrevista del documental *Hollywood chinese* acepta que hoy puede parecer algo políticamente incorrecto pero defiende la interpretación libre de papeles, es decir, la idea de que todo actor puede hacer todo tipo de papeles siempre que sea capaz de hacerlo verazmente gracias a su talento, independientemente de la edad, raza o condición del actor y personaje. Dicha afirmación podría resultar muy loable si no fuera porque en la práctica, esa libertad sólo funcionaba en una dirección: la del actor blanco interpretando papeles no-blancos, resultando en una total injusticia para los actores de otras etnias, relegados a papeles constreñidos a su aspecto, casi siempre secundarios y con frecuencia representando a los villanos de la historia.

Cierto es que existieron algunas excepciones y podemos citar ejemplos de actores asiáticos que vivieron momentos de éxito en Hollywood, pero digamos que un éxito “no tan completo” como las estrellas occidentales, puesto que a pesar de ello era habitual ver cómo muchos papeles les eran negados simplemente por su aspecto. En este sentido, Nancy Kwan (actriz de padre cantonés y madre escocesa)¹¹ relata su propia experiencia de ver cómo le fue imposible acceder a una gran cantidad de papeles o cómo tenía que aguantar mal ambiente en muchos *castings* por parte de las actrices occidentales que la veían como una amenaza. Quizás estas malas vivencias hicieron que centrara sus esfuerzos posteriores en la apertura de camino a los actores orientales. Ella alcanzó el éxito gracias al papel protagonista de prostituta oriental en *The World of Suzie Wong* (1960), fue aclamada por su belleza mestiza llegando a convertirse en un icono y aunque su carrera profesional no fue fulgurante, la amplia difusión de su imagen exótica sí sirvió para acostumbrar al público a ver rostros orientales en pantalla.

11 Existe un documental sobre su vida y su trayectoria titulado *To Whom It May Concern: Ka Shen's Journey*, Dir. Brian Jamieson (2009), <<http://www.kashensjourney.com/index.htm>> [Última consulta: 30 octubre 2014].

Dentro de estas excepciones de actores orientales con éxito en Hollywood debemos citar obligadamente al japonés Sessue Hayakawa¹² (1889–1973) considerado el primer oriental en convertirse en estrella de cine en Occidente. A pesar de realizar más de ochenta películas e interpretar papeles principales o incluso de otras etnias (como de indio norteamericano en *The village neath the sea*, 1914, o de bandido mexicano en *The Jaguar's Claws*, 1917), jamás pudo ser ciudadano estadounidense ni casarse con una mujer occidental debido a las leyes anti-mestizaje imperantes por entonces en Estados Unidos, según las cuales ni siquiera podía mostrarse un romance interracial en la gran pantalla. Al final, cansado del encasillamiento en papeles de villano o de malvado amante prohibido, creó su propia productora y más tarde se retiró del cine y volvió a Japón para convertirse en maestro zen.



El otro nombre que suena con más fuerza en este ámbito es el de la mítica Anna May Wong¹³ (1905-1961), nacida en Los Angeles en el seno de una familia chino-americana, fue la primera asiática en conseguir un papel protagonista. Fue en *The Toll of the Sea* (1922), una adaptación de la historia de Madame Butterfly recreada en China. A pesar del éxito que alcanzó como actriz y como icono social, también tuvo que hacer frente a los obstáculos y a las limitaciones que se le imponían por raza, como la de ser rechazada por la Metro-Goldwyn-Mayer para el papel protagonista de la campesina china O-Lan en *The Good Earth* (1937) para contratar a la alemana Luise Rainer en su lugar, lo

12 SALTZ, R. «Sessue Hayakawa: east and west, when the twain met» en *The New York Times*, 7/09/2007.

13 HODGES, G.R.G. *Anna May Wong: From Laundryman's Daughter to Hollywood Legend*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

que supuso el principio de la decadencia de la carrera de Wong. Sólo recientemente se está reivindicando su figura como actriz de talento, mujer de carácter, independiente y moderna, así como icono social y de la moda del momento, rompiendo con los tópicos de mujer frágil y sumisa, pero también con los de Dragon Lady y mujer fatal.

Tanto los numerosos tópicos negativos sobre la raza china, como la marginación de los actores orientales y las restricciones incluso vitales a las que estaban sometidos tienen en gran parte su origen y explicación en el concepto del Peligro Amarillo¹⁴, que afectó sobremanera la percepción que los occidentales tuvieron durante mucho tiempo de los asiáticos. Simplificando, el surgimiento de esta metáfora en el siglo XIX se justifica en el miedo de Occidente hacia unos países lejanos, extensos y bastante desconocidos que empezaban a crecer económica y militarmente como Japón, o cuya población aparecía en grandes cantidades en forma de inmigración y barata mano de obra, como China. Básicamente, un miedo a la pérdida de poder. Pero también hay que ver en esto la necesidad de crear un enemigo común para beneficiarse del negocio belicista y explotar más tarde los recursos de los países vencidos.

Para justificar su trato desigual en materia política, económica y social, se creó poco a poco esta imagen prejuiciosa de que eran poblaciones peligrosas a las que había que controlar y con las que mantener distancia porque en algún momento incluso podrían atacar Occidente y aniquilar nuestra cultura. Visto así, se comprende que se utilizara el término Peligro Amarillo para dichos fines y se entiende también la visión negativa que durante muchas décadas se tuvo de estas culturas asiáticas así como el trato desfavorable que tuvieron que vivir y, en lo que a nuestro estudio se refiere, los argumentos y guiones en los que China es una potencia belicosa y amenazante y los personajes de villanos orientales con ansias de dominación mundial.

14 Se cree que el término ya se utilizaba para referirse al peligro ante un posible ataque de Atila o más tarde de Gengis Kan en la época medieval. El origen, causas, circunstancias, factores, evolución, tratamiento, influencia y las múltiples consecuencias de este concepto del Peligro Amarillo es un tema ciertamente complejo y extenso, llegando a afectar a muchos hechos históricos y otros campos de estudio. Para saber más: RUPERT, G.G. *The yellow peril; or, The Orient vs. the Occident as viewed by modern statesmen and ancient prophets*, Choctaw: Union Publishing, 1911. / CHANG, T. «History and Early Depictions of East Asians Part I: Immigration Struggles and Acceptance» y «Early to Mid 20th Century Portrayals of Asians: The Yellow Peril through World War II» en <<http://asiansinthemedia.wordpress.com/>> (2012) > [Última consulta: 30 octubre 2014]. / Conferencia de Joaquín Beltrán Antolín. «¿Peligro amarillo?, El imaginario de China en occidente entre la geopolítica y la globalización» en el Ciclo Conferencias *Imaginario de una frontera mítica: Oriente-Occidente*. Bilbao, 2007.

Si viajamos a épocas recientes y hasta la actualidad, tanto en el ámbito cinematográfico como en la sociedad en general, vemos que se han alzado voces y unido fuerzas para señalar las injusticias que hemos analizado, poner en valor a actores asiáticos del pasado, así como tratar de idear soluciones, siendo especialmente reivindicativa en este sentido la comunidad asiático-americana desde los años setenta. Especialmente significativo es lo sucedido en 2011 cuando la *Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists (SAG-AFTRA)*, junto a la organización *Affirmative Action & Diversity* invitaron a un grupo de distinguidos profesionales asiático-americanos de la industria del cine y del entretenimiento a sus instalaciones de Los Angeles para discutir cómo superar y destruir los retratos estereotípicos de los asiáticos así como, en el otro extremo, su total ausencia en otros ámbitos.¹⁵

Como punto casi final y con la intención de poner en imágenes todo lo que hemos expuesto hasta aquí, nos gustaría repasar algunas de las películas que sirven como perfectos ejemplos de chinerías cinematográficas por un motivo u otro de los analizados en este texto. No pretendemos hacer aquí una lista detallada y exhaustiva de todos y cada uno de los ejemplos existentes de filmes que muestren ese retrato chinesco, puesto que sería un artículo interminable y no es nuestro objetivo.

Si el criterio de búsqueda fuera la simple representación de China –bien sean sus tierras, personajes, su cultura o tan sólo su apariencia- en películas occidentales, la lista sería larguísima y con numerosos ejemplos desde el mismo nacimiento del cine hasta la actualidad. Podríamos citar títulos tan tempranos como *Chinese Laundry* (1894), *Arrest in Chinatown* (1897) o *Parade of Chinese* (1898), todas ellas filmadas por Thomas Edison o la teatral *Le Thaumaturge Chinois* (1904) creada por el mítico George Méliès. Sin embargo las películas que nos interesan en esta ocasión son aquellas que además de representar China en alguno de sus aspectos, nos ofrecen otros valores que analizar con posterioridad para sacar las conclusiones que exponemos en este trabajo. Estamos hablando de obras que cumplen algunas de las características ya explicadas por las que podemos denominarlas chinerías cinematográficas, bien sean formales o de argumento, aquellas en las que se muestran insistentemente los clichés acerca de la cultura china, o en las que el guion nos hace ver el trasfondo ideológico del Hollywood de los años veinte

15 <<http://www.sagaftra.org/shattering-asian-american-stereotypes>> [Última consulta: 30 octubre 2014].

hasta los sesenta o setenta, así como el concepto que allí tenían de la raza china y la imagen que difundían de ellos al resto de occidente. En fin, aspectos que nos pueden parecer pintorescos o superficiales pero que esconden y son consecuencia de importantes hechos históricos y sociales.

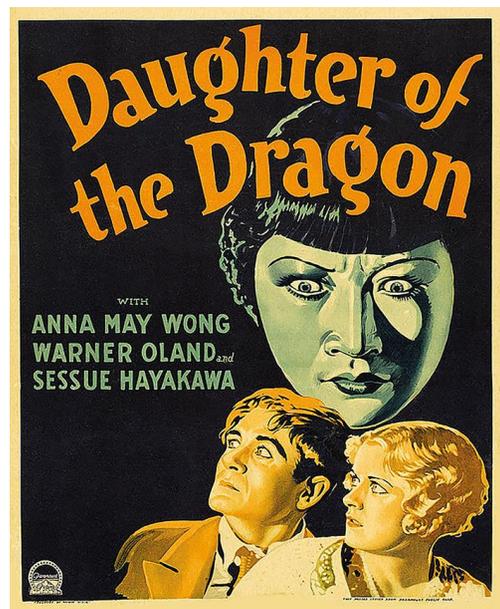
A pesar de la temprana fecha, *Attack on a China Mission* dirigida por James Williamson en 1900, fue realizada con auténtica preocupación por su calidad cinematográfica y en ella se narra el ataque de la casa de un misionero cristiano y su mujer por parte de los rebeldes chinos durante el Levantamiento de los Boxers.¹⁶ *Broken Blossoms* (D.W. Griffith, 1919) es una cinta muda en la que conviven el amor y la violencia doméstica a través de la historia de Cheng Huan, un joven chino -interpretado por Richard Barthelmess- que llega a Londres con la noble intención de promulgar el mensaje pacífico del budismo en tierras extranjeras. Allí conocerá a Lucy Burrows -a quien da vida la musa de Griffith, Lillian Gish-, una pobre muchacha maltratada por su padre y por la que pronto Cheng sentirá una profunda devoción. La historia se basa en el texto de Thomas Burke titulado *The Chink and the Child – El hombre amarillo y la chica*, publicado en la colección de cuentos *Limehouse Nights* en 1916 y uno de los más famosos de dicha obra. Es representativo el hecho de que se utilice el término inglés *chink* para nombrar al personaje protagonista, puesto que como ya hemos indicado es el vocablo usado para denominar al pueblo chino de manera despectiva. En la película contrastan los tópicos de carácter más negativo en torno a los chinos, como el consumo de opio, la adicción al juego o la difícil integración de los inmigrantes, con otros positivos o idealizados como la defensa del amor, la paz o la sensibilidad ante la barbarie occidental, encarnados en la figura del protagonista masculino. Los actores protagonistas son estadounidenses caracterizados como chinos, pero a lo largo de la película sí podemos ver numerosos extras o papeles pequeños encarnados por auténticos orientales, algo que no siempre sucede.

La también muda *The Red Lantern* (Albert Capellani, 1919) tiene una abigarrada e impactante ambientación chinesca y es la actriz ruso-americana Alla Nazimova quien

16 Levantamiento que tuvo lugar en China a finales del siglo XIX en contra de la excesiva influencia occidental que estaban viviendo en esa época, así como la explotación que sufrían tras los Tratados Desiguales. En pocos años, el levantamiento y la represión sufrida habían dejado atrás cientos de miles de muertos.

interpreta el papel principal de Mahlee, una mestiza chino-occidental (hija de un caballero inglés y su amante china) que anhela tener una vida al estilo europeo y se enamora del hijo de un misionero, pero al ser rechazada por éste para casarse con una chica occidental, ella acaba uniéndose al levantamiento de los Bóxers para vengarse así de la raza blanca y olvidar su despecho. Hoy es conocida por ser la obra donde debutó Anna May Wong. No deja de ser paradójico que en su época no fuera una actriz suficientemente valorada y hoy se recuerde dicha película por éste hecho. De nuevo encontramos rostros occidentales en los personajes protagonistas chinos y en este caso además es significativo que la protagonista quiera rechazar su mitad de sangre china para alcanzar una vida totalmente europea.

Otro ejemplo de cine mudo chinesco es *The Crimson City* (Archie Mayo, 1928), que cuenta la historia de Onoto (Myrna Loy), una mujer oriental que va a ser vendida a un rico mandarín pero es salvada en la subasta por un prófugo de la justicia, Gregory Kent (John Miljan). Ambos se enamoran pero son conscientes de que en esa época el matrimonio interracial no es posible, así que Onoto acaba desapareciendo elegantemente para permitir a Kent casarse con su novia occidental. Para el tema que nos ocupa, resulta muy significativo que se trate el tema de las relaciones interraciales en una fecha tan temprana, aunque siempre dejando claro que es algo imposible. Debemos indicar que estaba prevista la aparición de Anna May Wong como personaje principal, pero al final fue sustituida por Myrna Loy y relegada a un papel secundario.



Daughter of the Dragon (Lloyd Corrigan, 1931) sí fue protagonizada por Anna May Wong, interpretando a la princesa Ling Moy, junto al japonés Sessue Hayakawa y al sueco Warner Oland en el papel del Dr. Fu Manchu. Basada en la novela del famoso Sax Rohmer, *The Daughter of Fu Manchu* (1931), autor que creó el personaje de ficción Fu Manchú en 1913, definido como un villano chino que odia la civilización occidental y a la raza blanca. Fu Manchú ha sido adaptado en tantísimas ocasiones al cine, cómic, televisión y radio que se ha acabado convirtiendo más en un estereotipo que en un personaje, representando al villano oriental, malvado, poderoso y genial a la vez. La primera película en la que apareció este personaje fue en la británica *The Mystery of Dr. Fu Manchu* (1923) donde era interpretado por el británico Harry Agar Lyons, pero fueron muchos los títulos dedicados a él como *The Mask of Fu Manchu* (Brabin, 1932) con actores tan destacados como Boris Karloff o Myrna Loy, y en la que el malvado Doctor Fu Manchu planea hacerse con la máscara y la espada de Gengis Kan para unificar todos los pueblos asiáticos y someter así a Occidente.

También debemos destacar *The Son-Daughter* (Clarence Brown, Robert Z. Leonard, 1932), ambientada en la vida de los inmigrantes chinos en San Francisco, quienes tramaban planes en secreto para apoyar a los rebeldes en tierras chinas levantados contra los invasores manchúes. En medio de estas intrigas tiene lugar la difícil historia amorosa entre Lien Wha –interpretada por Helen Hayes–, hija del respetable doctor Dong Tong y ambos defensores de la causa rebelde, y el estudiante Tom Lee –interpretado por el mexicano Ramón Novarro que por entonces tenía una exitosa carrera en Hollywood–. La protagonista Helen Hayes era conocida como “la Primera Dama del teatro estadounidense”, y el mexicano Ramón Novarro vivía por entonces una época de éxito en el cine de Hollywood.

En *The bitter tea of general Yen* (Frank Capra, 1933) encontramos a Barbara Stanwyck en el papel protagonista de una occidental en tierras chinas y al sueco Nils Asther en el papel del general chino Yen. Basada en novela del mismo título escrita en 1930 por Grace Zaring Stone, fue una de las primeras películas que mostró abiertamente el tema de la atracción interracial y el mestizaje. El Hollywood de los años treinta no estaba preparado para esos temas y quizás por ello la cinta fue un fracaso de taquilla en su momento y ha sido ninguneada dentro de la obra de Capra hasta épocas muy

recientes.¹⁷ No en vano, tras su lanzamiento la censura indicó que sería conveniente hacer ciertos cortes en la película, especialmente la escena en que la protagonista sueña que es besada por el general chino sin ofrecer resistencia alguna. La obra se ambienta en la Guerra Civil China, en torno a los años veinte, donde la norteamericana Megan David (Barbara Stanwyck) llega a Shanghai para casarse con el misionero Robert Strike (Gavin Gordon), quien había sido su amor desde la niñez. Pero antes de la boda, Robert tiene que salir urgentemente a salvar un orfanato en peligro y en la misión pierde a Megan por el camino, quien es encontrada por el general Yen (Nils Asther) y llevada a su castillo. En esta película tiene un papel secundario la actriz de origen japonés Toshia Mori, interpretando a Mah-Li, la concubina del general. Su actuación en la película fue reseñada por el crítico de la revista *Time* por encima de la de los protagonistas.¹⁸ Respecto al tratamiento de los personajes y la cultura china, hasta los propios misioneros de la película tienen ciertos reparos o clichés sobre los chinos a los que han venido a ayudar.

Un famoso caso ya citado es el de *The Good Earth* (Sidney Franklin, 1937), drama centrado en la vida de dos campesinos chinos que luchan por sobrevivir. Fue protagonizada por Paul Muni como el campesino Wang Lung y por Luise Rainer como su mujer O-Lan, papel que le valió el segundo Oscar de su carrera y que arrebató a Anna May Wong, actriz que iba a interpretarlo originalmente. Relata la vida del campesino Wang Lung, labrador y dueño de sus terrenos (como sus antepasados), por lo que durante todo la historia la tierra es un eje central alrededor del cual tienen lugar la mayoría de los hechos. El guión está adaptado de la obra de teatro de Donald Davis y Owen Davis, basada a su vez en la novela del mismo nombre escrita por la célebre Pearl S. Buck y publicada en 1931. Con esta obra la autora obtuvo un Premio Pulitzer en 1932. Rostros tan célebres como el de Katherine Hepburn también interpretaron personajes asiáticos. Tal es el caso de *Dragon Seed* (Harold S. Bucquet y Jack Conway, 1944) donde interpreta a una mujer china que debe hacer frente a la invasión japonesa durante la II Guerra Sino-japonesa. Otra película basada en una exitosa obra de Pearl S. Buck. Continuando con la

17 En el año 2000, el crítico británico Derek Malcolm escogió esta película para su lista de las 100 mejores del siglo.

18 «Cinema: The New Pictures: Jan. 23, 1933» en *Time*, 23/10/1933 <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,744974,00.html>> [Última consulta: 30 octubre 2014].

ambientación bélica citamos *The Mountain Road* (Daniel Mann, 1960), basada en la novela de Theodore H. White, cuenta la historia del oficial inglés Baldwin (James Stewart) que es enviado a China durante la II Guerra Mundial junto con su equipo para destruir todas las vías y puentes que puedan ser utilizados por el ejército japonés una vez que hayan pasado las tropas americanas. Finalmente, se une al equipo Madame Su-Mei Hung, la viuda de un oficial chino educada en Estados Unidos y que pronto atrae la atención del protagonista. Este papel supuso el debut de la actriz chino-americana Lisa Lu, demostrando que poco a poco se iba haciendo un pequeño hueco a los rostros auténticamente orientales en el cine de Hollywood. Algo que fue enormemente impulsado por *The World of Suzie Wong* (Richard Quine, 1960), lanzando a la fama a Nancy Kwan. Cuenta la historia de un pintor inglés que viaja a Hong Kong y allí se enamora de una chica oriental, Suzie Wong, quien resultará ser una prostituta. La película presenta de nuevo el amor intercultural imposible y contribuye al estereotipo de la prostituta con buen corazón. También está basada en una novela del mismo título escrita por Richard Mason en 1957. Con ella llegamos a los años sesenta y ponemos punto final a este rápido recorrido por alguno de los ejemplos más destacados de chinerías cinematográficas.



Cerramos esta intervención con unas conclusiones sobre todo lo expuesto anteriormente, a modo de resumen y reflexión final.

Podemos decir que se evidencian en un buen número de películas las características comunes de las artes plásticas y decorativas de las chinerías, lo que nos permite llamar a estas obras “chinerías cinematográficas”. Tras estudiar un buen número de películas, se

puede concluir que la mayoría de los tópicos que se muestran sobre el pueblo chino tienden a ser negativos, entroncando con la creación de la idea del Peligro Amarillo y alimentando la difusión del concepto, todo ello debido a las razones históricas y sociales que hemos citado.

El punto central de este estudio es la llamativa y gran cantidad de personajes orientales interpretados por actores blancos caracterizados como tal (con mayor o menor acierto). Esto se debe a la preferencia de escoger actores occidentales ya conocidos por el público, pero también representa la realidad del contexto social del momento en el que los pocos actores no blancos que trabajaban en el cine eran relegados a papeles secundarios y pocas veces se reconocía su talento. Estos dos hechos -la generalizada marginación de los actores asiáticos en el cine y las representaciones negativas que de su cultura se hacía en las películas-, han provocado en las últimas décadas que se alce la voz de la comunidad asiático-americana señalando estos puntos, protestando por lo injusto de la situación y clamando por su reparación. A través de este movimiento han surgido muchos de los estudios que analizan las citadas películas y la trayectoria de algunos de los actores asiáticos injustamente tratados u olvidados, tratando así de reivindicar estas figuras para la historia del cine.

Como conclusión final me gustaría hacer una pequeña aportación personal después de pasar algunos años estudiando las relaciones artísticas y sociales entre Occidente y el Extremo Oriente, y es recordar que por muchos siglos que hayan pasado, por muchos y fructíferos contactos entre ambas culturas, y aún tratando de estudiarse los unos a los otros con verdadero interés científico hasta los tiempos actuales, seguimos antojándonos extraños los unos a los otros. Por supuesto que empezamos a conocernos mejor, pero aún queda mucho camino por recorrer.¹⁹ De manera que estos desencuentros, reinterpretaciones culturales y recurrencia constante a los tópicos en ambas direcciones son, en cierto modo, naturales. Será imposible eliminarlos por completo puesto que somos dos elementos distintos tratando de conocerse y, afortunadamente, nunca seremos

¹⁹ Así rezaba la introducción de la exposición *Fascinados por Oriente* que tuvo lugar en el Museo Nacional de Artes Decorativas de diciembre de 2009 a junio de 2010. AA.VV. *Fascinados por Oriente* [catálogo exposición]. Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009, p. 13.

lo mismo. Pero sí es deseable que sea posible vivir estos encuentros sin poner una cultura por encima de otra y siempre buscando ambos el aprendizaje positivo.



ACTUALIDAD DE UN PASADO RECIENTE: *LA MEMORIA REBELDE* (JULIO DIAMANTE, 2012)¹

IÑIGO LARRAURI
Universidad del País Vasco

Resumen

La memoria rebelde es un documental en el que Julio Diamante analiza determinados episodios de nuestra historia reciente, planteando la resonancia en la España de hoy de problemas de otro tiempo. En esta comunicación analizaremos cómo se realiza esa conexión entre pasado y presente.

“La memoria abre expedientes
que el derecho y la historia dan por cancelados”
Walter Benjamin

Antes de enfrentar el análisis del último trabajo del veterano director español Julio Diamante (Cádiz, 1930) conviene realizar algunas precisiones preliminares. Debe señalarse por tanto que de *La memoria rebelde* existen dos versiones: una dividida en cuatro partes, cada una de una hora aproximada de duración, por un lado, y un versión ligeramente superior a dos horas (127 minutos) que reorganiza y resume la anterior, por otro. Aunque consideramos que la versión “corta” reproduce con acierto el contenido de la película, la que utilizaremos para el análisis será la versión “larga”, en la que el mensaje (y su forma) es, como es lógico, más completo y complejo.

Cada una de las cuatro partes lleva un subtítulo que marca su contenido y el periodo al que alude. Así, la primera *La segunda república y la Guerra Civil (14 de abril 1931-1º de octubre de 1939)*; la segunda, *Los primeros años de la posguerra (1939-1956)*; la tercera, *La posguerra continua (1956-1975)*; y la cuarta y última, *La Transición (1975...)*.

Las diez personalidades con las que el director conversa en la primera parte son, por orden de aparición: José Antonio Martín Pallín (1936), Magistrado del Tribunal Supremo; Carlos Jiménez Villarejo (1935), ex Fiscal Anticorrupción; Rosa Regás (1933),

¹ Esta comunicación tiene su origen en una tesis doctoral financiada por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

escritora; Marcos Ana (1920), poeta; José María Díez Alegría (1911-2010), sacerdote y teólogo; Santiago Carrillo (1915-2012), ex Secretario General del PCE; Gonzalo Puente Ojea (1924), diplomático y ex embajador; Armando López Salinas (1925), escritor y ex miembro del Comité Central de PCE. En el segundo episodio ingresan al film: Nicolás Sartorius (1938), abogado y ex miembro del Comité Central del PCE; Luis Otero (1933), fundador y ex miembro de la Unión Militar Democrática; Monseñor Alberto Iniesta (1923), Obispo auxiliar emérito de Madrid; José Antonio Labordeta (1935-2010), escritor, cantautor y ex diputado; y la actriz Pilar Bardem (1939). En el tercer episodio se sumarán a la lista, participando únicamente en este capítulo, Jorge Semprún (1923-2011)² y Julio Diamante (no en conversación con otros, como hasta el momento, sino dirigiéndose directamente a cámara, en breve veremos por qué), mientras que Pilar Bardem y Ana María Matute, presentes en las anteriores partes, no comparecerán en esta tercera (en el caso de la escritora desaparecerá definitivamente: tampoco la veremos en la última parte). En el cuarto episodio habrá dos nuevas incorporaciones: el sindicalista y ex cura obrero Francisco García Salve (1930) y el Magistrado de la Audiencia Nacional, Ramón Sáenz Valcarcel (1948), mientras que Pilar Bardem reaparecerá, y únicamente causará baja Monseñor Alberto Iniesta, presente en el segundo y tercer episodio.

Como puede verse, quienes comparecen en la primera parte permanecen muy presentes en las posteriores. Si atendemos a que los temas centrales del primer episodio son, por un lado, el análisis de la Constitución Republicana y sus logros y, por otro, la reflexión en torno a la conspiración que estaba gestándose (subrayando el papel crucial que en ella tuvo la Iglesia española) y que terminó en la Guerra Civil, podremos intuir en esa permanencia de la mayoría de los intervinientes de la primera parte a lo largo del film una de las ideas básicas de la propuesta: la continuidad de la Segunda República hasta esa Transición que aborda la cuarta parte y que Diamante titula como *La transición (1975...)*, con tres puntos suspensivos que significan bastante más que un mero etcétera.

Son diecinueve, por tanto, las personalidades con las que Julio Diamante *conversa* a lo largo de las cuatro partes. Conviene prestar atención a ese verbo, conversar, pues cada una de las partes anuncia en su inicio, sobre fondo negro, los nombres de aquellos

² Como es sabido, Semprún es un escritor y político de notable trayectoria y agitado pasado. Miembro destacado del PCE, llegó a ser Ministro de Cultura en el gobierno socialista de Felipe González durante los años 1988-1991.

que intervendrán, a los que sigue un significativo “conversan con Julio Diamante”.³ Responde el verbo a la cercanía entre los entrevistados y el director; cercanía física (comparte plano con algunos protagonistas), pero, sobre todo, personal (conocimiento previo, amistad en ocasiones), lo que propicia que las declaraciones de algunos intervinientes sean distintas a las que han mantenido en otros foros.

1. Habla, memoria

Analizando el monumental y justamente célebre trabajo sobre los campos de exterminio de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), Santos Zunzunegui ha destacado que el director francés establece tres “categorías de personajes”⁴ entre aquellos que contando sus propias vivencias vertebran la desgarradora Historia que el film relata. También en el caso de *La memoria rebelde*, en tanto que su motor principal son los testimonios de los entrevistados, sucede algo similar. Son aquí seis las categorías que definiremos, no tanto (o no sólo) de personajes, sino del *tipo de relato* que estos ponen en circulación, a saber: punto de vista judicial de los hechos; juicios y valoraciones políticas; reflexiones en torno al disenso en el ámbito militar; papel(es) de la Iglesia a lo largo del periodo expuesto; aspectos de la experiencia de la mujer en el periodo relatado; y, finalmente, como una categoría en gran parte inserta en las demás, historia personal de los intervinientes. Esta última categoría es de vital importancia porque en el film se suma a la multiplicidad de enfoques, la particularidad de que los testimonios se cruzan entre sí, dialogando, solapándose y completándose a un tiempo, lo que hace que la múltiples historias que concurren vayan convirtiéndose, gracias al montaje, en un único relato del que no se liman ciertas aristas complejas que generan disonancias productivas.

1.1. Separación de poderes

Sería un error considerar casual que las intervenciones que abren y cierran el film⁵ provengan del ámbito judicial. A diferencia del resto de los *tipos de relato* señalados, con las opiniones de los juristas que participan en la película se da una clara “separación de

³ A diferencia de los demás nombres, “Julio Diamante” figura escrito en un vivo color rojo.

⁴ Santos Zunzunegui, “Poder de la palabra”, *La mirada plural*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 116.

⁵ Repetimos para evitar equívocos que entendido este en su versión larga; es decir, las intervenciones de los letrados inician la primera parte y cierran la cuarta.

poderes”, no participando los letrados en diversos registros,⁶ aunque sí apuntalándolos (dándoles cobertura legal, podríamos decir) en algunos casos. Aproximémonos al inicio del film.

El primer capítulo se abre con la siguiente cita sobreimpresionada: “La memoria es un fruto agridulce. Enriquece la historia y el futuro no debe ser ajeno a ella”; cita a la que sigue el título, *La memoria rebelde. De la Segunda República a la Transición, 1ª parte*. A continuación se nos muestran, sobre fondo negro, los nombres de los intervinientes que “conversan con Julio Diamante”. Las primeras imágenes harán su aparición ocupando la parte central de la pantalla, mientras que en su borde superior leemos *La Segunda República (1932-1936)*; se trata de imágenes de archivo que ilustran la proclamación de la República (fotografías de sus dirigentes o de la multitud que celebra la proclamación) mientras suenan de fondo las notas del Himno de Riego.⁷

Inmediatamente después de esta introducción vemos a Diamante entrar en el Tribunal de Justicia y, posteriormente, al primer protagonista, José Antonio Martín Pallín, en su despacho. El magistrado explica (mientras algunas fotografías van ilustrando sus declaraciones) los avances que supuso la Constitución Española de 1931, añadiendo que la polémica que suscitó no debe leerse tanto en el propio texto constitucional (“[Constitución] impecablemente democrática y una de las más avanzadas de su época”) como en su contexto histórico (“avance imparable de la ideología fascista y nazi, convulsiones en Francia, inseguridad derivada de la situación en lo que era la antigua Unión Soviética”),⁸ al que se añadían problemas internos heredados de la situación anterior (“una España deprimida, agrícola, de terratenientes, escasamente desarrollada industrialmente”). Por tanto, señala Martín Pallín que los avances sociales propuestos en la Constitución de 1931 chocaban frontalmente con un clima de reacción ascendente y una ideología de corte totalitario, ideología que encontraba un fructífero caldo de cultivo

⁶ Siendo la única excepción a esta “separación de poderes” la declaración de Martín Pallín al final de este capítulo, cuando el magistrado señala que él mismo es un hijo de vencedores y que ha gozado de todos los privilegios de tal condición, lo que no es óbice, añade, para reconocer el profundamente democrático y avanzado carácter de la malograda Constitución de 1931, si se mira esta con los ojos de la historia.

⁷ Esta introducción en la que el título del episodio en cuestión es ilustrado por fotografías de la época que tratará se repite en los cuatro episodios de manera análoga.

⁸ El uso de imágenes de archivo para ilustrar el contenido de las intervenciones es constante en el film. No nos detendremos en describir cada una de las imágenes para no obstaculizar el relato que van tejiendo los distintos personajes y prestar atención a su estudiado orden de aparición. Si atenderemos, sin embargo, a aquellas que nos parezcan de importancia central.

en la España gris que precedió la Segunda República. De tal manera que, concluye, el Golpe de Estado del 18 de julio fue “un intento de implantar en España una dictadura fascista” principalmente por grupos del ejército en connivencia con unos terratenientes (“que yo creo que no tenían ideología, sino intereses”) que veían sus desmesurados privilegios amenazados. Las declaraciones, además de estar intercaladas con imágenes de archivo, incluyen primeros planos del propio Diamante (algo que se repetirá a lo largo de las cuatro partes); pero, lo más destacable desde el punto de vista formal es ese plano del edificio del Tribunal Supremo previo a la entrevista que añade, simple pero eficazmente, una patina de oficialidad a lo que Martín Pallín nos dice desde su despacho.

Allí donde termina el relato de Martín Pallín (el 18 de julio de 1936) comienza el del segundo entrevistado, Carlos Jiménez Villarejo, que interpelado por Diamante (“Quería saber tu opinión sobre el golpe de estado de 1936”) se ocupa de analizar el golpe militar. Jiménez Villarejo lo define como:

el intento más serio de destruir y acabar con el modelo de estado democrático de derecho que se había constituido en España en el año 1931 (...) [Modelo que era] uno de los más avanzados en la Europa de entonces, un modelo de una República inspirada por principios democráticos, por principios sociales que favorecían a las clases trabajadoras y a la sociedad en su conjunto.

Escuchamos estas palabras sobre imágenes del propio texto constitucional, entre cuyos logros más destacados Jiménez Villarejo señala:

el progreso social, el progreso cultural, el progreso económico, el bienestar de las capas más débiles de la sociedad y de los trabajadores, la generalización de los derechos civiles (...) el reconocimiento del voto a la mujer, el reconocimiento del divorcio, el reconocimiento del aborto en determinadas condiciones.

Todos estos avances, añade, diferenciaban la República de los regímenes que la habían precedido en España, y proponían una evidente modernización del país que el Golpe de Estado impidió desarrollar.

También la última aparición de la primera parte corre a cargo de unos de los juristas, Martín Pallín. Su intervención se sitúa en este caso tras el relato personal de Armando López Salinas sobre el golpe militar, a la que sigue un plano del Parte Oficial de Guerra del primero de abril de 1939, “tercer año triunfal”, como se escucha decir a la voz extraída de un noticiario de época, mientras vemos la imagen del manuscrito del

parte. La voz se va diluyendo para que escuchemos con claridad a Martín Pallín que narra, en primer plano, lo siguiente:

El parte de final de guerra de una guerra civil entre conciudadanos no tiene precedentes en la historia de la humanidad salvo si nos remontamos a Roma, a aquella famosa frase de un general romano, que dijo ‘Ay de los vencidos’, porque indudablemente no tendrían piedad con ellos. Es volver casi a la prehistoria y dicho sobre todo para aplicárselo a unas personas que eran españoles, aunque en ese momento habían sido derrotados, pues responde a un refinado propósito, que después se va a desencadenar, que es aniquilar físicamente a la mayor parte de enemigos políticos posibles y, al mismo tiempo, crear un clima de terror entre los vencidos.

A esta reflexión añade el magistrado la aludida referencia a su “pasado vencedor”, lo que confiere a lo dicho un mayor grado de imparcialidad. Es significativo el final de la intervención, en el que las palabras de Martín Pallín exigiendo justicia para los responsables de aquel pasado se escuchan sobre un nuevo plano del Tribunal Supremo, dando a entender tanto que las palabras vienen de él, como que a él, es decir al Estado, compete reparar la memoria.

En la segunda parte, las dos apariciones que los magistrados cumplen una función distinta. La primera aparición de Jiménez Villarejo, se sitúa después de un comentario del padre José María Díez Alegría sobre la determinante cobertura moral que otorgó la Iglesia al régimen franquista, y antes de una crítica en la misma línea de Monseñor Alberto Iniesta. Es decir, entre dos voces que pertenecen de lleno a otro de los *tipos de relato* señalados: el de los papeles de la Iglesia durante el conflicto. La función del relato jurídico es, en este caso, apuntalar el discurso que la precede y sigue, de ahí que Jiménez Villarejo señale la existencia de casos documentados de delaciones por parte de miembros de la Iglesia, señalando a su vez que el nacional catolicismo no fue únicamente un componente periférico del franquismo, sino elemento ideológico esencial del régimen.

La segunda “intervención jurídica” de esta segunda parte, en la que comparecen de manera correlativa Martín Pallín y el propio Jiménez Villarejo se sitúa inmediatamente después de la primera aparición de Luis Otero, que inaugura con su presencia otro de los *tipos de relato* que recorren la memoria rebelde: la disidencia de grupos militares en el seno del ejército franquista. El relato de Otero propicia la entrada de los juristas que opinan, desde su posición de expertos, sobre los aspectos técnicos de la implantación en

toda la sociedad de la jurisdicción militar. De esta forma, Martín Pallín y Jiménez Villarejo se ocupan de aclarar la importancia de la instauración de leyes de origen militar en el ascenso y posterior dictadura de Franco. Martín Pallín centra su intervención en el desarrollo de los Consejos de Guerra, señalando cómo primero se aplicó el régimen militar de la República, al que los sublevados fueron haciendo, paulatinamente, una serie de ajustes, para eliminar cualquier garantía de defensa. Jiménez Villarejo ahonda en la cuestión con mayor precisión, aclarando que en el periodo comprendido entre julio de 1936 y enero de 1937 se dictaron los decretos pertinentes a fin de constituir el ejército en pieza central del Estado que empezaban a configurar los sublevados en las zonas que iban invadiendo. Se ocupa también de los Consejos de Guerra, detallando los procesos judiciales condenatorios, ausentes de garantías, que ejecutaban, bajo la apariencia de Tribunales de Justicia, organismos represores de estructura disciplinada. Señala a su vez el profundo contraste de este modelo con el poder judicial establecido en la constitución de 1931, al que califica como independiente y modélico para toda la Europa de aquel tiempo. Resalta la parte final de su intervención, en la que se refiere a la vigencia de estas sentencias:

Era tal el nivel de represión, el nivel de la ausencia de garantías que todas las sentencias que dictaron los tribunales militares, se puede afirmar, se debe afirmar que desde la perspectiva de los valores de 1931, pero sobre todo desde la perspectiva actual, [que] eran nulas de pleno derecho, eran radicalmente nulas, porque estaban viciadas en la forma y en el fondo (...) sorprende que al cabo de tantísimos años de aquellos acontecimientos todavía sigan conservando validez las sentencias dictadas por esos consejos de guerra, porque nadie ha declarado la nulidad de las mismas. Por tanto, es preocupante, es grave como expresión de que no se ha superado, frente a lo que se quiera decir, el modelo de represión franquista (...) todos los republicanos condenados en esos consejos de guerra, hoy por hoy, con la letra de la ley, podrían ser considerados como delincuentes porque fueron juzgados y condenados por supuestos delitos que naturalmente no lo eran.⁹

⁹ Inverosímiles delitos que adquieren “tintes kafkianos, que resultarían cómicos si no fueran trágicos”, tal como señala Diamante al tratar el caso de la acusación de su padre, en unas páginas en las que desglosa su proceso, aportando las fichas de la acusación y otros datos (Julio Diamante, “Introducción. Recuérdalo tú”, Julián Diamante Cabrera, *Mis recuerdos de la guerra civil española*, Madrid, Fundación Ingeniería y Sociedad, 2011, págs. 7-44. Concretamente el caso de su padre (y, en menor medida, el de su abuelo) se trata en los apartados “La balanza de la injusticia: el proceso de Julián Diamante” (págs. 33-42) y “Hasta el último suspiro” (págs. 42- 44).

Esta función de dar a los hechos narrados una cobertura jurídica vuelve a darse en el tercer episodio de una manera concreta. Un comentario personal de Nicolás Sartorius sobre la condena a muerte de Julián Grimau (con quien coincidió en prisión en vísperas de su ejecución), da pie a la comparecencia de Armando López Salinas, que conoció al propio Grimau y fue, además, uno de los participantes en las reuniones e intentos para evitar su ejecución (contactos con el Vaticano, y formación de una comisión para ir al Pardo a pedir una entrevista con Franco). Martín Pallín, desde la posición de jurista, ofrece su visión del proceso, calificándolo de “parodia de juicio”. Queda así el relato del caso de Grimau narrado por tres voces que, a partir del conocimiento de diferentes partes del tema tratado, ofrecen distintos enfoques de la misma cuestión.

La comparecencia de Jiménez Villarejo en el tercer capítulo es menos significativa. Se ubica esta detrás de una intervención del padre Díez Alegría, como sucedía en la segunda parte. Aquí Villarejo se limita a constatar lo que Díez Alegría apunta: las incipientes disidencias en el seno de la iglesia que comenzaron a darse en los años sesenta.

En el cuarto capítulo se suma a los dos juristas citados un tercero, Ramón Sáenz, no por casualidad el interviniente más joven del film, que denuncia la continuidad técnica de aspectos centrales del aparato franquista después de la muerte del dictador. Sigue su relato al de José Antonio Labordeta que, de nuevo desde la experiencia personal, introduce las sospechas que tuvo desde muy temprano sobre el proceso de Transición democrática, sospechas que la siguiente intervención de Sáenz justifica, señalando que la política represiva del aparato franquista sólo fue impedida por el desarrollo de la sociedad civil en los años precedentes (“desde mediados de los años sesenta”) a su muerte, y nunca por los organismos de poder.

En esa línea de sospecha hacia la Transición se enmarca la siguiente aparición de Jiménez Villarejo, situada con intención manifiesta tras el relato de Santiago Carrillo de los célebres Pactos de la Moncloa. Señala el jurista en su intervención que:

hay un dato que no debe olvidar nadie y sobre todo las nuevas generaciones, y es que antes de la Constitución Democrática de 1978 el antecedente inmediato, más claro, más directo y más expresivo fue la Constitución de 1931.

Diamante critica así la poca presencia que la Constitución Republicana tuvo en los Pactos de la Moncloa, descritos positivamente por Carrillo.¹⁰

Esta línea que comenta la resolución defectuosa de la Transición y, junto a ello, reivindica la necesidad de un ejercicio de recuperación de la memoria, de tratamiento crítico del pasado, es la que domina la parte final de la cuarta parte. Así, en la siguiente intervención desde el ámbito jurídico, Ramón Sáenz denuncia la confusión que se lleva instaurando en el relato del pasado “que engarza República como un periodo de caos con guerra como un pasado terrible, pero [como] un enfrentamiento fratricida, que por lo tanto oculta que hubo un Golpe de Estado”. Tras una reivindicación de la pedagogía del pasado hecha por Sartorius, Villarejo ahonda en la cuestión, apuntando una idea central: los datos existentes permiten imputar a la dictadura franquista como responsable de un delito de genocidio.¹¹

La siguiente aparición de Jiménez Villarejo tratará de apuntalar desde su posición la intervención que le precede. En esta, Rosa Regás señala la necesidad de que las “víctimas de la represión franquista salgan a la luz y tengan no solamente un lugar digno donde yacer después de muertos, sino que sus nombres no estén relegados al pozo negro del olvido”. Una reflexión tras la cual vemos la imagen de una cuneta sobre la que suenan unos acordes flamencos, cuneta que pretende darnos a entender las numerosas fosas comunes que existen en España, como confirma Villarejo poco después: “El Consejo de Europa ha calculado que fueron unas 30000 personas detenidas sin causa que lo justificara, y por lo tanto ilegalmente, de cuya suerte no se ha sabido nunca más. Muchas de estas personas fueron enterradas en fosas comunes”. El jurista hace notar en su intervención un aspecto interesante: la imposibilidad de que los responsables de las desapariciones fueran incluidos en la Ley de Amnistía (concebida para los delitos realizados hasta diciembre de 1976), porque los delitos de aquellas detenciones, en tanto

¹⁰ Aunque cierto es que Jiménez Villarejo matiza su posición señalando que, de alguna manera, los valores del texto de 1931 están presentes en el conjunto de la Constitución de 1978).

¹¹ Jiménez Villarejo: “Según datos obtenidos de fuentes oficiales del régimen franquista, en el año 40 había en las prisiones españolas cerca de 300.000 presos políticos (...) del 39 al 44 murieron fusilados o en las cárceles cerca de 200.000 personas”, cifras parciales, pero que le llevan a la conclusión de que se trata de un delito de genocidio “según el convenio de 1948 que entró en vigor en 1951”.

que las personas o sus restos no han sido identificados, siguen siendo delitos hoy, y deben, por tanto, ser juzgados.¹²

El final del film es claro en sus intenciones. De la misma manera que eran los encargados de dar comienzo al film, los juristas son también los encargados del cierre, sumando a las dos voces iniciales la de Sáenz, que continua su denuncia de las continuidades técnicas de la democracia actual con la dictadura precedente debido, dice, a la falta de “elementos de ruptura”. Martín Pallín reclama la “hora de la justicia” y, finalmente, Jiménez Villarejo hace referencia al monumento del Valle de los Caídos, apuntando que un monumento a la gloria de un dictador que, de estar vivo y ciñéndonos a los datos, podría responder por crímenes de guerra y de lesa humanidad, es “incompatible con la consolidación democrática de España”; solicita por ello la reconversión del monumento en un “museo del horror y la represión fascista”.

1.2. Recuérdalo tú y recuérdalo a otros

Como señalábamos, una de las funciones principales de las declaraciones que provienen del ámbito legal es la de apoyar las opiniones de otros protagonistas. Muchas de ellas, como hemos visto, parten del recuerdo personal de los intervinientes. Sin embargo, delimitar este tipo de relato resulta complejo, puesto que aquí se da un evidente solapamiento del recuerdo personal con las opiniones políticas; a lo que se suma, en el caso de las declaraciones de personalidades relacionadas con la Iglesia o el ejército, la superposición con otros de los *tipos de relatos* señalados. Conscientes de esta porosidad, comenzamos el apartado.

Una de los testimonios centrales del ámbito personal es la desgarradora historia de Marcos Ana. Poeta de dilatada y dolorosa experiencia vital, Ana narra en su primera intervención cómo se dio su evolución política, primero de las juventudes católicas a las socialistas y, posteriormente, de estas al Partido Comunista, en el que ingresó en 1937, después de la trágica muerte de su padre víctima de un bombardeo de los aviones alemanes. En su segunda comparecencia en el primer capítulo, proseguirá con su experiencia durante la guerra: la profunda impresión que le produjeron M^a Teresa León y

¹² También señala el ex fiscal anticorrupción que esa batalla legal por recuperar tanto los restos como la memoria de los desaparecidos compete al Estado y, más concretamente, a la Administración de Justicia, que es quien debiera, añade, haber procedido a tal causa, sin dejarla en manos de los familiares.

Rafael Alberti en una actuación de las Guerrillas del Teatro en el Pardo, donde se encontraba su división; la manera trágica en la que fue hecho prisionero; su posterior huida del campo de concentración en el que estuvo confinado; y finalmente, ya de vuelta en Madrid (y previa traición de un compañero de supuesta confianza), su encarcelamiento y condena a muerte.¹³ Como puede observarse, la memoria de Ana, por su particular trayectoria, se pone en relación con episodios históricos relevantes.

Pero si en algún caso se confunden historia y memoria es en las distintas apariciones de Santiago Carrillo. Partirá su primera intervención de un hecho curioso (que Diamante le insta a contar: “En los años treinta estuviste en la cárcel Modelo y coincidiste con Juan March, que estaba allí por financiar actividades contra la República. ¿Qué te parece ese encuentro?”), que indirectamente y desde la experiencia personal del antiguo líder comunista sirve para presentar brevemente la historia de Juan March, un personaje de importancia central en la caída de la Segunda República (“Carner, el ministro de hacienda catalán, llegó a decir que o la República acababa con March o March acabaría con la República. Y desgraciadamente es lo que sucedió”). Carrillo continua recordando sus inicios socialistas (precisando las diferencias respecto al socialismo tal como se entiende hoy) y su posterior paso a las filas del PCE. Un cambio de partido que explica como cierto progreso natural entre el socialismo y el comunismo (entendidos ambos en sus planteamientos de aquella época) y que se dio, en su caso, cuando tomó la decisión de permanecer en Madrid una vez se produjo el Alzamiento militar.

La segunda intervención de Carrillo es un claro ejemplo de cómo en su persona se dan la mano historia, política y experiencia personal. Así sucede cuando al referirse a la Defensa de Madrid como origen de toda la resistencia republicana, narra cómo vivió el “golpe” interno de Besteiro y Casado, que debilitó decisivamente a la resistencia, al

¹³ Tal vez sea Marcos Ana el interviniente que más se ajusta a la categoría del testigo, en sentido estricto: “Agamben recordará que testigo en griego se dice *martis*, mártir, palabra que deriva de un verbo cuyo significado es ‘recordar’, lo que sitúa al superviviente en la posición del que ‘no podría no recordar’” (Santos Zunzunegui, “Poder de la palabra”, *La mirada plural*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 116). Nótese la imposibilidad de Marcos Ana por evitar narrar los detalles aparentemente más inocuos, que el poeta incluye en su relato (por ejemplo, como recogió tras huir del campo de concentración, hambriento, las mondas de la naranja arrojadas por un campesino, y como le “supieron a gloria”). Ana no puede no recordar su historia completa, de ahí que su narración se asemeje a un bloque compacto de recuerdo, en el que el olvido no penetra.

averiguar que su padre, el socialista Wenceslao Carrillo, se había unido a esta maniobra que dio la puntilla a una República que para entonces agonizaba sin remedio:

Yo lo recuerdo como algo verdaderamente trágico y para mí todavía más. Porque yo salgo del ejército republicano por la frontera catalana, estoy en París esperando a que me toque el turno, a que haya plazas en los aviones franceses que venían a España, y un buen día en esos días de espera, me entero que mi padre forma parte de la Junta de defensa de Casado y Besteiro (...) Una de las raras veces que he llorado en mi vida, desconsoladamente. Y me hería más y me producía más dolor todavía que la muerte de mi madre, a pesar de lo que la quería, el que mi padre manchase lo que yo consideraba la tradición obrera, proletaria, de la familia, participando en un golpe de esas características.

También explica Carrillo los orígenes de la lucha clandestina dentro de las instituciones franquistas, empezando por la reunión que mantuvieron en 1948 con Stalin, en la que el líder ruso les propuso “tener en cuenta la experiencia de los bolcheviques”, combinando la lucha armada con el trabajo interno en las organizaciones legales y, por otro lado, dar un carácter defensivo a la lucha guerrillera (“proteger los comités regionales del Partido, impedir que se pudiera detener fácilmente”). Consejos que, tal como explica el ex dirigente comunista, hubieron de variarse ligeramente por condicionantes diversos:

España no era la Rusia enorme, era un país chiquitito al lado de aquello. Era difícil combinar la lucha guerrillera con una acción legal en el que mucha gente iba a descubrirse en las fábricas y manteniendo la lucha guerrillera iban a ser considerados fusilables.

Decidieron entonces los dirigentes del PCE hacer desaparecer la lucha armada para evitar que ésta entrara en conflicto con las actividades clandestinas. Una decisión que se hizo pública con posterioridad a ser tomada, tal como señala:

Había que poner fin a la lucha guerrillera (...) ese acuerdo no lo hicimos público hasta mucho tiempo después, cuando ya habíamos podido sacar del país y traer a Francia a una parte importante de los guerrilleros, desgraciadamente no a todos.

En la parte final del film, el relato de Carrillo sigue la misma línea; historia y memoria se dan la mano también en su relato de la legalización del PCE, en plena Transición:¹⁴

¹⁴ Recuerda Sartorius a este respecto los asesinatos de los abogados laboristas de Atocha y los posteriores funerales a los que siguió una masiva manifestación “con una disciplina y un control absoluto por parte del

Adolfo Suárez escogió un día en que los miembros del gobierno no estaban en Madrid, en que la mayor parte de los generales estaban también de vacaciones, en que él con Landelino Lavilla, Martín Villa y Gutiérrez Mellado, que eran el grupo más pegado al rey y más decisivo del gobierno podían tomar aquella decisión y luego que pasara lo que pasara.

Más sorprendentes aún son sus declaraciones (y aquí la confianza con el interlocutor parece básica) sobre los ya citados Pactos de la Moncloa:

Después de las elecciones me llama un día Suárez y me lo plantea así: “hace falta que hagamos un acuerdo económico, social, político. Mira, yo estoy dispuesto si hacemos un pacto así, a que Fraga, Felipe, tú y yo decidamos los problemas políticos y el gobierno resuelva sólo los asuntos corrientes”.

Pero si Ana y, sobre todo, Carrillo, se mueven en un territorio en el que los hechos narrados son a su vez puntos reseñables de la historia de España, existen otros intervinientes que dan cuenta de la historia cotidiana; de la complementariedad de ambas surge parte importante de la radiografía de un tiempo que ofrece *La memoria rebelde*. Tal vez se sitúe Armando López Salinas en un punto equidistante a ambos extremos. Cuenta el escritor su experiencia destacando cómo siendo todavía un niño asistió a la llegada de las Brigadas Internacionales, primero; a la llegada menos atractiva de las tropas sublevadas, después; y, finalmente, el arresto de su padre, militante anarquista, ante sus propios ojos. Un recuerdo, este último, que sirve a Diamante para presentar a las personalidades más destacadas del grupo anarquista (fotografías de Durruti o los Ascaso) que López Salinas llegó a conocer por ser estos amigos de su padre, y que pasan así, a través del entrevistado, a estar presentes en el relato. Sin embargo, por otro lado, también es la presencia de López Salinas y su condición de escritor, la que permite al director señalar las condiciones de la censura en la posguerra. López Salinas cuenta la profunda falta de referentes que sufrieron él y los escritores de su época, que desconocían, debido a la censura franquista, tanto gran parte de la tradición nacional, como obras de referencia universal; Diamante ilustra esta situación presentando sobre el testimonio del protagonista imágenes de algunos de los autores prohibidos, de Karl Marx a Pío Baroja, de F. W. Hegel a Ortega y Gasset.

PC y Comisiones Obreras. Y yo estoy convencido que esa gran manifestación fue absolutamente decisiva para la legalización del PC”.

Diamante opera de manera similar con otros protagonistas: si el testimonio de Labordeta se despega del relato personal y sirve para narrar la experiencias de los conciertos de afluencia masiva durante la Transición, el de Rosa Regás o Javier Pradera (editora de *La gaya ciencia*, la primera y de *Fondo de Cultura Económica* y *Alianza Editorial*, el segundo) lo hace para dar cuenta del funcionamiento de la censura editorial. Con una intención muy precisa, por tanto, Diamante da la palabra a personalidades diversas con relaciones determinadas en diversos ámbitos, lo que le permite hablar a partir de su voz de distintos asuntos.

Mención especial entre todos los testimonios cotidianos que comparecen en el film merece el de Rafael Azcona. Sus intervenciones resultan fundamentales para dotar a la película en su conjunto de ese contrapunto tragicómico, tan caro al guionista. Prueba de ello la anécdota con la que narra su recuerdo del Alzamiento militar:

Me acuerdo perfectamente [de] la noche del 18 de julio. Nosotros no dormimos en nuestra casa, fuimos a un piso alto, pusieron colchones en las ventanas, porque mi padre era un hombre de izquierdas pero no se había significado en nada, sencillamente era un hombre de Izquierda Republicana. (...) él votaba a lo que significaba Manuel Azaña. Me acuerdo perfectamente de que en mi casa había una especie de calendario (...) que el motivo era Galán y García Hernández y el fusilamiento, con una orla republicana. Y me acuerdo que apenas ese día yo y mi padre, que me había llevado al río a bañarme (...) volvimos a casa, ya sabíamos que los militares se habían levantado en África. Y entonces mi padre lo primero que hizo fue quemar este calendario donde ponía Galán y García Hernández. De manera que se intuía que aquello iba en serio.

Lugar aparte merecen dos testimonios ligeramente distintos al resto: el de Jorge Semprún y el del propio Diamante. Antes de nada nos importa la ubicación de ambas intervenciones, situadas al inicio del tercer episodio, *La posguerra continua 1956-1975*. Efectivamente, la segunda mitad del film comienza en 1956; la segmentación juega aquí un papel fundamental. Dividir la posguerra precisamente en 1956 y, con ello, dividir el arco temporal del trabajo en este año, tiene un interés preciso: señalar la fecha como inicio del final del franquismo, aunque este final no se produjera de la manera adecuada, tal como se plantea, sobre todo, en el último episodio.

Jorge Semprún no comparece a la manera habitual en el film, sino que es filmado en un acto público en el que podemos ver a Diamante entre los oyentes. En su

conferencia, Semprún explica el surgimiento de las primeras células comunistas en España:

En el año 50, 52, 53, comienza a restablecerse el nexo del partido con la sociedad civil: intelectuales, estudiantes, universitarios, profesionales de todo tipo, donde no había nada. De eso yo puedo ser testigo: el primer viaje de Federico Sánchez en el año 53 tiene tres contactos en España, uno de ellos, además, por casualidad, que no estaba previsto, fue con Enrique Múgica. (...) En el año 56, cuando se produce lo de febrero, hay una organización comunista en Madrid, y claro la Brigada político social tiene en la cárcel a todos¹⁵ los miembros de esa organización: Enrique Múgica, Jesús López Pacheco, Julián Marcos, Fernando Sánchez Drago, Julio Diamante Stihl todos están en la cárcel, más o menos tiempo, y [también] Javier Pradera.

Seguidamente a Semprún, es al propio Diamante a quien vemos en la sala de montaje, rodeado de varios televisores en los que pueden verse imágenes de *La memoria rebelde*; explica el autor con sus propias palabras lo que nos ha dado a entender ya en el film:

1956 fue un año frontera dentro de la posguerra española, y lo fue en buena parte por los graves incidentes ocurridos en la Universidad de Madrid, incidentes de tal gravedad que provocaron que se decretara por primera vez en el franquismo el Estado de excepción.

Detalla el director a continuación el trabajo de la célula de la que formaba parte, y que estaba en el origen de aquellos sucesos de febrero de 1956 que desgastaron decisivamente al SEU (Sindicato Español Universitario), extensión de régimen en la Universidad. Una célula que utilizó como plataforma el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes del que Diamante fue Secretario General y que asestó un duro golpe al SEU. Nos interesa señalar en este punto que, mientras Diamante va narrando el itinerario de la marcha a favor de Ortega y Gasset del año 1955, vemos en la pantalla que tiene a su espalda los lugares que el colectivo estudiantil recorrió a medida que él va haciendo alusión a ellos (“desde la Universidad, cruzando la Gran Vía, pasando por la Puerta del Sol, por delante de la siniestra Dirección General de Seguridad y llegando al cementerio,

¹⁵ Instante en el que se produce un zoom de la cámara que filma al público sobre Julio Diamante. De esta forma, se sugiere lo que se confirmará instantes más tarde: que Diamante tuvo una participación directa en los hechos narrados por Semprún, tal como nos contará el director de viva voz. Por otro lado, también puede verse aquí una cuestión técnica, un desdoblamiento entre Diamante como autor y como protagonista; distintos estatutos que se superpondrán cuando se dirija directamente a cámara, en la intervención siguiente.

a la tumba de Ortega, donde concluyó el acto”). Algo similar sucede al final de su intervención; las últimas palabras de Diamante son:

Cuando llegó el día en que se iban a celebrar las elecciones libres, la universidad fue invadida por la Falange, fue un auténtico asalto de una violencia extraordinaria y que causó la reacción y el rechazo de los estudiantes. En ese momento, Nicolás Sartorius, joven estudiante que ignoraba cuál había sido el origen de esta situación, se encontró de pronto sumergido en el caos de aquel día.

En este instante Diamante acciona un teclado y pasamos a ver, en (un simulacro de) la pantalla situada frente a él, la intervención del propio Sartorius, antes de que éste pase a ocupar el primer plano. Se pone así de manifiesto, con la presencia del autor trabajando sobre los materiales, un elemento fundamental en el film: el montaje.

Efectivamente, Nicolás Sartorius, comparece a continuación y cuenta aquellos acontecimientos que siguieron al ataque de Falange a la Universidad:

Me acuerdo perfectamente que en el mes de febrero me encontré, sorpresivamente, con la escalinata de la facultad de derecho ocupada por falangistas [...] en mitad de la clase escuchamos un enorme estruendo y muchos estudiantes salimos corriendo del aula y nos encontramos por el pasillo con un enfrentamiento entre falangistas y estudiantes. Ahí entramos todos en la pelea.

Lo interesante del grupo que forman estas tres intervenciones con las que se abre la tercera parte es que, como ya sucedía al referirse a la condena de Grimau, se nos dan tres puntos de vista sobre el mismo episodio: organización estructural (representada por Semprún, encargado de enlazar a la organización del PCE con los estudiantes, aunque Diamante ha insistido siempre la libertad con la que se movieron), la organización práctica (la del el propio Diamante y sus compañeros en la organización de las actividades dentro de la Universidad) y el impacto de los incidentes vistos desde fuera (evidentemente, Sartorius), en una superposición de planos de conocimiento que es, al mismo tiempo, generacional.

1.3. Fusiles democráticos

Es Luis Otero, ex militar disidente, el único representante de esta línea discursiva. Desde su conocimiento de la institución militar, Otero reflexiona en su primera intervención sobre la manera de gobernar el ejército que tenía el General Franco, arbitrando entre diversas posturas (la filonazi de Serrano Suñer; la monárquica de

Enrique Varela), sin dejar que ninguna prevaleciese sobre las demás, lo que le permitía mantener el conjunto dividido y pendiente de sus decisiones. En su segunda incursión (aquella que da paso a lo letrados) Otero se ocupa de definir el alcance de la justicia militar que aplicó Franco para sus fines. Explica cómo utilizando el concepto de rebelión (“se entendía que todo el que no era adepto al régimen, en cierta manera formaba parte de un sistema rebelde”) se pusieron en práctica los Consejos de Guerra como herramientas para condenar a muerte a todos aquellos disidentes que en el marco jurídico militar pasaban a ser considerados en rebeldía. Esto, evidentemente, derivó en procesos que, precisamente por formar parte del sistema de justicia militar, no contemplaban forma alguna para presentar recursos o alegaciones. De manera que una vez Franco, en última instancia, ratificaba las condenas, estas eran ejecutadas tal como lo eran los propios condenados.

Los recuerdos de Otero de sus años en el ejército son significativos del ambiente que allí se respiraba:

Los militares del cuerpo jurídico militar en aquellos años eran considerados como auténticos guardianes de las esencias del régimen, porque eran los que juzgaban. Incluso había gente que llegaba a puestos elevados en el generalato de justicia militar y se decía ‘este tiene una de condenas de muerte’; y era verdad.

También cuenta Otero en primera persona el funcionamiento del Servicio de Información Militar (SIM), creado por Carrero Blanco para infiltrarse y recabar información en ámbitos diversos: “Yo conocí a diversos compañeros [a los] que les hicieron hacer que tuvieran comportamientos externos y aspecto físico acorde con eso [con los medios en los que debían infiltrarse: dejarse barba pese a que estaba prohibido en el ejército para infiltrarse en la Universidad, etc.]”.

Finalmente, narra la importancia del levantamiento del Movimiento de la Fuerzas Armadas (MFA) en Portugal el 25 de abril de 1974. Este hecho influyó directamente en la decisión de un grupo de disidentes del ejército español, entre los que se contaba, de fundar, tras entablar contacto con la MFA, la Unión Militar Democrática (UMD). Una actividad por la que Otero fue encarcelado en una curiosa prisión habilitada exclusivamente para militares disidentes, en la que fue el único preso.

Cabría añadir que aunque Otero es el único interviniente que proviene directamente de la institución militar, al direccionar su testimonio (cuyo contenido intrínseco nos parece reseñable por sí mismo), de la manera que hemos visto, las opiniones de los juristas, es suficiente para ser considerado como una de las líneas o tipos de relato señalados al inicio.

1.4. Se(le)cción femenina

El recuerdo de los bombardeos que vivió durante su niñez y otros recuerdos poco gratos llevan a Ana María Matute, en su primera intervención, a decir a Diamante, con manifiesto dolor: “No me hagas hablar de la guerra, me da mucha pena, mucha tristeza”. En principio, su relato parece estar más cerca de la historia cotidiana que de ninguna otra línea de relato. Sin embargo, la intervención de Pilar Bardem llevará a Matute hacia esa línea que se ocupa de la experiencia femenina durante el franquismo. Bardem narra sus recuerdos de posguerra o su proceso de separación eclesiástica: “Era un interrogatorio siempre morboso sucio basándose en el sexo, en contar cosas de tu intimidad sexual que no tenías por que contar”.¹⁶ Al entrar en contacto con la actriz, el discurso de Matute pasa a tratar de su experiencia como mujer separada (“entonces el niño se lo daban al padre, a la madre no, hasta que tu no demostrabas que eras una mujer [“responsable”], entonces fueron unos años muy duros”). Tras la comparecencia de Bardem, también otra participante femenina que había aparecido con anterioridad varía su registro: Rosa Regás. En su primera intervención, Regás era situada junto a las opiniones de los juristas, con opiniones referidas a los logros de la República y de ahí que se le presentara en su despacho de la Biblioteca Nacional, de la que fue directora.¹⁷ Se procedía allí de manera semejante a la de la primera intervención de Martín Pallín, mostrando el edificio, su escalinata de entrada, lo que confería a las palabras que a continuación pronunciaba Regás un subrayado de oficialidad, esta vez desde el ámbito de la cultura. Al pasar a situarse junto con Matute y Bardem, Regás redirige su relato hacia su experiencia en

¹⁶ También Bardem eleva su discurso en otro momento, aunque permaneciendo en esta línea del relato. Se trata del instante en el que recuerda el caso de las Trece Rosas de Guillena, las trece mujeres violadas asesinadas y enterradas por los sublevados en una fosa común de la homónima localidad andaluza. Así, su relato de un paso al pasado dentro de esta línea “femenina”, poniendo en relación la represión sufrida por la mujer en la inmediata posguerra con la de épocas posteriores.

¹⁷ El 14 de mayo de 2004 fue nombrada Directora General de la Biblioteca Nacional, cargo del que dimitió en agosto de 2007 por diferencias con el Gobierno Central.

tanto que mujer, y termina señalando un dato incontestable: “Cuando yo estaba casada la sociedad franquista condenaba a la mujer adúltera a tres años de cárcel y a la hombre adúltero a tres meses”.

1.5. Ora et labora

Podríamos seguir con Rosa Regás también en la línea de relato que se embarca en la crítica a la Iglesia. Cuenta la escritora el exilio de sus padres a Francia y como ella, hija de padres separados y con la patria potestad en manos de su abuelo (miembro de la burguesía catalana que, como la mayoría de la burguesía del país, se había pasado al bando vencedor, tal como relata), pasó a depender del Tribunal Tutelar de Menores, gobernado por la Iglesia Católica. De esta forma, su historia personal se encamina hacia una denuncia de la Institución católica nacional, a partir de su experiencia:

La Iglesia Católica, que compartió el poder fascista de una manera total, a nosotros nos dio una infancia de tortura, realmente una infancia que los libros de Dickens se quedan cortos. Por lo tanto, yo esta horrible infancia que tuve se la debo a la Iglesia Católica y al franquismo.

Efectivamente, la actitud de la Iglesia durante la contienda y en los primeros años del franquismo es una de las aspectos más criticados en el film, y los comentarios al respecto se producen desde todos los ámbitos. Sin embargo, la cuestión de mayor interés en esta línea argumental son las opiniones de los miembros de la propia institución. El primer representante de esta es el padre José María Díez Alegría, sacerdote y teólogo que, desde la autoridad que le otorga tal posición,¹⁸ se embarca en una profunda crítica del papel desempeñado por la Iglesia española durante la Guerra Civil:

El conjunto de la Iglesia era demasiado conservadora en lo social, una iglesia muy favorable a los ricos. Tenía una crítica social más bien en lo sexual, individualista, pero en lo social era muy conservadora, muy enemiga a todo lo que iba apareciendo contrario a aquella sociedad capitalista a la antigua. Era una iglesia muy deficiente secularmente y desde el punto de vista del Evangelio, que presenta el reino de Dios como una buena noticia para los pobres y que Jesús entró en conflicto por su denuncia profética de las injusticias sociales, [y] desde la proyección social, histórica, del Evangelio, la Iglesia española era una calamidad.

¹⁸ Autoridad subrayada por varios libros del autor que se filman en primer plano y que preceden a la conversación entre Díez Alegría y Diamante. Esta forma de presentar los personajes filmando o haciendo presentes en la conversación sus libros se repetirá en varias ocasiones, caso de Marcos Ana o Gonzalo Puente Ojea.

También se somete a crítica el comportamiento de la Iglesia nacional en la posguerra, en una serie de intervenciones correlativas de protagonistas de diversos *tipos de relato*; a saber: Gonzalo Puente Ojea, Diez Alegría, Jiménez Villarejo y Monseñor Alberto Iniesta. Una crítica, por tanto, desde enfoques diversos, aun estando todos ellos integrados, de una u otra manera, en el conocimiento de la jerarquía eclesiástica española. Puente Ojea, el primero en comparecer, acusa a la Iglesia de “estimular la persecución” y “azuzar la revancha”, a lo que sigue la intervención del padre Diez Alegría, que explica con detalle que la imposición de la fe fue ofrecida por los sublevados a la Iglesia, y esta acepto de buena gana, en un error histórico de nefastas consecuencias:

El General Franco ponía la dictadura muy al servicio de los intereses pastorales de la Iglesia, como una pastoral mal entendida porque trataba de imponer la fe; [se obraba, por tanto] no desde la libertad de la fe, que luego el Concilio Vaticano II definió y expresó de una manera clara, sino como una negación de la libertad y una imposición por medio de presión social. Y eso se lo ofrecía la dictadura y a la Iglesia le parecía muy bien.

Jiménez Villarejo, como hemos visto en el primer apartado, señala la importancia del componente nacional católico en el aparato franquista y Monseñor Alberto Iniesta cierra el grupo apuntando la poca oposición que se planteó desde dentro de la propia institución a la convivencia con el régimen (“la Iglesia no supo ser elemento de reconciliación en España, sino que en parte hubo curas que estaban de alguna manera como contentos de las represalias (...); otros, ni fu ni fa”). Testimonios, pues, que se complementan desde ángulos ligeramente distintos dentro de un tema común.

Más allá de la crítica a la institución, también recoge el film las fisuras que en ella se produjeron en los años sesenta, y la creciente implicación de sus bases disidentes en la lucha por la democracia. Tiene una importancia crucial en el relato de estos hechos el testimonio de Carrillo. Una vez más, su historia personal se despega del relato cotidiano para ingresar en otra línea discursiva del film, en este caso la que toca la posición de la Iglesia durante el franquismo. Se sitúa a Carrillo junto a Monseñor Alberto Iniesta, en una serie de intervenciones consecutivas de uno y otro. Ambos señalan la puesta en común del PCE con la disidencia católica de masas, admitiendo los comunistas el papel crucial de estos (que eran quienes tenían la posibilidad de ceder iglesias, conventos etc. y habilitarlos como lugares de reunión) y citando incluso Carrillo que en su momento se

barajó en el seno del PCE la posibilidad de incluir en el partido una “corriente cristiana”, pese a la “herejía ideológica” que esto suponía para el comunismo más ortodoxo: “En un país como España, de tradición católica, la alianza con las masas cristianas y católicas, que eran las únicas que tenían una posibilidad de expresión legal, era capital”. A las intervenciones de Carrillo e Iñesta, se suma desde un plano más teórico, la de Díez Alegría. Este, a partir de la interpretación del Evangelio, subraya el papel histórico de Jesús a favor de la justicia de los desfavorecidos, al tiempo que argumenta la imposibilidad de desarrollar una justicia social en condiciones mientras la Iglesia no disminuya su estructura. A su entender, esa estructura, excesiva, es la que hace que la Iglesia necesite de un importante capital económico para sostenerse lo que, inevitablemente, la convierte en solidaria con los intereses del gran capitalismo. Cierra el bloque, apuntalando desde el ámbito de la judicatura lo dicho en las tres intervenciones precedentes, Jiménez Villarejo, que incide en señalar la importancia de sectores del clero que, alejándose de la jerarquía eclesiástica, colaboraron decisivamente en los movimientos antifranquistas, hasta el punto incluso de provocar ciertas grietas en la propia jerarquía, caso del Cardenal Tarancón.

Finalmente, el relato de las iniciativas de la disidencia interna de determinados miembros de la Iglesia termina dando la palabra a uno de ellos, Francisco García Salve, él mismo encarcelado por su labor social. Encarcelado, subraya, en una curiosa prisión habilitada por el régimen para los curas disidentes: “la primera cárcel que ha existido en el mundo [para curas, organizada] entre el poder franquista y el poder religioso. Los obispos admitieron que se hiciera una cárcel solo para curas”.

1.6. Opiniones contundentes

No dejan de ser contundentes las opiniones de aquellos como Azcona o Pradera, que hemos situado en el apartado que corresponde al relato personal; sin embargo, hay algunas declaraciones que se elevan sobre el resto y su juicio es determinante en el discurrir del film. En cierta forma, ya hemos visto este procedimiento en el caso de Regás, cuando la escritora opinaba desde la Biblioteca Nacional sobre los logros de la República en materia de educación. En la misma línea funcionan las declaraciones de uno de los nombres que ha asomado ya en el punto anterior: Gonzalo Puente Ojea.

El de Puente Ojea es también, que duda cabe, un testimonio personal, pero el papel que juega en el film es importante por otra cuestión: Diamante sitúa sus intervenciones estratégicamente, sobre todo en la parte final, para discutir los relatos de otros protagonistas, especialmente de Santiago Carrillo.

Aunque en su primera intervención Puente Ojea parte de su experiencia de niñez en los convulsos años de la República, pronto abandona este registro para embarcarse en una reflexión política del ocaso de ésta y, más especialmente, en un análisis de su última etapa. Un análisis en el que subrayará el decisivo papel de la Iglesia:

El Frente Popular nació ya muerto, herido de ala porque ya se había puesto en marcha la conspiración. Conspiración en la que la Iglesia formo parte, no como protagonista activa, no sacando fuerzas a la calle ni empleando los fusiles, pero sí como estimulación, caldo de cultivo y traspaso de una ideología brutal de verdad absoluta. Y esto lo hizo la Iglesia Española, conducida casi siempre por su jerarquía.

Efectivamente, la Iglesia, según Puente Ojea, fue el motor de la conspiración, junto con un sector decisivo del ejército (no el ejército republicano en su conjunto, puntualiza) dirigido principalmente por el General Mola (“que había sido Director General de Seguridad con gobiernos republicanos muy avanzados; es una traición de esas de libro”). Se adivina rápidamente que su rol es múltiple. Su condición de ex embajador español en la Santa Sede le confiere autoridad para opinar sobre temas relacionados con la Iglesia, al mismo tiempo que tal posición le ha permitido conocer de primera mano el proceso de Transición, teniendo contacto por ejemplo con el Rey Juan Carlos, al que no recuerda con excesiva simpatía. Es en este punto, en el comentario de la Transición, donde Diamante sitúa estratégicamente a Puente Ojea sucediendo a Carrillo, parta activa de aquel proceso de cambio.

En una de sus intervenciones, el antiguo líder del PCE señala que la debilidad de la oposición fue la que obligó, durante la Transición, a dejar de lado cuestiones capitales como reclamar la justicia histórica para no unir a reformistas y ultras, y volver así a unificar el bloque franquista que tanto les costó resquebrajar. Inmediatamente después coloca Diamante la reflexión contraria a la que Carrillo enuncia, explicada con rotundidad por Gonzalo Puente Ojea:

El régimen, cuando muere Franco en noviembre del setenta y cinco, está caducado, agotado en todas sus virtualidades, la oposición no tenía más que plantarse en sus

reivindicaciones mínimas de gobierno provisional, con una coalición moderada de todo el mundo, convocando una elecciones generales, primero a cortes constituyentes, con referéndum sobre la forma de gobierno.

Continúa Puente Ojea señalando que los problemas fundamentales quedaron por resolver: “La jefatura del Estado y relaciones de la Iglesia con el Estado” añadiendo que “uno lee las leyes complementarias y lo que es la Constitución del treinta y uno y es lo que hace falta hoy”.

Este enfrentamiento de pareceres sobre el mismo periodo entre Puente Ojea y Carrillo tendrá todavía, hacia el final del film, un episodio más rotundo. En cierta forma, una intervención de Nicolás Sartorius se encarga de sentar las bases de la discrepancia entre ambos. En esas declaraciones, Sartorius se ocupa de la división de la oposición democrática (“una de las razones por la que Franco duro tanto”). Señala que aunque en 1974 se creó la Junta Democrática y posteriormente el PSOE, Democracia Cristiana y otras fuerzas crearon la Plataforma Democrática,

lo que se llamó la *Platajunta*, la unión de todas las fuerzas democráticas, fue consecuencia de este gran movimientos huelguístico y de oposición en muchos sectores (...), pero la unidad de todas las fuerzas de oposición fue muy tardía, en el año setenta y seis, ya con Suarez en el Gobierno.

De manera que fue por el empuje de la sociedad civil que todas las fuerzas se unieron, y esa fuerza popular es la que llevó a que “Suarez, el rey y los que pilotaban ese proceso se dieron cuenta de que una de dos: o este país se abría a la democracia, o a medio o largo plazo, en algún momento, serían volteados”. A continuación, ingresa al film la ya citada intervención de Carrillo en la que narra la forma en la que se hicieron los Pactos de la Moncloa (recordemos, aquella llamada de Suarez, proponiendo el pacto entre “Fraga, Felipe, tú y yo”). Estas declaraciones de Carrillo son duramente contestadas por las intervenciones siguientes, intencionadamente situadas en sucesión.¹⁹ Primero, por la ya aludida intervención de Jiménez Villarejo, que señala como antecedente inmediato (e ignorado) de la Constitución de 1978 la Constitución de 1931. Después, de forma más contundente, por las declaraciones de Gonzalo Puente Ojea. La intervención del ex embajador anticipa, además, la parte final del cuarto episodio y por tanto de la película,

¹⁹ Lo es, también, por el primer plano de un cartel que reza *República Española. 14 de abril de 1931*; cartel que adelanta el contenido de las intervenciones posteriores.

destacando la actualidad de aquel proceso, mal llevado a su entender, y que explica con detalle en unas declaraciones que reproducimos de manera extensa por considerarlas núcleo central del mensaje final del film. Puente Ojea:

Cuando muere el Caudillo yo estaba de ministro plenipotenciario encargado de los asuntos culturales en la embajada de España en París y vi [el proceso] no con la vivencia inmediata de quien está en su propia tierra sino desde lejos, pero con mucha información, y nos dimos cuenta todos enseguida de que la continuidad de la monarquía viciaba todo el proceso. [La] Transición tenía que haber comenzado con un referéndum o un plebiscito sobre la forma de gobierno, que tuviera las garantías electorales que tienen que tener, con observadores extranjeros, con la participación de todos, y esto ni hablar, ni se puso en cuestión la monarquía. Yo recuerdo cuando estuve en Atenas de encargado de negocios interino en 1962; yo entonces tenía una relación muy intensa y muy frecuente, a veces varias veces por semana [con el Rey Juan Carlos], y recuerdo muy bien la mentalidad de este caballero. Era un hombre que decía que referéndum sobre forma de gobierno no (...) que en todo caso habría que ver, sí, introducir elementos de participación... *fifty-fifty*, me decía él; no señor, perdone que le diga pero *fifty-fifty* no puede ser, aquello no es conciliable con lo que venga detrás. Tiene que empezar como los manuales de derecho político más prestigiosos del mundo señalan. Primero, para pasar de un régimen de dictadura, es decir monopersonal, a un régimen no monopersonal (...) tiene que haber una institucionalización de la democracia y eso lleva a la resolución previa de si este señor que ha heredado poderes soberanos del Caudillo tiene derecho a continuarlos o debe ser sometido a consulta popular. Eso no se hizo. Y a partir de eso hubiera habido que hacer un gobierno de Transición con fuerzas equilibradas (...) de las múltiples partes que pudiera haber y sencillamente preparar una ponencia constitucional pública que debatiera, como se hizo en la República, artículo por artículo, hacia el pueblo, que se enterase y que tuviéramos un conocimiento puntual de cada día de ponencia constitucional en la comisión constitucional (...) pues no, se nombró a dedo una ponencia constitucional de 7 personas que ni siquiera daban cuenta a la comisión constitucional que la ley de reforma política había previsto para redactar una Constitución de cuyas discusiones ni se tomaba acta, y además no salía a la luz pública para nada, ni siquiera los líderes de lo que era este pacto de la oposición con el gobierno tenían idea clara de por qué caminos transitaban algunos temas básicos. Uno de ellos, el de la Iglesia; otro, el de las autonomías. En cualquier caso, se hizo una Constitución y una Transición que fue todo menos una transición democrática. Y que dio como resultado un pacto entre oligarquías partidarias seccionadas de sus bases (...) sobre todo [de] sus bases ciudadanas. Y es lo que tenemos, fundamentalmente, como la tan cantada modelo democrático de la Transición española. Ha sido el gran fraude nacional de cómo tenían que resolverse cuarenta años de dictadura. Y los reflujos y las inercias están a la vista.

A las palabras de Puente Ojea siguen las tres intervenciones que cierran el film, ya citadas: las de los juristas Sáenz, Martín Pallín y Jiménez Villarejo. Y no es de extrañar que la intervención de este, última del film, aluda directamente a un signo del pasado que permanece impunemente vigente: el Valle de los Caídos, monumento funerario a la gloria

del dictador. Conviene recordar en este punto la raíz originaria de la palabra monumento, “palabra que como es sabido tiene su origen etimológico en la latina ‘monere’ que significa avisar”.²⁰ Desde este prisma, podría leerse el monumento como un aviso sobre el pasado no superado de un país donde, como nos recuerda *La memoria rebelde*, aún esta por reparar la memoria de todos aquellos que siguen habitando, por decirlo con versos de Cernuda, “en un mundo de alambre/donde el olvido vuela por debajo del suelo”.²¹

2. Imágenes pretéritas, ecos presentes

Como hemos visto, *La memoria rebelde* no se limita a de dar voz a personalidades destacadas de nuestro pasado reciente; hay, detrás de la aparente simplicidad de la propuesta, toda una estrategia de construcción que, al tiempo que nos da a oír opiniones diversas, hace que estas se discutan entre sí, ofreciéndonos en ocasiones un tercer sentido no explícito en las declaraciones de los protagonistas. Esta dialéctica es fruto, desde luego, del productivo uso del montaje, pero demuestra además una crucial (y en cierta parte externa) estrategia del film: la elección de los protagonistas.

Efectivamente, parte importante del sentido del film nace de un elenco de participantes con autoridad suficiente para referirse a una u otra cuestión, capaces a su vez de bascular hacia los diferentes ámbitos tratados, de aportar diferentes niveles de conocimiento sobre hechos similares (ya sea por enfoque, ya por pertenencia a una u otra generación) y ofrecer, por consiguiente, un conocimiento poliédrico de los mismos. Pero siendo los testimonios y su interrelación la parte central del film, tampoco deben perderse de vista las leves (y sin embargo, efectivas) operaciones formales que el director incluye a lo largo de la película.

En el apartado precedente hemos tenido ocasión de ver algunas de esas operaciones. Las imágenes fijas que se incluyen en el film, por ejemplo, bien se trate de fotografías de las personalidades a las que se alude, bien de recortes de prensa sobre acontecimientos relatados sirven, más allá de la mera ilustración del discurso, como nexo entre declaraciones (recuérdese la fotografía de una olvidada cuneta para dar paso a la intervención sobre las fosas comunes). Junto a esto, esos planos del Tribunal Supremo o

²⁰ Santos Zunzunegui, “Poder de la palabra”, *La mirada plural, op. cit.*, pág. 127.

²¹ Luis Cernuda, versos del poema “Como la piel”, incluido en el libro *Un río, un amor* (1929), integrado a su vez en *La realidad y el deseo*, Madrid, Alianza, 2012, pág. 68.

la Biblioteca Nacional que actúan como preludio enfático de las declaraciones a las que preceden.

También los textos, las citas que se incluyen a lo largo de la película, cumplen un papel, podríamos decir que el de cierta caja de resonancia de las imágenes, como sucede en el caso de las palabras de Camus (“Fue en España donde mi generación entendió que uno puede tener razón y ser derrotado”), al final de la primera parte, aquella que se ocupa, recordemos, del ocaso de la República y de la paralela gestación y ejecución del Golpe militar.²²

En cuanto a la banda sonora, esta se utiliza de manera similar a las fotografías, sirviendo en ocasiones para ilustrar sonoramente el momento histórico que los testimonios narran (las noticias del Parte de Guerra o la noticia radiofónica de la muerte del General Franco, sin ir más lejos), otras veces para escorar la imagen hacia un sentido preciso. Ejemplo de este uso serían los sones del Himno de Riego que se escuchan sobre imágenes de manifestaciones contemporáneas en las que ondean banderas republicanas, conectando así audiovisualmente con esa crítica del proceso de Transición desde la reivindicación Republicana que domina la segunda parte de la película.

También en el apartado sonoro debemos situar las canciones que escuchamos a lo largo del film. Por una lado, al inicio de la segunda y tercera parte pueden escucharse sendos cantes (martinete y toná) interpretados por Gabriel Barbarrusa “el Nani”. Escritas por el propio Diamante, las letras nos dan una idea de la posición del autor; recordemos la toná que abre la tercera parte: “la prudencia recomiéndame/ ni oír, ni rechistar/ ay me sale de lo jondo (bis)/el ver, oír y no callar”. Por otro lado, al final de las tres primeras partes el propio autor canta distintas canciones. En primer lugar, un cante, también de su puño y letra: “1939 fue el año de la victoria/pero para los leales fue el de más triste memoria/porque Franco y los facciosos/les dejaron tres caminos:/el poder ser fusilados/o la cárcel/ o el exilio”. Más interesantes aún son las canciones que cierran la segunda y

²² Queda clara la importancia que se otorga a las palabras con la manera en la que se presentan los últimos fusilamientos franquistas. Así, tras un breve alusión al hecho de Luis Otero y algunas imágenes de la noticia recogidas en titulares de prensa de la época, se incluyen sobre fondo negro, rompiendo en cierta forma el ritmo del film, unos versos de Juan Paredes, *Txiki*, uno de los cinco fusilados, miembro de ETA Político Militar (fusilado junto con su compañero de militancia Angel Otaegi y los militantes del FRAP José Luis Sánchez Bravo, Ramón García Sanz y Humberto Baena el 27/09/1975): “Mañana cuando yo muera/no me vengáis a llorar,/nunca estaré bajo tierra/soy viento de libertad”. Un suceso de importancia histórica es pues ilustrado únicamente mediante con el texto sobreimpresionado.

tercera parte. En la segunda, Diamante entona un triste himno popular: “En el pozo María Luisa, tralaralará tralará/murieron cuatro mineros, mira/mira Marusiña mira/mirá como vengo yo./Traigo la camisa roja, tralaralará tralará/ de sangre de un compañero/ mira Marusiña mira/mira como vengo yo”. En relación con éste, al final de la tercera parte, entona este otro: “En la iglesia San Francisco, tralaralará tralará/ mataron a cinco obreros, mira/ mira Marusiña mira/ mira como vengo/mataron a cinco obreros mira/mira Marusiña mira/mira como vengo yo”. Como es sabido, los sucesos de Vitoria en los que cinco obreros resultaron muertos, ocurrieron el 3 de marzo de 1976, en el barrio de Zaramaga. Al situar este cante al final de la tercera parte, *La posguerra continua (1956-1975)*, que termina justamente con la muerte de Franco, Diamante prologa el episodio posterior, *La Transición (1975...)*, haciendo referencia a un episodio ocurrido en 1976, y dando a entender así que la represión no terminó con la muerte del general, tesis en la que abunda la última parte.

Siendo significativas las estrategias apuntadas, existen en el film algunos momentos en los que la intervención del autor es más explícita. Es el primero de ellos el protagonizado por Ana María Matute en la primera parte. La escritora recuerda su experiencia de guerra, narrando cómo vivió de niña, cogida de la mano de sus padres y a resguardo de la pared maestra de su casa, los bombardeos facciosos. Al inicio de esa intervención, vemos un plano del amplio ventanal de la casa donde se produce la entrevista; una vez que la escritora comienza a contar su experiencia, ruidos de bombardeos y ametralladoras invaden la banda sonora solapándose con su relato; se unen estos sonidos a un plano más cercano del ventanal, con el que se funden imágenes de archivo de los bombardeos y sus consecuencias. Al fundido se suma el cuerpo de la propia escritora. De esta forma, el fundido integra pasado y presente, el recuerdo y el rostro de quien recuerda. Así, mediante una operación sencilla se superponen dos momentos históricos en la banda sonora (el relato del pasado y su sonido) y, en cierta forma, también en la imagen: los hechos y las expresiones que su recuerdo produce en el gesto de quien los vivió.

En un línea similar asistimos, en uno de los momentos en los que Diamante entrevista a Marcos Ana, al bello plano de un crepúsculo sobre el que se funde el rostro de Ana recitando un poema propio, poema cuyo amable ofrecimiento (“si salgo un día a

la vida/mi casa no tendrá llaves”) contrasta con la experiencia vital del poeta, que conocemos de su viva voz. Diamante conecta el testimonio y el poema, la vida y la obra de Ana, haciendo que el espectador escuche el poema desde el recuerdo de su testimonio, haciéndolo resonar en los versos.

No debe pasar de largo en un film de tema tan complejo y objetivos serios que el director busque también la forma de introducir en él, en la medida de lo posible, notas de humor. Hemos aludido ya al impar Azcona y sus intervenciones, que cumplen en cierta forma con este papel contrapuntístico, oxigenando el pesar de los numerosos testimonios que llenan el film. Pero este tono azconiano, tragicómico, también se da de la mano del autor en un momento de graciosa ironía, aquel que se produce cuando Santiago Carrillo declara la cercanía en los años 30 entre comunistas y socialistas, aludiendo que incluso para Besteiro, socialista moderado, “la palabra compañero tenía muy mal *sonido*”, declaración tras la cual vemos al ex dirigente del PCE encendiendo su eterno cigarrillo y, sobre un plano detalle de éste escuchamos, subrayado en la banda sonora, el sonido de la llama.

Pero si algún elemento hay que destacar este se encuentra en la parte final.²³ Es allí donde, tras una significativa fotografía de los años de la Transición, en la que un mendigo se muestra junto a animosos carteles que rezan “Viva la Constitución”, Diamante inserta imágenes de manifestaciones actuales en las que ondean banderas republicanas; sobre estas fotografías escuchamos al director cantar a dúo con una voz femenina manifiestamente joven el que fue uno de los cantos más populares del efímero movimiento de protesta conocido como 15-M: “Le llaman democracia y no lo es...”. De esta manera suma Diamante a su film una extensión hacia el presente; dos voces, dos generaciones y un problema irresuelto, parece querer decirnos. Un problema cuyo origen sería una Transición insuficiente, y el origen de esta, a su vez, la falta de memoria hacia el último gobierno legítimo del país, la Segunda República.

Precisamente ese recuerdo de la Segunda República que resuena como vindicación en todo el film, lo hace con más fuerza aún en su última secuencia. En ésta, sobre fondo negro, podemos leer sobreimpresionado el siguiente texto: “En el 80 aniversario de la

²³ Situada con posterioridad a la decisiva intervención de Puente Ojea transcrita por extenso en el apartado anterior, precediendo a las tres intervenciones finales de Ramón Sáenz, Martín Pallín y Jiménez Villarejo que cierran el film.

República y el 75 del golpe de Estado”; el texto precede a la interpretación del Himno de Riego en el Ateneo de Madrid por la soprano Gema Scabal.²⁴ Termina el film por tanto, y no por azar, con la música que escuchábamos al inicio, sólo que en este final, después de todo lo visto, suena más alto. Y más claro.

Como hemos podido ver, en el plano formal Diamante utiliza sencillas pero efectivas operaciones que, apoyadas en una serie de testimonios que abarcan múltiples ámbitos del pasado, hacen de *La memoria rebelde* un trabajo actual. Estamos por tanto ante una obra que aunque a primera vista pueda parecer una sucesión de entrevistas sobre nuestro pasado reciente, en realidad incorpora una serie de estrategias que añaden a los testimonios, ya de por sí importantes, una intención crítica sobre un presente en gran parte heredado. Recuérdese ese subtítulo de la cuarta parte: *La Transición...*, puntos suspensivos sobre los que, parece decirnos el film, seguimos instalados.

²⁴ Con la colaboración al piano de Gian-Paolo Vadurro.

LA HUELLA VISUAL DE LA GUERRA CIVIL EN ALCOI

ÁNGEL BENEITO (Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics),
CONSUELO LLORET (Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia López Piñero, CSIC-Universitat de València), JUAN LLORET (Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia López Piñero, CSIC-Universitat de València),
GERMA MILLANA (Universitat de València, Diputació Provincial de Valencia),
ANDREA SOLOMANDO (Universitat de València)

Resumen

El objetivo de este trabajo es realizar una valoración de los bombardeos y justificación de la construcción de los refugios antiaéreos en Alcoi.

Alcoi es una población en el interior de Alicante que al estallar la Guerra Civil Española en 1936 tenía una padrón de aproximadamente 43.000 habitantes. Quedando constituida como una población perteneciente al bando republicano donde la industria principal de la Ciudad se destinará a la fabricación de producción textil y piezas de armamento para el ejército republicano. Como consecuencia de ser una ciudad situada en la retaguardia, pasó a ser un objetivo para el ejército Franquista. Por cuya causa, Alcoi llegó a sufrir siete bombardeos por parte de la aviación italiana procedente de Baleares.

La falta de recursos económicos para instalar armamento antiaéreo, con la intención de proteger a la población civil, la Junta Local de Defensa Pasiva encargó la construcción de varios refugios subterráneos llevada a cabo gracias a la colaboración de toda la ciudadanía.

Se cree que se construyeron alrededor de 25 refugios antiaéreos, de los cuales hay constancia oficial de 9, sólo uno restaurado y abierto al público, el "*Refugio Cervantes*", actualmente convertido en un museo memorístico expositivo sobre imágenes, objetos y testimonios recogidos de los que vivieron aquellos momentos.

La finalidad de este trabajo es colaborar en la recuperación del patrimonio histórico como testimonio arquitectónico y ayudar a restaurar la memoria histórica del sufrimiento y recuerdos de la población civil indefensa en aquellos años de la Guerra Civil Española en Alcoi.

Se completa este trabajo con un pequeño fragmento visual de género documental en formato video doméstico inédito de las dependencias de dicho refugio expuesto durante la celebración del Congreso.

Palabras clave: Guerra Civil Española. Refugios antiaéreos. Memoria histórica.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Alcoi, situada entre montañas al norte de las tierras alicantinas, venía desarrollando un proceso de industrialización desde mediados del XVIII, fundamentalmente papel y

textil, y que a pesar de unas condiciones geográficas adversas y una escasez de materias primas pudo llevar a cabo un desarrollo fabril significativo.

Por un lado la presencia de forma importante de trabajadores artesanales que venían desarrollando su actividad desde varios siglos atrás (Torró Gil, 1996)¹. Por otro lado el significado que tuvo, para invertir en la ciudad, la llegada de recursos económicos por parte de muchas de las familias rurales más pudientes de las poblaciones cercanas. La llegada de considerables volúmenes de lana de determinadas zonas españolas, tuvo una significativa influencia en el desarrollo de la industria textil de la ciudad. Como aspecto clave para el funcionamiento de mucha de la maquinaria, que en esa segunda mitad del XIX se estaba instalando en todo el término municipal, se encontraba el agua y su importancia como motor fabril (Vidal Vidal, 1988)².

La ciudad alcoiana, rodeada de montañas y atravesada por los ríos Riquer y Molinar, nos muestra como se pudo aprovechar el recurso hídrico que tenía como fuerza motriz de tantas fábricas instaladas en su mayoría a lo largo de ambas cuencas fluviales. Para dar salida a sus habitantes pero sobre todo a sus mercancías tuvo que ir mejorando el transporte por carretera y por tren. Será de todas formas este último medio y en los años finales del novecientos y primeros del veinte cuando se estableció comunicación con Valencia, Gandía y Yecla (García Pérez, 2001)³.

La instalación de todas estas industrias favorece que haya un importante volumen de trabajadores, una mayoría de los cuales y desde los años de la primera República y con la difusión de las ideas del anarquismo de la primera internacional los hace tomar conciencia frente a problemas laborales y de condiciones de vida entre otros. En el terreno laboral para mejorar aspectos como la arbitrariedad de los despidos, la jornada laboral, o incluso reclamar la eliminación del trabajo infantil.

La instalación de todas estas industrias favorece que haya un importante volumen de trabajadores, una mayoría de los cuales y desde los años de la primera República y con la difusión de las ideas del anarquismo de la primera internacional los hace tomar

¹ Torró Gil, Ll. (1996). *La Reial fàbrica de draps d'Alcoi. Ordenances gremials (segles XVI al XVIII)*. Alcoi, Ajuntament d'Alcoi, Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert".

² Vidal Vidal, V.M. (1988). *Arquitectura e Industria, un ensayo tipológico de los edificios fabriles de l'Alcoià*. Tesis doctoral, Valencia, Generalitat Valenciana.

³ García Pérez, J. (2001). *Arquitectura industrial en Alcoy. Siglo XIX*. Alacant, Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert".

conciencia frente a problemas laborales y de condiciones de vida entre otros. En el terreno laboral para mejorar aspectos como la arbitrariedad de los despidos, la jornada laboral, o incluso reclamar la eliminación del trabajo infantil. En cuanto a las condiciones de vida, lucharon por mejorar la insalubridad en el trabajo y en la vivienda, sobrevivir cuando estaban enfermos, sufrir un accidente o cuando se encontraban inútiles para el trabajo (Beneito Lloris, 2003)⁴. Todas estas ideas y reivindicaciones anarquistas se difundieron rápidamente por la población obrera alcoyana que hizo que en 1873 presentaran una huelga general que acabó siendo revolucionaria y reivindicativa frente al Estado. A partir de esta fecha y a pesar de la fuerte represión padecida por los afiliados a este sindicato, la toma de conciencia cada vez fue mayor conforme pasaban los años y sobre todo con la creación de Solidaridad Obrera y la aparición de la CNT. Dentro del pensamiento anarquista alcoyano hubo un predominio de la lucha económica y sindical frente a la ideológica y política, el cual generó un intenso debate con los contrarios a estas ideas. Toda esta confrontación sindical favoreció el fraccionamiento anarquista y la aparición de la FAI en 1927, cuyas ideas principales estaban en la línea de mantener la doctrina y la táctica de la CNT. Con el estallido de la guerra civil se produjo una respuesta firme y decisiva frente al golpe de estado acordonando el cuartel militar. La reacción que se llevó a cabo estuvo principalmente organizada por milicias de CNT y UGT junto al resto de partidos englobados en el Frente Popular, y que una vez superados los primeros momentos de la revuelta comenzaron a ir controlando las empresas e industrias. Todo este movimiento de socialización de las entidades fabriles junto con una nueva normativa laboral, aprobada en la primavera de 1937, perseguía no solo mejorar las condiciones laborales o exigir mayor responsabilidad a los trabajadores sino incidir de forma significativa en el establecimiento del Seguro de Enfermedad y en una prestación por jubilación. Hay que decir, con respecto a la primera de las medidas, que se aplicaron a todos los trabajadores incluyendo también a los ex patronos jubilados de las empresas incautadas, a sus viudas y a sus huérfanos.

La actividad desarrollada, por los diversos sindicatos, durante los meses posteriores al inicio de la guerra civil tuvo también como objetivo el conseguir dar empleo

⁴ Beneito Lloris, A. (2003). *Condicions de vida i salut a Alcoi durant el procés d'industrialització (1830-1950)*, València, Universitat Politècnica de València.

continuado a un numeroso colectivo de trabajadores que solo estaban ocupados a días sueltos.

Como resultado de ello hubo un nuevo planteamiento en el sentido de socializar la industria metalúrgica y proponer transformar estas empresas para fabricar material de guerra lo que supuso conseguir empleo para muchos operarios. Esta actividad supuso para Alcoy entrar a participar de forma significativa en la maquinaria de la guerra, aunque en la retaguardia, y que influyó para que pocos meses antes de terminar el conflicto bélico padeciera diversos bombardeos.

Si observamos toda esta trayectoria en el contexto de Alcoi, que va de la Primera a la Segunda República y también durante la Guerra Civil, entenderemos un poco mejor porque una ciudad mediana y tan alejada de territorios españoles mucho más consolidados en la lucha obrera llevó hasta sus últimas consecuencias el sueño que llevaba intentando desarrollar desde los años setenta del siglo XIX. Ideales que fueron truncados al finalizar la lucha armada, con la recuperación de las fábricas por parte de sus antiguos dueños, la depuración de muchos de sus trabajadores y el exilio de otros muchos (Santacreu Soler, 2006)⁵.

OBJETIVO Y VALORACIÓN DE LOS BOMBARDEOS

Alcoi es una población en el interior de Alicante que al estallar la Guerra Civil Española en 1936 tenía una padrón de 43.000 habitantes más una población flotante de aproximadamente de 6.000 personas. Quedando constituida como una población perteneciente al bando republicano donde la industria principal de la Ciudad se destinará a la fabricación de producción textil y piezas de armamento para el ejército republicano. Como consecuencia de ser una ciudad situada en la retaguardia, pasó a ser un objetivo para el ejército franquista. Por cuya causa, Alcoi llegó a sufrir siete bombardeos por parte de la aviación italiana procedente de Baleares.

LOS BOMBARDEOS

Al ejército franquista le ayudó el Gobierno de Italia con la Aviación Legionaria

⁵ Santacreu Soler, J.M. (2006). *La utopía fue posible en Alcoy, en: La lucha por el poder en la retaguardia* (Girona Albuixech A. Director), Valencia, Ed. Prensa Valenciana, pp. 88-95.

Balear formada con aviones Savoia-81 y Savoia-79, que con base en el aeropuerto de Son Sant Joan (Mallorca) se dedicaron a hostigar sistemáticamente los puertos y ciudades de la costa mediterránea. Los aviones que bombardearon Alcoi fueron los Savoia-79 considerados como unos aparatos con los últimos avances tecnológicos militares y además iban provistos de varias ametralladoras para complementar los ataques. Desde el comienzo de la Guerra Civil, muchas poblaciones habían sufrido ya varios bombardeos, en Cartagena, Alicante, Valencia, Sagunt, Dénia, La Vila Joiosa, Torrevieja, Castellón, Benicarló, etc.

El martes 20 de septiembre de 1938, a las 10h50m se produjo el primer bombardeo con un total de 80 bombas de 100kg y otras 40 de 20kg (causaron un total de 15 muertos).

Previo a este bombardeo la sirena de alarma no sonó y cogió a la ciudad desprevenida, el aviso por teléfono les llegó tarde y la sirena no sonó porque se le había roto un cable de conexión. El día 22 de septiembre, a las 11h20m se realizó el segundo bombardeo con 40 bombas de 250kg y 10 de 20kg pero incendiarias. Era un día de mercado en la céntrica plaza de España. A pesar de la alerta por la sirena, supuso un verdadero pánico de la gente por entrar en el refugio más próximo. Al día siguiente fue el tercer bombardeo, 23 de septiembre a las 9h50m, se lanzaron 40 bombas de 250kg y 10 incendiarias de 20kg cada una. Fue un ataque que no se esperaba por la proximidad del anterior y hubo 20 muertos. Tras unas semanas de descanso, el domingo 16 de octubre se produjo el cuarto bombardeo, a las 9h15m, donde dejaron caer 120 bombas de 50 kg cada una. Hubo al menos 3 muertos. El 29 de enero fue el quinto bombardeo, sobre las 10h15m, se lanzaron 25 bombas y ocasionaron 2 muertos. El sexto bombardeo se realizó el 9 de febrero a las 12h25m que lanzaron un total de 199 bombas y no hubieron víctimas mortales. El 11 de febrero tenía lugar el séptimo y último de los bombardeos en Alcoi, a las 11h15m y dejaron caer 60 bombas. Se pudo avisar con suficiente tiempo a la población y tampoco hubieron víctimas mortales directamente por las bombas pero si una persona falleció por colapso cardíaco dentro del refugio de la calle Santo Tomás (Beneito Lloris, 2007) ⁶.

⁶ Beneito Lloris, A. (2007). *Alcoi, objetivo de guerra*. Alcoy, Producciones Kronos S.L, pp. 130-195.

JUSTIFICACIÓN DE LOS REFUGIOS ANTIAÉREOS

Ya desde el inicio de la contienda, muchas poblaciones de la costa valenciana habían sufrido algún bombardeo y Alcoi pese a ser una población del interior no estuvo exenta de dichos bombardeos y es necesario resaltar el gran número de refugios que se construyeron tanto privados, colectivos y fabriles. Conforme avanzaba la guerra crecía el temor de los bombardeos en la Ciudad y se solicitó la colocación de ametralladoras antiaéreas en puntos estratégicos tanto en la Ciudad como en los alrededores, sin embargo habían pocas y de baja calidad, material que no era suficiente para frenar a la aviación italiana.

A partir del 16 de mayo de 1938, sale por decreto la obligación de la construcción de dichos refugios y debido a la falta de recursos económicos para instalar armamento antiaéreo, con la intención de proteger a la población civil, la Junta Local de Defensa Pasiva organiza a través de la DECA (departamento de defensa especial contra aeronaves) local, un sistema de defensa que consistió en la construcción de refugios colectivos, autorizando también a nivel particular y fabriles, e instalación de una sirena (**Figura 1**) para alertar a toda la población en la azotea del Ayuntamiento (aún persiste en la actualidad) y llevada a cabo gracias a la colaboración de toda la ciudadanía (Beneito Lloris, 2007)⁷.



Figura 1. Sirena en la azotea del Ayuntamiento. (Fotografía cedida por vilacoi 08-06-201)

⁷ Beneito Lloris, A. (2007) *Op. cit.*, p.79.

Se cree que se construyeron alrededor de 25 refugios antiaéreos, de los cuales hay constancia oficial de 9, solo uno restaurado y abierto al público, el "*Refugio Cervantes*".

LOS REFUGIOS

A partir de noviembre de 1936 se aprueba la construcción de los refugios subterráneos y en Alcoi se eligen los lugares más convenientes para iniciar los tres primeros aunque viendo que no eran suficientes en muy poco tiempo se inició la construcción de otros distribuidos por la ciudad.

Existían algunas consideraciones básicas para cualquier refugio, entre otros:

- 1) Resistir los efectos del impacto de las bombas
- 2) Proteger también frente a un posible ataque con gases
- 3) Disponer de accesos fáciles para la entrada rápida y precipitada de la gente.

Los tres primeros refugios se localizaban: uno por debajo de la Glorieta con dos bocas de acceso, otro en la parte alta de la Ciudad entre la calle San Nicolau y El Camí (considerado el más grande y disponía de 3 accesos) y el tercero, en la parte más céntrica por debajo de la calle Santo Tomás que se unía por un lado con la plaza de España y por el otro extremo comunicaba con el puente de San Jorge. En abril de 1938, solo existían estos tres refugios terminados con un coste de 452.550 pesetas (aproximadamente 2.720 euros) y había que agilizar las obras, terminar los que se habían iniciado e incluso hacer mas, el objetivo era dar cabida a toda la población existente en Alcoi. Cada día era más difícil, se disponía de menos presupuesto y más dificultad para conseguir la materia prima.

Realmente se trataba de construir un entramado de galerías subterráneas utilizando cuadrillas de trabajadores remunerados con el aumento de impuestos a la población.

Debido a la necesidad apremiante de su construcción, no se pudo realizar pruebas para conocer los posibles efectos de un bombardeo, si se pudo comprobar los efectos en Alicante y visitar algunos de los refugios que se estaban construyendo en dicha ciudad.

Nos encontramos ante tres tipos de refugios:

Refugios privados o particulares

Al iniciarse la guerra, ciertas entidades y el propio vecindario pedía la autorización

para la apertura y habilitación de un sótano particular y utilizarlo como refugio, sin embargo ante el número elevado de sótanos y tras una revisión por parte de la Comisión de refugios, comprobó su estado de seguridad y estimó que parecían más bien “auténticas ratoneras” con unas condiciones insuficientes (techos no seguros, falta de salida de emergencia, etc.), decidió de forma sistemática no conceder la autorización a los particulares, aunque algunos de ellos hicieron caso omiso.

Destaca el sótano debajo del antiguo Banco de España, se construyó un refugio en forma de un rectángulo dividido en dos mitades, se accede por el interior del edificio a través de 2 escaleras laterales (Beneito Lloris, 2007)⁸.

Refugios fabriles

Las fábricas socializadas se dedicaban a la producción de material textil y bélico, por lo que los sindicatos decidieron guardar el material producido en el interior de los túneles de la inacabada línea ferroviaria Alcoi - Alicante y al mismo tiempo comenzaron a construir refugios en los mismos puestos de trabajo. Según donde estuvieran las fábricas y el número de trabajadores se realizaban unas galerías más o menos profundas y corrían a cargo de la propia empresa.

Se resalta el refugio de la fábrica Carbonell que por su localización y bocas de acceso era un refugio compartido entre los trabajadores de la empresa y el público de la zona. Se trata de un rectángulo excavado fuera del solar de la fábrica al que se accede por tres bocas y por el interior existía una galería que comunicaba con el refugio de La Beniata.

Actualmente forma parte de uno de los edificios del Campus d'Alcoi de la Universitat Politècnica de València (Beneito Lloris, 2013)⁹.

Refugios colectivos

Tras el primer bombardeo que sufrió Alicante, el 7 de noviembre de 1936, en Alcoi se plantearon formalmente la construcción de refugios para la protección de los civiles, sin embargo no se tenía ningún tipo de experiencia para garantizar que dichas

⁸ Beneito Lloris, A. (2007). *Op. cit.*, pp. 80-94.

⁹ Beneito Lloris, A. y Frances-X. Blay Meseguer (2013). *Guerra i revolució a Alcoi: els llocs de la memòria*. Alcoi, Associació Cultural l'Alcoià-Comtat. p.79.

construcciones pudieran soportar diferentes explosiones (recordemos que España no había participado en la 1ª Guerra Mundial).

El modelo a seguir era construir una galería subterránea a una profundidad mínima de 4 metros que se componía de una bóveda cubierta por placa de hormigón armado con 3 armaduras de hierro. Sobre dicha placa, una capa de arena y una coraza de piedra. La bóveda descansará sobre muros de mampostería concertada. La capacidad dependía del número de metros cuadrados del refugio y calculando un espacio de aproximadamente de 0,60 metros por persona. Debían presentar dos bocas de acceso y estar dotados de agua potable y electricidad. Se recomendaba habilitar un pequeño espacio para cuidados de enfermería (Molina y Francés, 1989)¹⁰.

Podemos distinguir tres refugios colectivos, los dos primeros se encuentran cerrados aunque se puede ver una de las puertas de acceso y el último es el único abierto y restaurado:

- El refugio de La Beniata (**Figura 2**), situado en la parte baja de la ladera entre la Avenida del País Valenciá y el inicio de la calle Alicante (uno de los accesos la Ciudad). Esta zona fue bastante castigada por la proximidad de muchas fábricas y del Banco de España. Disponía de alumbrado eléctrico y manual, a base de velas y candiles y podía albergar unas 1672 personas.

- El refugio de La Glorieta (**Figura 3**), situado debajo de la Glorieta, con dos bocas de acceso y donde cabían unas 1672 personas (Beneito Lloris, y Frances-X. Blay Meseguer 2013)¹¹.

- y por último el refugio Cervantes (**Figura 4**), arquitecto Gonzalo Payá Vilaplana, que podía albergar a unas 1166 personas y sigue bastante fiel las recomendaciones de departamento de obras: se construyó alrededor del grupo escolar Cervantes y por debajo del Paseo de Cervantes, con 2 puertas de entrada para el público en general y otra puerta de acceso directo desde el colegio que atraviesa la carretera por debajo y se llega al refugio por una galería con una notable pendiente. Esta es la puerta que se utiliza para su visita en la actualidad. Disponía de alumbrado eléctrico, 2 retretes (letrinas características de la época), una pila y un pequeño local de enfermería (Se inauguró el 7 de abril de

¹⁰ Molina Casado, C. y Francés Sánchez, A. (1989). *Los refugios en Alcoy*. Alcoi: Institut de Batxillerat Pare Eduardo Vitòria. pp. 21-33.

¹¹ Beneito Lloris, A. y Frances-X. Blay Meseguer (2013). *Op. cit.*, pp. 80-81.

2006).



Figura 2: Puerta de acceso al Refugio La Beniata (Fotografía cedida por vilacoi 08-06-2014)



Figura 3: Puerta de acceso al refugio La Glorieta (Fotografía cedida por vilacoi 08-06-2014)

El acceso actual se realiza a través de 3 galerías unidas en ángulo de 90°, condición necesaria para evitar daños en la propagación de la onda explosiva.

El cuerpo del refugio tiene forma rectangular con unas medidas de 50 metros de ancho por 80 metros de longitud. En su parte central existen 8 pequeños corredores que comunican con las dos galerías laterales y es donde se colocaba la gente.

En un extremo del rectángulo y cerca de una de las puertas de acceso se encuentran dos retretes (actualmente sin puertas) y una pila con agua potable. En la galería lateral de salida pueden verse unos orificios de ventilación que dan a la parte posterior del Paseo y se utilizaban como respiraderos, actualmente cegados y queda solo una pequeña señal de esos orificios. En el otro extremo se encuentra la otra boca de acceso con escaleras en dos tramos (Beneito Lloris, 2007)¹².

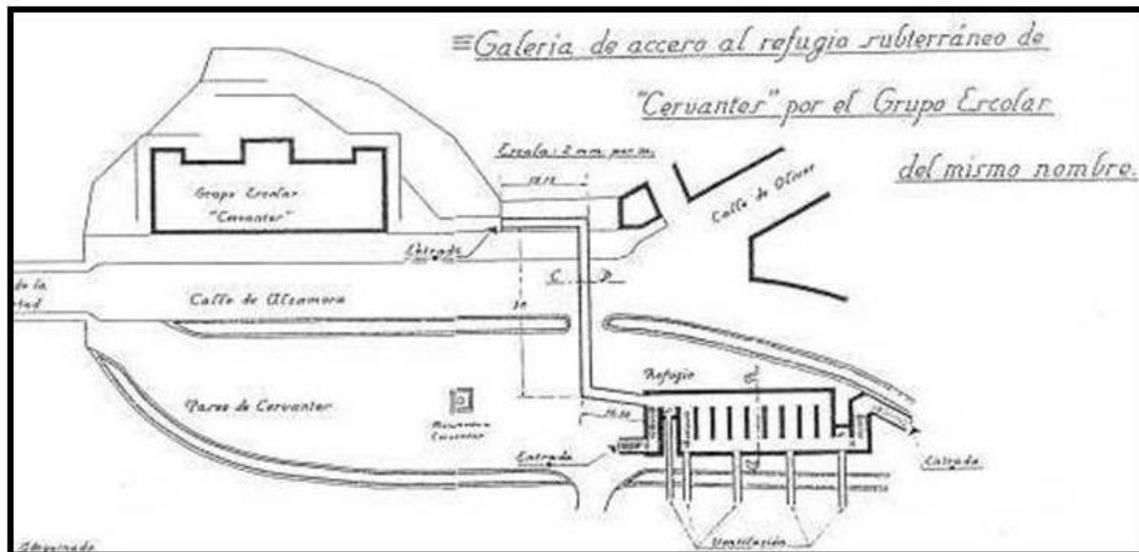


Figura 4: Dibujo esquemático de la ubicación y distribución del Refugio Cervantes (Imagen obtenida de Molina Casado, C. y Francés Sánchez, A. (1989). *Los refugios en Alcoi*. Alcoi: Institut de Batxillerat Pare Eduardo Vitoria).

Planes para la restauración

En 1950, la Jefatura Local de Defensa Pasiva de Alcoi propone la restauración de algunos de los refugios construidos durante el periodo de la contienda que no sigue adelante. En 1955 se revisan algunos refugios y se propone al menos dedicar personal de vigilancia y limpieza para su mantenimiento.

¹² Beneito Lloris, A. (2007). *Op.cit.*, pp. 104-109.

En 1963, la Dirección General de Protección Civil (que sustituye a la antigua Junta Local de Defensa Pasiva) redacta un informe que sigue la misma estructura de otro informe aparecido en 1958, en donde aparte de los bombardeos clásicos ya hace referencia de la adaptación de dichos refugios para proteger de una supuesta bomba atómica. Sin embargo en la Ciudad habían otras prioridades y el tema de la restauración queda apartado y se decide tapiar las puertas de los diferentes refugios conocidos (Molina Casado, y Francés Sánchez, 1989)¹³.

Alcoi y nuestra memoria

Existen tres memorias, en cuanto construcciones sociales de un recuerdo, que enfrentan el ciclo de acontecimientos que comienzan con la instauración de la Segunda República española, continúan con la Guerra Civil y la dictadura de Franco, incluyendo el periodo de la Transición Aróstegui, 2007)¹⁴.

- Una primera memoria, la que se nutre de la identificación con los bandos en lucha o de la confrontación entre ellos, es la de los protagonistas de la Guerra y los que sufrieron la represión de la dictadura de Franco o se beneficiaron de ella.

- La segunda memoria es la de la reconciliación como medio para superar el trauma colectivo. Protagoniza la Transición. Es la de la generación de los hijos de la guerra.

- La tercera configuración social de esa memoria es la de la reparación. Surge cuando se hace patente social y políticamente, la necesidad democrática de restituir una memoria amputada y sobre todo de que las víctimas de la opresión obtengan justicia y reparación.

Cuando la memoria es traumática la historia debe ofrecer a la sociedad una visión crítica que de soporte a un futuro de convivencia, construyendo memorias plurales e integradoras que aporten valores para una convivencia democrática (Pérez Garzón, 2010)¹⁵. Los representantes de la población organizados en Juntas locales de Defensa pasiva tenían como funciones: incrementar la construcción de nuevos refugios, instalar

¹³ Molina Casado, C. y Francés Sánchez, A. (1989). *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴ Aróstegui, J. (2007). Generaciones y memoria (Historia y recuerdo de la España conflictiva) Madrid. En Aróstegui, J. (Ed): *España en la memoria de tres generaciones. De la esperanza a la Reparación*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 26-48.

¹⁵ Pérez Garzón, J.S (2010). Entre la historia y las memorias: poderes y usos sociales en juego. En Pérez Garzón, J.S y Manzano Moreno, *Memoria histórica* (pp. 23-69). Madrid: Libros de la Catarata.

sirenas potentes para alertar a la población, organizar brigadas de salvamento y mejorar los servicios de bomberos, establecer puestos de socorro y primeros auxilios y mejorar la defensa pasiva ajustándola a los conocimientos que se iban adquiriendo (Beneito Lloris, 2007)¹⁶.

La Junta Local de Alcoi desarrolló un ambicioso plan de Defensa Pasiva a pesar de las dificultades que tuvo que sortear. Creó una red de refugios públicos que protegió a una proporción muy notable de población. Incluso realizó simulacros del sistema de alerta contra aeronaves para verificar su funcionamiento y para acostumar a la población a acudir a los refugios con rapidez.

Aplicó las medidas gubernamentales para mantener el orden y la disciplina:

- Estableció sonidos diferenciales de sirena para advertir la inminencia del bombardeo y el cese del mismo.

- Prohibió disparar armas, salir a la vía pública, trasladarse a domicilios contiguos en un radio superior a 100 metros al sonar la sirena y nunca después de iniciado el bombardeo.

- Determinó el deber de esconderse en sótanos o en las plantas bajas de las viviendas, caso de no poder salir del domicilio, ante la inminencia del ataque aunque eso fue al principio de la guerra, ya que la Junta local, en vista que esconderse en los sótanos podía suponer un peligro, lo prohibió.

- Hizo obligatorio el apagado y la adopción de medidas para que no trascendieran las luces de viviendas y vehículos después del sonido de la sirena. Estableció el apagado nocturno o velado de las luces de alumbrado público bombillas azules o pintadas de azul.

No solo divulgó las recomendaciones para el acceso, la permanencia y la salida en los refugios sino que también creó una red de apoyo y supervisión con la implicación de los vecinos aplicando soluciones para los problemas que se iban planteando en su utilización, incluso se trató de dotarlas de cierta comodidad en circunstancias tan precarias. Se daban soluciones a los principales problemas de los refugios: Ventilación, higiene, iluminación con el fin de garantizar el suministro de aire, evitar el hedor por la escasez de letrinas y paliar los efectos del hacinamiento, el miedo en la oscuridad y las caídas.

¹⁶ Beneito Lloris, A. (2007). *Op. cit.*, pp. 18-19.

Los relatos orales hablan de gritos, desesperación, empujones, también describen comportamientos responsables y solidarios:

- Los turnos de vigilancia en el exterior de la fábrica para poder alertar del sonido de la sirena que queda oculta por el ruido de la maquinaria,

- Los vecinos con residencia próxima a las bocas de los refugios que abren las puertas de los mismos, encienden la iluminación y ayudan a ordenar la entrada de la población. La implicación de los maestros aleccionando a los niños.

- El papel de los vigilantes de la defensa antiaérea que, debidamente acreditados, podían circular libremente durante los bombardeos con los coches, camiones y ambulancias al servicio de la Junta de Defensa Pasiva y que llevaban una campana que hacían sonar para auxiliar a aquel que los pudiese necesitar, evitando a la vez que se produjeran robos o comportamientos problemáticos.

Alcoi ofrece en su trama urbana, en los vestigios que en ella perduran de las transformaciones acometidas durante los años de contienda numerosos elementos para que pueda ser considerada “ciudad de memoria” de los atormentados y esperanzados tiempos del periodo de la República y de la Guerra Civil (Beneito Lloris, y Frances-X. Blay Meseguer 2013)¹⁷.

Alcoi sufrió desde el 20 de septiembre de 1938 hasta el 11 de febrero siete bombardeos que dejaron caer 624 bombas y al menos hubieron 64 víctimas mortales, gracias en gran parte a la existencia de los refugios. También dejaron muchos destrozos en calles, casas y fábricas y muchos impactos de metralla en algunas fachadas que se han conservado en la actualidad a pesar de la restauración de dichos edificios y constituyen una huella visual importante para el conocimiento y reflexión de las generaciones más jóvenes. Como ejemplos tenemos en la fachada del antiguo edificio del Monte de Piedad, en la pared lateral derecha del antiguo grupo escolar Cervantes y en una de las paredes del Residencial El Teix (Beneito Lloris, y Frances-X. Blay Meseguer 2013)¹⁸.

¹⁷ Beneito Lloris, A. y Frances-X. Blay Meseguer (2013). *Op.cit.*, p. 21.

¹⁸ Beneito Lloris, A. y Frances-X. Blay Meseguer (2013). *Rutes de la memòria: vestigis urbans de la guerra civil a Alcoi*. Alcoi, Associació Cultural l'Alcoià-Comtat. pp. 93-95.

A modo de conclusión

El refugio, se constituye en un lugar de memoria que permite a las generaciones actuales, percibir valores de respeto a la vida humana que se materializan en su propia existencia.

La materialidad del refugio ofrece una lectura inequívoca del esfuerzo por el bien común y la solidaridad que aun en tiempos convulsos los ciudadanos son capaces de generar y de la dignidad y el compromiso de aquellos que los levantaron.

TESTIGOS MORALES DEL PASADO: EL DOCUMENTAL SOBRE LA MEMORIA

TXETXU AGUADO

Dartmouth College (Hanover, New Hampshire)

Resumen

Las imágenes turísticas españolas promovidas durante la dictadura, e incluso durante la democracia, escenifican un imaginario cultural español decorado con los colores propios del technicolor. Si bien toda iconografía turística reviste y presenta lo histórico-monumental, o lo paisajístico-nacional, con sus mejores galas seductoras, en el caso español esta operación se revela políticamente motivada. Piénsese en el Valle de los Caídos, aunque pudieran mencionarse otros ejemplos. Lo que hoy se presenta inocentemente como lugar de visita turística casi inexcusable fue no hace demasiado un campo de trabajos forzados para presos republicanos de la Guerra Civil española. Este barniz turístico aplicado a lo monumental, o a lo paisajístico, da preponderancia a lo estético por encima de los problemas históricos, como si el primero—el criterio estético—viniera a resolver, o al menos ocultar, los problemas en el segundo. En otras palabras, lo estético y su potencial turístico borran todo el entramado histórico-político que hizo posible el nacimiento de la pieza o monumento artístico.

En esta comunicación, me propongo analizar cómo el director Álex de la Iglesia manipula, distorsiona, desfigura o deforma iconos *turísticos* españoles como el Valle de los Caídos en su película *Balada triste de trompeta* (2010). Las estrategias fílmicas utilizadas desvirtúan la estrategia turística del lugar al revelarlo como un espacio de muerte, de dolor, o de encuentros con lo oculto y lo monstruoso de los personajes. ¿Qué es lo digno de visita, el sótano cimentado a base de huesos de muertos republicanos o la capilla levantada a la gloria del dictador? ¿Qué debe fotografiarse un monumento a imitación de la arquitectura fascista italiana o un lugar de memoria? La transmutación monstruosa por parte del director de este espacio lo somete a una operación de lavado crítica. Esta consistirá en cuestionar abiertamente la impostura turística y apolítica de este monumento—que incita al olvido del pasado—para revestirlo de valor memorístico, es decir, histórico y político para el presente de la democracia española. De aquí podría salir un nuevo valor turístico a explorar.

En verdad, recordamos demasiado, tanto que no sabemos bien qué hacer con su exceso. El miedo a perder una parte significativa de lo que fuimos y somos en el hoy nos conmina a colocar el recuerdo—no importa su cantidad—a mano, accesible en cualquier momento y lugar en las estanterías de los museos, en la atemporalidad de la letra impresa, o en las imágenes que se desean imperecederas de los mejores filmes. Recordamos en un

intento vano por ganar la batalla contra el paso del tiempo, donde todo terminará por borrarse, incluidos nosotros mismos y nuestras pasiones. Pero recordamos además porque cuando miramos hacia delante no atisbamos otra cosa que paisajes desolados, sin dirección, sin estructura ni social ni emocional. La incertidumbre sobre lo que deparará el mañana dispara la sensación de vulnerabilidad frente a cualquier cambio, por mínimo que sea, y buscamos refugio en el terreno estable y seguro de la ya ocurrido.

Refugio, claro que sí, como que también el refugio nos permitirá comenzar de nuevo, quizás falsamente, en la esperanza de recuperar una guía con la cual interpretar el presente, y de paso nos haga menos incierto lo por venir. Si hemos quedado huérfanos de las grandes narrativas de interpretación de la realidad desde hace tiempo, no por ello ha desaparecido la necesidad de orientarnos en un mundo global confuso, de escala suprahumana y, sobre todo, muy cambiante.

Si ello afecta a todos los países de la misma manera, a algunos las alforjas del pasado les pesan más que a otros al haber resuelto mejor su relación con el ayer. Si todos los países se enfrentan al presente y al futuro con la perplejidad de no entender del todo lo que está ocurriendo y, por lo tanto, lo que ocurrirá, el caso español presenta una particularidad nada desdeñable. Aquí, en lugar de resolver las tensiones del pasado —o al menos tornarlas solo en materia de historia— se las ha arrinconado en algún desván oscuro. Se ha preferido ocultarlas bajo el manto conformista de lo *pasado, pasado está*, como si el miedo a destapar la dureza —a lo mejor crueldad e injusticia— de lo acontecido fuera mayor que las ventajas de saber de dónde se viene para identificar adónde se quiere ir.

En este breve ensayo, no se cerrará el pasado en falso, como la opción española ha propuesto en más de una ocasión. Se intentará apuntar al porqué de la persistencia de la memoria: su indagación sobre el ayer de la mano de las imágenes documentales —objeto de este ensayo— es más necesaria que nunca si no queremos perecer desorientados en los procelosos tiempos que nos han tocado vivir.

No obstante, abogar por el recuerdo —o su elaboración más pulida y colectiva en la memoria— ha de situarse bajo unas coordenadas que lo hagan efectivo. No deberíamos condenarnos al ensimismamiento en el dolor por lo sucedido. Los ejercicios nostálgicos,

o incluso melancólicos, nos paralizan al no saber qué hacer con tanto malestar. Así mismo, la memoria ha de volver una vez más, o incluso recordar, lo luctuoso para vacunarse contra su repetición. Por lo tanto, debe traer consigo la enseñanza de lo histórico que mejora la convivencia y nos ayuda a reconciliarnos los unos con los otros¹. Por eso, se deberían privilegiar los discursos que otorgan sentido a lo que no se entiende, o no se entendió en su momento. Ello ayudará a encuadrar la experiencia del presente en una línea temporal que la relacione con el pasado. Por otro lado, la memoria ha de recuperarse en el espacio público, ha de ser *útil* colectivamente, es decir, lidiar efectivamente con los problemas del pasado irresueltos. Finalmente, ha de evitarse ese recuerdo solo resentido y vengativo cuyo único propósito es *ajustar* cuentas. Entiéndase bien, el recuerdo es libre de aportar los contenidos que mejor le plazca, pero en nosotros estará el rechazarlo o aceptarlo.

En relación con la convulsa historia española del siglo XX, la memoria no podrá devolvernos al mejor tiempo de la infancia de un país donde reinaba la armonía. Hubo una guerra *incivil* tremendamente violenta, injusta, cruel, bárbara, cainita como pocas. Muchos inocentes murieron, y otros muchos no se merecieron la muerte. A la dictadura no se la podrá borrar del pasado por mucho que se la denueste. No podrá viajar hacia atrás en el tiempo y corregir lo torcido de una vez por todas. La memoria bucea en el pasado para entender y resolver, o al menos atemperar, las injusticias y las desigualdades en el presente. Aquí conecta con el espíritu más auténtico de lo democrático que no es más que promover la igualdad y la justicia en las relaciones entre los ciudadanos en el hoy.

El documental cinematográfico —y por extensión cualquier actividad artística— añade a su trabajo investigador sobre el pasado, la veracidad de las imágenes y del montaje para apoyar sus tesis. Todo lo que es más consustancial al documental — imágenes y sonidos verídicos y su montaje— permite la recuperación *interesada* de historias olvidadas o no contempladas. Construye una narrativa con sentido, hace *real* lo que de otra manera no llegaría a fraguar más que como una hipótesis más. No obstante, generalmente rechaza el discurso de futuribles—qué habría pasado si determinado

¹ Como señala Tzvetan Todorov, "la selección y combinación", de datos históricos, "no debe dirigirse solo a la búsqueda de la verdad; tienen que luchar por alcanzar lo bueno" (128). Y lo bueno circularía por esa enseñanza derivada del conocimiento de la historia.

acontecer no hubiera ocurrido—por la investigación rigurosa donde se afirma que esto no ocurre porque aquello se ignoró, rechazó, desvió, eliminó, o se erradicó violentamente. Generalmente, no pretende adoctrinar ni busca hacer acólitos a toda costa. El documental aquí tratado da voz a la miríada de sonidos perdidos en el tiempo y que no han llegado hasta nosotros más que como ruidos incomprensibles. Las voces hegemónicas los silenciaron con violencia física o con la violencia de las imágenes del NO-DO cuando no se sintieron afirmadas por ellos. Dicho con otras palabras, frente a las interpretaciones homogéneas de los vencedores, el documental sobre los convulsos años alrededor de la Guerra Civil, la dictadura y la Transición se permite el lujo de figurar, gracias a su sondear en los archivos fílmicos, la interpretación contrahegemónica: una más abierta, más plural, menos uniforme u homogénea.

El documental actualiza en el ahora historias no contadas, circunstancias no contempladas, acontecimientos sin fraguar, voluntades de pacificación sin continuidad, intentos de reconciliación ignorados o suprimidos, dolores y sufrimientos manipulados en el narrar heroico de los vencedores. Llama la atención sobre la influencia del poder ganador, el hegemónico, tanto en la intimidad de las personas como en su vida más pública; sobre las vidas que no llegaron a cuajar o quedaron truncadas; sobre las ilusiones desnaturalizadas por las consignas del poder; sobre la incapacidad del perdón para convencer a más de uno.

Todo lo anterior ha quedado perdido, al margen, y el documental con su mirada lo recupera como si se tratara de lo que Fernando Golvano, en otro contexto, denomina ruinas: "esos fragmentos que evocan lo que ya no puede ser pero que, en su autenticidad y en su delirio, se contraponen al simulacro generalizado actual" (26). Quizás las ruinas evoquen lo que ya no puede ser —mejor dicho, lo que una vez fue, o pudo ser, y ya no es— porque no ha conseguido encontrar su lugar en el *mundo*. Las ruinas apuntan a una realidad *otra*, menos sesgada por las falsedades del simulacro, de lo predominante en nuestra cultura de la imagen-espectáculo actual. El simulacro es aquello que, además de perder su referente original por el camino, ha levantado una cortina de humo sobre lo que ya no contempla como posibilidad de existencia. La ruina refuta la pretensión de verdad del simulacro porque, aunque haya sido excluida, nos hace sospechar de una configuración de la realidad *otra*. Como recuerda Marc Augé, la ruina es tiempo pasado

en estado puro (46-7), esto es, un archivo o repertorio de acontecimientos pasados en estado de latencia, o en estado de espera para ser recuperada o enterrada definitivamente. Así, la ruina como depósito de actividad humana pasada es inagotable, y abre el pasado a una nueva vuelta de tuerca en su interpretación. Si su origen está en el ayer, su objeto es fracturar el presente y su querer ser el único viable. Acude rauda a desorientarnos si caemos en la tentación de asimilamos fácilmente a la artificialidad del simulacro.²

Los tres ponentes de esta sesión, titulada "Variaciones cinematográficas y la representación histórica", nos abren los oídos a voces llegadas del ayer en los documentales por ellos analizados. Palmar Álvarez, en su "El ensayo cinematográfico y el espacio de la tercera cultura: los casos de Cecilia Cornejo, Mercedes Álvarez, Guillermo Peydró, León Siminiani y Óscar Clemente", asociará el documental a un ensayo animado por las imágenes pensativas de Jacques Rancière, imágenes cuyo propósito es quebrar el relato dominante en la historia. Es más, los documentales darán la oportunidad al espectador de construir su propio relato del pasado; lo involucran en su articulación. Remárquese que se dice construir o articular, no manipular ni fantasear un discurso enajenado de lo ocurrido. Por su parte, Cristina Moreiras en su "Regionalismo crítico y razón política en el documental contemporáneo español" analizará la capacidad del documental para reflejar temporalidades y residuos llegados del ayer, y marginalizados en el hoy. Siguiendo a Walter Benjamin, los residuos-fragmentos podrán llegar a proyectarse en una constelación crítica. En ella, el conocido ángel de la historia del filósofo por fin mirará hacia adelante arrastrado por el viento de la historia, pero esta vez mirándonos con los ojos de las víctimas. Finalmente, Steve Marsh en su "Retrospectiva de un futuro anterior: Historia como espectralidad en las películas de Los Hijos y Luis López Carrasco" señalará cómo el documental entabla un diálogo con el pasado como archivo, como biblioteca de posibles direcciones en lo histórico. Al objeto de alumbrar un momento desestabilizador del presente, el archivo del pasado, sostiene el autor, deberá evitar comodificarse, esto es, tornarse en mercancía al servicio de intereses espurios o tornarse en un parque de diversiones históricas.

² Se prefiere la noción de ruina a la más conocida y utilizada de fragmento de Walter Benjamin. Mientras el fragmento parece tender siempre hacia una constelación que producirá un momento crítico en el presente, la ruina contiene una carga crítica en potencia. Necesita de un sujeto que la actualize. En cualquier caso, tanto la ruina como el fragmento disputan la pretensión del simulacro por ser la única verdad posible.

Por mi parte, los documentales que se reseñarán brevemente quieren revertir lo que Paul Virilio ha denominado acertadamente "la industrialización del olvido" (*Landscape 12*), cuya herramienta principal es la televisión y su *manía* por estragar el gusto de los televidentes. La historia, y la memoria que la complementa, a su paso por esa televisión más ligada a ideologías partidistas, queda reducida a un parque temático. Esto es, queda reducida a una mera enumeración de eventos descontextualizados de sus orígenes en el mal hacer político o social. La consecuencia es que en este parque temático todas las tensiones o problemáticas del pasado quedan naturalizadas, como si se tratasen de fenómenos atmosféricos que uno aceptará con mejor o peor disposición, pero sin poder intervenir en ellos. Y es que el reportaje televisivo de 3 o 4 minutos, en el mejor de los casos, no da para una visita mínimamente seria a un suceso de memoria o de historia. Las dos se banalizan.

Este terminó siendo el caso de la serie de televisión de Agustín Crespi, *Cuéntame cómo pasó*, iniciada en 2001, y su ficcionalización de los últimos años del franquismo intercalada con imágenes reales de la época. Después ha derivado en un serial más. En un principio, los episodios recreaban una visión optimista de dichos años desde el punto de vista de una familia numerosa, y sus avatares. Más tarde se desvió hacia la repetición segura de los mismos clichés sobre el pasado español. Ciertamente, dada su popularidad ha tenido la virtud de no confrontar a nadie con su posible mala conciencia. Por lo mismo, su no querer molestar la ha privado de una mayor inclusividad de las muchas sensibilidades presentes en los años anteriores y posteriores a la Transición.

Muy diferentes son el documental catalán a cargo de Ricard Vinyes, Montse Armengou y Ricard Belis *Els nens perduts del franquisme* (2002): trabajo impresionante por destapar la impunidad con la que actuaban los implicados en la práctica sistemática del robo de niños nacidos en las cárceles. Hablando de niños, habría que citar el conmovedor de Jaime Camino *Los niños de Rusia* (2002) sobre el envío de los mismos desde la zona republicana a ese país, sus dificultades, sus muertes, y su difícil vuelta al terruño que los vio nacer.

En un país donde parecía que todos los muertos estaban *descansando* en una tumba digna, Montse Armengou y Ricard Belis vinieron a recordarnos una vez más la cruel y bárbara realidad de las fosas comunes. ¿Cómo en una democracia que se precie de haber

resuelto sus conflictos más violentos del pasado no se ha dotado durante décadas de una ley que regulara la apertura de estas fosas y, cuando tal ley se aprueba, se la deja sin la financiación adecuada? El documental y libro, *Las fosas del silencio* (2004 y 2005), de dichos autores recupera una de esas ruinas de las que se hablaba más arriba: fosas comunes sin localización clara, perteneciendo a un tiempo congelado, un tiempo puro que debería actualizarse en el presente democrático español. Curiosamente, el texto fílmico se combina, o se complementa, sin menosprecio alguno con un texto escritural. Y es que lo artístico, si lo es verdaderamente, usa las vías expresivas que más lo satisfagan sin menoscabo de ninguna herramienta. Por último, no debe dejarse de lado el emotivo *La mala muerte* (2006) de José Manuel Martín y Fidel Cordero sobre la abundancia de las fosas comunes—pocos lugares no tienen alguna—repartidas por toda la geografía peninsular.

Ciñéndonos al tiempo de la Guerra Civil española y su postguerra, no deben olvidarse los documentales de Carlos Ceacero Ruiz, y Guillermo Carnero Rosell, *Una inmensa prisión* (2006), y el de Mariano Agudo y Eduardo Montero, *Presos del silencio* (2006), éste último sobre la utilización y abuso de prisioneros republicanos durante la dictadura en la construcción de obras públicas como el Canal del Bajo Guadalquivir. Después de visionarlos, es dudoso pensar que en la España franquista no hubo campos de concentración. No fue un fenómeno propio de otras latitudes; aquí también tuvieron lugar. El documental de Montse Armengou y Ricard Belis *El convoy de los 927* (2004) nos contará cómo los españoles refugiados en Francia tuvieron el dudoso honor de inaugurar el flujo de personas hacia los campos de concentración nazis desde dicho país, principalmente a Mauthausen.

No se trata de oponer una visión dura del pasado a otra mucho más llevadera, sino de saber cuál de las dos facilita el duelo asociado a la rememoración, el cierre de las heridas, y una reconciliación asentada sobre bases estables. Se aboga por una reconciliación que no reabra el dolor del pasado en los momentos más insospechados, y haga imposible la convivencia. No se habla, lógicamente, de olvidar, sino de colocar en el lugar adecuado el dolor que imposibilita la vida. Todos estos documentales citados funcionan como "testigos morales", siguiendo a Avishai Margalit³, donde más que repetir

³ En concreto, el autor distingue entre el "testigo moral" y el "testigo político". Curiosamente, "el testigo

los hechos de la historia, interesa saber cómo la sufrieron sus participantes de a pie. En el falso debate entre memoria de las personas e historia de las naciones no es cuestión de suplantar la una con la otra, o viceversa, sino de entender que sin una de ellas la otra quedará incompleta en sus quehaceres e interpretaciones. El documental como testigo moral añade complejidad al recuento histórico al recuperar otras historias desechadas como escombros desordenados, como ruinas, hasta que alguien se moleste en encontrar la ligazón-narrativa-documental que los aglutine en un relato-organización de sentido.

Los documentales actualizan las frustraciones, promesas y esperanzas del pasado. Se decía que recuperan líneas de vida que, si tuvieron su importancia en algún momento, se perdieron antes de llegar a cuajar en nuestro hoy. Una de esas líneas es la de la esperanza, tan maltratada en la postguerra española, cuando todo era gris y desangelado⁴. Recuperar ese ambiente gracias a los documentales no es embarcarse ni regodearse en la pobreza y desesperación de una época. Por el contrario, es darse cuenta y reconocer — antes se habló de las enseñanzas de la historia; ahora, de la memoria también— de dos posibilidades de actuación en nuestra realidad. Primero, no queremos que las víctimas del pasado se continúen en las nuevas víctimas en el presente⁵. Ello seguramente ocurrirá si no se pone coto al olvido, sea en la forma de un mirar para otro lado desentendido o en la forma de un silenciar lo ocurrido. En segundo lugar, cuando la frustración acecha, porque nada parece caminar en la dirección adecuada, deberíamos recordar a las víctimas retratadas en los documentales, y no dejarnos invadir por el desánimo. El pasado no es un lugar recomendable para visitarlo de *vacaciones*, alegremente. Sus despropósitos, a pesar de ser numerosos, no suelen cegar a sus víctimas. Mantienen la ilusión de un mañana menos imbuido de injusticias.

Quizás, Edgar Morin acierta con la postura más oportuna cuando se define como "pesioptisma" ("Hay posibilidades" 43), es decir, como alguien que sabe combinar las

político puede ser más efectivo en destapar la verdad factual, en contarla tal y como fue. Pero el testigo moral es más valioso para contarla tal y como se sintió, esto es, contar lo que supuso estar sometido a esa maldad" (168). Aquí se asocia al "testigo político" con la historia y al "testigo moral" con los documentales citados.

⁴ Solo habría que recordar a Luis Mateo Díez y su excelente recuento de la nación espectral franquista, siempre sometida a la oscuridad, las brumas o el silencio, en su *Fantasma de invierno* (2004). A este respecto, puede consultarse mi *Tiempos de ausencias y vacíos: escrituras de memoria e identidad*, páginas 88 a 91.

⁵ Con las palabras más acertadas de Reyes Mate, los documentales de la memoria estarían poniendo "los cimientos para una organización que no se base en nuevas víctimas (10).

dosis adecuadas de dos prácticas: el pesimista para reconocer la dificultad del problema, y atisbar una situación mejor, junto con el optimista para no quedar enquistado en la negatividad y la depresión. ¿No nos sumerge el visionado de los documentales citados en el pesimismo de las dificultades de la historia para superarse a sí misma junto con el optimismo a favor de la vida, a pesar de la crueldad de la vida misma?

Obras citadas

Aguado, Txetxu. *Tiempos de ausencias y vacíos: escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2010.

Agudo, Mariano y Eduarno Montero, directores. *Presos del silencio. Imágenes contra el olvido*. DVD, 2006.

Armengou, Montse y Ricard Belis, directores. *Las fosas del silencio*. DVD. Barcelona: Televisió de Catalunya, 2005.

____. *Las fosas del silencio: ¿Hay un Holocausto español?* Prólogo de Santiago Carrillo. Barcelona: Plaza y Janés, 2004.

____, directores. *El convoy de los 927*. DVD. 2004.

Augé, Marc. *El tiempo en ruinas (Le temps en ruines, 2003)*. Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Aguilar. Barcelona: Gedisa, 2003.

Bauman, Zygmunt. *Liquid Fear*. Malden, Massachusetts: Polity Press, 2006.

Camino, Jaime, director. *Los niños de Rusia*. DVD. Tibidabo Films, 2002.

Ceacero Ruiz, Carlos y Guillermo Carnero Rosell, directores. *Una inmensa prisión. Imágenes contra el olvido*. DVD, 2006.

Crespi, Agustín y Ramón Fernández, directores. *Cuéntame cómo paso*. Barcelona: Manga Films, 2002.

Díez, Luis Mateo. *Fantasmas de invierno*. Madrid: Alfaguara, 2004.

Golvano, Fernando. "Conversación con Bernardo Atxaga y otros". *Eliztarrak-Mundutarrak: Erremelluriko sainduak, paradisia eta beste lan batzuk. Sagrado-Profano: Santoral de Remelluri, Paraíso y otras obras*. Catálogo exposición del 20 de septiembre al 4 de noviembre de 2000. Arteleku, Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2000.

Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

Martín, José Manuel y Fidel Cordero, directores. *La mala muerte. Imágenes contra el olvido.* DVD. 2006.

Mate, Reyes. *A contraluz. De las ideas políticamente correctas.* Barcelona: Anthropos, 2005.

Morin, Edgar. "Hay posibilidades, no probabilidades, de esperanza". Entrevista de Juan Cruz. *El País*, 6 de noviembre de 2009, p. 43.

Todorov, Tzvetan. *Hope and Memory. Lessons from the Twentieth Century. (Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle).* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2003.

Vinyes, Ricard, Montse Armengou y Ricard Belis, directores. *Els nens perduts del franquisme.* DVD. Barcelona: TV3, 2002.

Virilio, Paul. *A Landscape of Events (Paysage d'événements).* Trad. Julie Rose. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.

TRÀFICO EN EL PUERTO" I L'ORIGEN DE LA PROPAGANDA CINEMATogrÀFICA DEL SINDICALISME VERTICAL FRANQUISTA A BARCELONA. 1940¹

JORDI IBARZ
Universitat de Barcelona

Resum

En 1940 el Sindicat Vertical de Barcelona produí un documental titulat "Tráfico en el Puerto". En aquesta pel·lícula es registraven les activitats en un dia de treball al port. L'objectiu d'aquesta anàlisi és explicar les condicions de producció i difusió d'aquest documental i en especial utilitzar-lo per entendre el seu significat en el context de la propaganda sindical durant els primers anys del franquisme a Barcelona. A més de la tasca clarament repressora que va exercir el nou regim franquista sobre els seus oponents polítics i socials, també va assumir la necessitat de realitzar una política d'integració de la classe obrera, en un intent de nacionalització de les masses. La pel·lícula és una mostra de la tasca de propaganda del sindicalisme feixista, en la seva fase inicial, més "revolucionaria" y obrerista.

Paraules clau: Propaganda, Franquisme, Port de Barcelona, Sindicat Vertical.

Introducció

A principis de l'any 1940, el Departamento de Prensa i Propaganda de la Delegación Provincial de Sindicatos de Barcelona produí un documental titulat "Tráfico en el Puerto". En aquesta pel·lícula es registraven les activitats en un dia de treball al port. L'objectiu d'aquesta anàlisi és explicar les condicions de producció i difusió d'aquest documental y en especial utilitzar-lo per entendre el seu significat en el context de la propaganda sindical durant els primers anys del franquisme a Barcelona.

Malgrat que l'objecte central d'interès d'aquesta comunicació ha estat el documental "Trafico en el Puerto" no hem pogut disposar de cap còpia del film per poder fer-ne la seva anàlisi. La recerca d'aquest material, realitzada en el seu moment en el marc d'un projecte de recerca més general, va resultar infructuosa². El film es va cercar a les

¹ Aquest treball forma part del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación "La reconstrucción de la actividad económica en la Cataluña Contemporánea: Trabajo, demografía y economías familiares" HAR2011-26951

² De bastaixos de capçana a estibadors. Els oficis en les tasques de càrrega i descàrrega del port de Barcelona. 1860-2000. IPEC Anàlisi. 2003-2005.

principals filmoteques de l'estat espanyol i també a altres filmoteques estrangeres. Per això, les fonts principals per la redacció d'aquesta comunicació han estat les hemerogràfiques.

El context de la producció del documental. El nou regim i el feixisme portuari

El port de Barcelona durant el període republicà i en la Guerra Civil fou un lloc de conflicte permanent. En ser un lloc estratègic per on entraven i sortien bona part dels productes i de les mercaderies de l'economia catalana, els sindicats tingueren un especial interès en aconseguir el control dels molls. Els conflictes entre els seguidors de la CNT i els de la UGT estigueren a l'ordre del dia. La patronal portuària s'aprofità de les desavinences que es barrejaren amb el conflicte social existent entre els treballadors i els seus patrons. Com a resultat d'aquest conflicte, poc després de l'esclat de la guerra civil, fou assassinat Desideri Trilles, un dels principals dirigents de la UGT catalana durant els anys 30. Per tots aquests motius, el port de Barcelona, era un lloc on els dirigents del nou regim feixista tenien un especial interès en actuar. Els hi calia pacificar aquell espai i alhora consideraren que podia ser també un bon aparador de les seves polítiques socials i laborals. Com deien "La mala siembra había sido practicada con gran acopio por los elementos disolventes del trabajo y del orden, y había surcado hasta lo más hondo en la conciencia de los trabajadores"³. La regeneració a ulls de les noves autoritats feixistes fou ràpida i tal com manifestaven només un any després de la seva entrada a Barcelona: "En cuantas manifestaciones, asambleas y reuniones, se han celebrado, los obreros portuarios han dado siempre la nota máxima del mas acendrado fervor nacional-sindicalista"⁴.

La reorganització als ports espanyols en general i al de Barcelona en particular es va realitzar seguint un model que ja s'havia assajat en els ports italians i també en els de l'Alemanya nazi. Des de principis de 1938 les CNS provincials, els nous sindicats feixistes, havien posat en marxa una sèrie de "Serveis Sindicals" a les zones dominades per les tropes feixistes, i entre aquests els de "tràfic portuari". Aquests eren organismes d'intervenció en indústries i sectors productius que per una o altra raó s'havien considerat

³ Servicios Sindicales del Puerto de Barcelona. *Los Servicios Sindicales del Puerto de Barcelona. Una realidad Nacional Sindicalista. Diciembre 1939. Año de la Victoria*. Barcelona: Solidaridad Nacional, 1940.

⁴ *Solidaridad Nacional*, núm. 278, (1.1.1940).

importants. A principis d'abril de 1939, la CNS va ordenar la creació dels Servicios Sindicales del Puerto de Barcelona. Aquesta secció portuària del Sindicat Vertical de Barcelona s'apropià dels locals que havien estat del Montepio de Sant Pere Pescador a la Barceloneta, una organització sindical durant els anys 30, on instal·là les seves oficines⁵. Finalment, el 8 de maig quedà constituït el Servicio Sindical de Carga y Descarga del Puerto, l'orgue d'enquadrament dels treballadors i empresaris portuaris de totes les especialitats i seccions existents al moll abans de 1936. Ben aviat, aquesta entitat es transformà en un element important de la propaganda franquista centrada en aspectes obrers. Això es feu inicialment des de la premsa del règim, on varen aparèixer un bon grapat de notícies destacant la nova normativa i les fites aconseguides pel règim en aquest sector productiu.

Tot just després de la fi de la Guerra Civil existí un intent de construir a Espanya un estat feixista. Inspirant-se en els règims totalitaris europeus, especialment en l'italià, la Falange intentà supeditar l'estat als seus interessos polítics. Amb un discurs revolucionari i nacionalsindicalista el seu projecte no arribà a reeixir davant de l'oposició plantejada pel conjunt de forces polítiques més conservadores del règim. Un dels aspectes sobre el qual catalitzaren les tensions en la formació de l'estat fou en el de la política obrera. La lluita mantinguda per les elits dirigents, entre les dues grans opcions del règim suara citades, falangistes i conservadors, va reflectir-se en els diferents organismes de l'estat que s'anaren creant i eliminant, i també en les normes dictades per l'organització del treball. Una mostra d'aquestes tensions, i alhora un anunci del fracàs que haurien d'afrontar els feixistes, es plantejà en la curta existència, de poc més d'un any, del Ministerio de Organización y Acción Sindical. El ministeri vinculava la organització sindical i l'ordenació del treball, però a primers d'agost de 1939 s'havia segregat en dos organismes. Per una banda es creà el Ministerio del Trabajo que havia recuperat les funcions normatives del treball, i per l'altra el Servicio de Sindicatos de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, on es transferiren els aspectes estrictament sindicals⁶.

A setembre de 1939 es va publicar el Reglament del Treball de Càrrega i Descàrrega, que establí per primera vegada unes normes comunes en l'organització del

⁵ *Solidaridad Nacional*, núm. 53, (13.4.1939).

⁶ APARICIO, Miguel A. *El sindicalismo vertical y la formación del estado franquista*. Barcelona: Eunibar SA, 1980.

treball per als ports de tot l'estat. El reglament l'aprovà el Ministerio del Trabajo però havia estat redactat per la Dirección General de la Marina Mercante, depenent en aquells moments del Ministerio de Marina. Amb aquest reglament l'organització del treball es deixà en mans dels empresaris, però la regulació del mercat de treball quedà en mans de les respectives Delegaciones Provinciales del Trabajo. Aquestes tenien competència en l'establiment del cens empresarial i de treballadors, en el control de la contractació per torn, en l'establiment del tipus de jornada, en les sancions i en la redacció del reglament de règim intern. Els Servicios Sindicales del Puerto, malgrat la seva relació orgànica amb la CNS, quedaven clarament controlats per la Delegación Provincial del Trabajo⁷.

En els primers anys de la seva actuació els Servicios Sindicales del Puerto per una banda foren els responsables de la repressió laboral, concretada amb la depuració. Aquesta implicà la marxa del port d'un 18,3% dels treballadors portuaris que hi treballaven a gener de 1939. Però per altra banda, i seguint una política similar a la que el feixisme italià havia aplicat per foragitar la influència comunista existent al port de Gènova i a altres ports italians fins 1920, també tractaren d'aplicar una política orientada a atraure al sector obrer. Això els enfrontà al sector més conservador, el representat en aquest cas pels empresaris portuaris. Aquest enfrontament es manifestà en diversos episodis com quan calgué establir un reglament de treball especial pel port de Barcelona destinat a adaptar el reglament de 1939 a les condicions específiques d'aquest port, també s'enfrontaren en la discussió sobre les quotes aplicades a les mercaderies que havien de servir per finançar la caixa de previsió portuària destinada al pagament dels subsidis de vellesa i viudetat, i en el debat sobre la reglamentació de les tarifes de càrrega i descàrrega portuàries.

En la tasca assistencial fou on més clarament es manifestà la política destinada a aconseguir un canvi en la conducta política i sindical dels treballadors i la seva incorporació al projecte falangista. Durant els primers anys, les notícies sobre la inauguració de nous locals i serveis emfatitzaren de forma extraordinària la importància de l'obra social de la CNS en el sector. Tampoc fou estrany, per altra banda, l'anunci de projectes socials que mai arribaren a materialitzar-se. Aquest fou el cas de la institució d'escoles diürnes i nocturnes pels fills dels treballadors portuaris, o la construcció d'un

⁷ Reglamento del Trabajo de Carga y Descarga. Ministerio Trabajo. Marina Mercante, (6.9.1939).

carrer de vivendes protegides pels obrers del moll. Així com la construcció d'un "hospital sindical para productores portuarios" en l'exclusiu barri de la Bonanova⁸. Fins i tot diversos serveis i subsidis existents des del període anterior eren presentats com a èxits del règim. Algunes d'aquestes iniciatives foren emprades de forma propagandística per la CNS del port de Barcelona. Així fou el cas dels menjadors sindicals i el dispensari mèdic, i també el règim de subsidis establert per a jubilats, invàlids i vídues. Els menjadors sindicals, dels que se'n construïren quatre, es finançaven bàsicament amb el que abonaven els treballadors portuaris cada vegada que hi anaven a menjar. Però la importància d'aquesta prestació estava en el fet de permetre l'accés dels treballadors a uns aliments escassos -els racionats- i cars -els del mercat negre-. Tot això era possible per les bones relacions existents entre els Servicios Sindicales del Puerto i la secció local d'Abastos. Aquestes estratègies de tipus paternalista no foren assumides per part de l'empresariat portuari, degut no tant a raons econòmiques, sinó de caire estructural. Les pròpies característiques del treball portuari, amb la inexistència d'una regular relació d'ocupació entre els treballadors portuaris i els empresaris del sector generava un escàs nivell de lleialtat obrera. Això era una realitat assumida per la patronal i per tant qualsevol recurs destinat a aquests treballadors en el sentit paternalista s'havia de considerar un malbaratament. En fer balanç de l'actuació dels nacionalsindicalistes al port de Barcelona, el Delegado Nacional de Sindicatos, Gerardo Salvador Merino destacava l'èxit dels menjadors sindicals i alhora anunciava un augment en l'afiliació sindical. "Ello es lógico, porque las clases directoras han percibido claramente las ventajas de una intervención directa en la regulación de la economía nacional, intervención que se efectúa con representantes de los mismos elementos productores sin ningún genero de burocracia ministerial. Y asimismo los trabajadores perciben las ventajas que les proporcionan los diversos servicios sindicales, que les procuran bienestar en el orden de una vida más amable, más culta y más higiénica"⁹.

A més de les estratègies paternalistes, els falangistes n'empraren d'altres per tractar de convèncer als treballadors de la conveniència d'incorporar-se al seu projecte polític. Així intentaren atraure'ls a partir de la seva retòrica revolucionària i d'un cert discurs

⁸ *Solidaridad Nacional*, núm. 931, (8.2.1942).

⁹ *Hoja Oficial del Lunes*, núm. 72, (15.7.1940).

social. Aquest aspecte ha estat poc considerat historiogràficament degut al propi fracàs d'aquest sector del feixisme i també per un cert prejudici de la historiografia que ha considerat aquests temes. Inspirant-se en el Front del Treball d'Alemanya es constituïren unes estructures d'obriers militaritzats, organitzats en Centúrias del Trabajo. La primera de les cinc Banderes del Front del Treball a la ciutat de Barcelona, era la formada pels treballadors portuaris. A juliol de 1940, durant la inauguració dels nous locals del Sindicato de Transportes i Comunicación de la CNS de Barcelona, realitzaren una parada militar. "A la entrada del edificio formaba una centuria del Frente del Trabajo perteneciente a productores del ramo de Transportes, en su mayoría obreros portuarios, completamente uniformados"¹⁰. A l'agost del mateix any, una Centuria de Trabajo de la Secció del Carbó Mineral dels Serveis Sindicals del Port formà part del seguici en l'enterrament d'un obrer portuari mort en accident de treball¹¹.

Una altra mesura important que podia suscitar l'adhesió dels treballadors portuaris fou l'intent d'assumir els Servicios Sindicales del Puerto la realització directa de les tasques de càrrega i descàrrega portuària. El model portuari del feixisme italià havia instaurat les 'compagnie', entitats on estava integrada la força de treball de les diverses especialitats portuàries i que tenia personalitat jurídica suficient per a realitzar les tasques de manipulació portuària. Les 'compagnie' a més de subministrar la ma d'obra a les empreses també estaven autoritzades per a funcionar com empresa en concurrència amb les entitats privades. Doncs bé, seguint aquest model italià els Servicios Sindicales del Puerto, després de l'aprovació del reglament nacional de 1939 manifestaven haver conclòs la primera fase de la seva tasca, la del enquadrament obrer i empresarial. Per tant deien trobar-se davant de la segona fase d'actuació "de labor propiamente Sindical. La práctica de operaciones portuarias por parte del Servicio Sindical para lograr el abaratamiento de las cargas y descargas, estibas y desestibas". Segons la seva interpretació del dit reglament, aquesta intervenció directa actuant com empreses estibadores els hi era permès i tenien confiança en que molts consignataris els hi ho encarreguessin. "En este caso los Servicios Sindicales con hombres y material propio

¹⁰ *Boletín de la Delegación Provincial de Sindicatos de Barcelona*, núm. 3, (7.1940).

¹¹ *Solidaridad Nacional*, núm. 478, (25.8.1940).

realitzarà y controlarà las indicadas operaciones"¹². Només al port de Castellò aquesta iniciativa s'acabà concretant, però resulta clar que hi havia una intenció de supplantar a les empreses estibadores, que era el que s'havia fet també al port durant la revolució social paral·lela a la Guerra Civil.

En definitiva, per tot el que hem vist, els Serveis Sindicals del Port eren una mica com la joia de la corona de l'actuació del sindicalisme feixista, en aquella fase inicial més "revolucionaria" y obrerista. Això explica que quan la CNS decidí fer propaganda de la seva actuació a Barcelona, ràpidament es pensà en el port i en la tasca que estaven desenvolupant els Servicios Sindicales del Puerto de Barcelona. Com es deia en una nota a la premsa referida a la pel·lícula "En ella, con gran acierto, se da una visión clara de las principales actividades que se desarrollan en el trabajo a todo lo largo del Puerto en un dia de faena y constituye el mejor medio de propaganda de la labor de los citados Servicios Sindicales"¹³.

La pel·lícula

Pel que fa a la producció del film, aquest fou el primer documental d'una sèrie que havia de produir la Delegación Provincial de Sindicatos per donar a conèixer "la labor efectiva que se viene realizando desde nuestros Sindicatos en todo lo que afecta a la producción de la Nación"¹⁴. En aquells moments i fins 1941, mentre la Delegació Nacional de Sindicats va estar en mans de Gerardo Salvador Merino, la direcció de la Organització Sindical Espanyola pel que fa a matèria propagandística va seguir una línia força autònoma respecte la política informativa de l'estat. En concret la propaganda emfatitzà els elements més revolucionaris del discurs nacionalista i treballà en la recerca del consens de les masses obreres¹⁵. Fou produïda en un moment d'una certa crisi del model de propaganda postulat pel grup d'intel·lectuals de Falange que s'evidencià en la pràctica aturada en la producció de noticiaris realitzats fins el moment per El Noticario Español. Aquesta crisi fou anterior a la caiguda política a maig de 1941 de l'equip

¹² Còpia de l'Informe de la Direcció dels Servicios Sindicales del Puerto al Reglament Nacional de Càrrega i Descàrrega. (30.10.1939). Arxiu del Port de Barcelona. Exp. 9.159 bis.

¹³ *Boletín de la Delegación Provincial de Sindicatos de Barcelona*, núm. 1, (5.1940).

¹⁴ *Boletín de la Delegación Provincial de Sindicatos de Barcelona*, núm. 1, (5.1940).

¹⁵ AMAYA QUER, Àlex. *El acelerón sindicalista. Discurso social, imagen y realidad del aparato de propaganda de la Organización Sindical Española, 1957-1969*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.

capitanejat per Serrano Suñer¹⁶ i que, per altra banda era qui també donava suport a Gerardo Salvador Merino i les seves iniciatives. Una mica després la tasca de propaganda en el nou regim franquista seria canalitzada fonamentalment a partir dels noticiaris i documentals realitzats pel NODO a partir de 1942¹⁷

Per poder realitzar el film va caldre la intervenció del Governador Civil de la província, Wenceslao Fernandez Oliveros, que fou el qui aconseguí el negatiu per a realitzar el rodatge. Durant aquells primers anys del franquisme una de les principals limitacions a la producció cinematogràfica era la carència de pel·lícula verge¹⁸, y per això va caldre de la intervenció de les més altes instàncies polítiques provincials per proveir del material imprescindible per la realització del film.

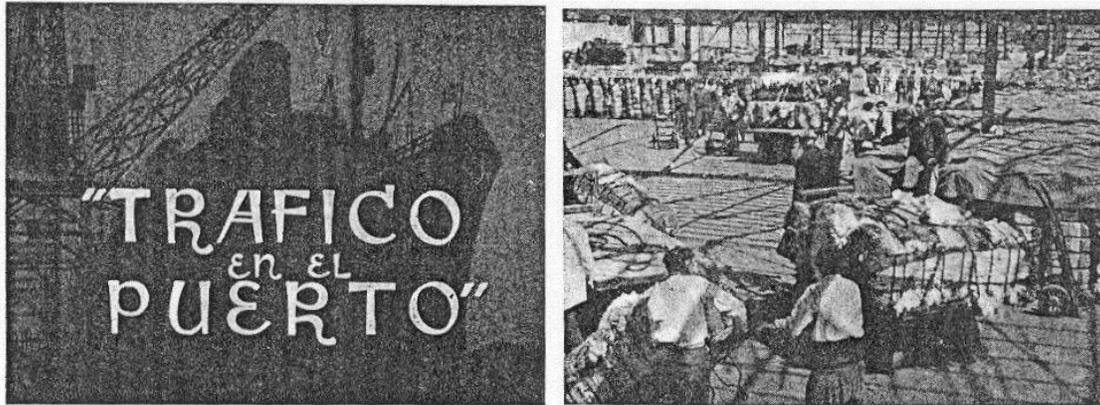
El documental, de 40 minuts de durada, estigué escrit i realitzat per José Luis de Celis, el cap del Departamento Provincial de Prensa y Propaganda de la CNS de Barcelona. La fotografia era de José Luis Pérez de Rozas, membre d'una destacada família de fotoperiodistes de la ciutat de Barcelona. De la pel·lícula només es conserven un pocs fotogrames, publicats a la premsa sindical a 1941 per il·lustrar un article sobre la incorporació dels Servicios Sindicales del Puerto al tot just creat Sindicato Local de la Marina Mercante de Barcelona¹⁹. Malgrat la limitació de les fonts amb les que comptem, podem treure'n algunes conclusions a partir de la descripció i l'anàlisi dels fotogrames disponibles.

¹⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; QUINTANA, Àngel. "NO-DO, propaganda i cerimònia del franquisme" en FONT AGULLÓ, Jordi (dir.). *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans*, València: Universitat de València, 2007, 350.

¹⁷ SEVILLANO CALERO, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el Franquismo*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998, p. 124.

¹⁸ DIEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002, p. 67.

¹⁹ *Boletín de la Delegación Provincial de Sindicatos de Barcelona*, núm. 11, (6.1941).

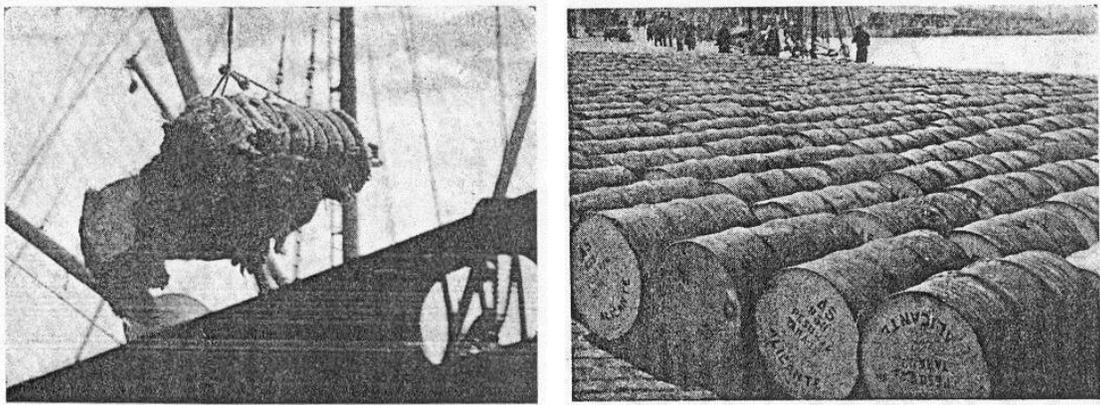


Imatges 1 i 2

Imatge 1. D'aquest fotograma no podem dir gaire cosa apart de que és la caràtula de la pel·lícula "Tráfico en el Puerto" i que, de fet, es un dibuix.

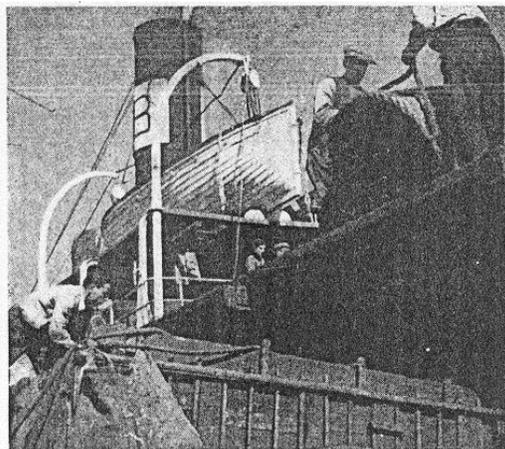
Imatge 2. A dins d'uns magatzems, que com mostren les ombres de les bigues sobre els treballadors i les mercaderies, tot i que tenen les columnes i altres elements de l'estructura en peu, la coberta esta completament desapareguda. S'hi veu un bon nombre de treballadors estibant cotó. Hi ha carretons elèctrics i carretons de ma.

Imatge 3. Una hissada de cotó sortint per la borda d'un vaixell. Sembla que estan treballant amb els puntals del propi vaixell.



Imatges 3 i 4

Imatge 4. És l'estiba d'un gran nombre de bidons metàl·lics a un moll. En els bidons hi ha una inscripció on diu AS Alicante, i cada bidó te un número i també la Tara i el PMA, pes màxim autoritzat. Potser sigui combustible, però no està clar. Alguns estan foradats, per la qual cosa també és possible que es tracti de bidons buits.



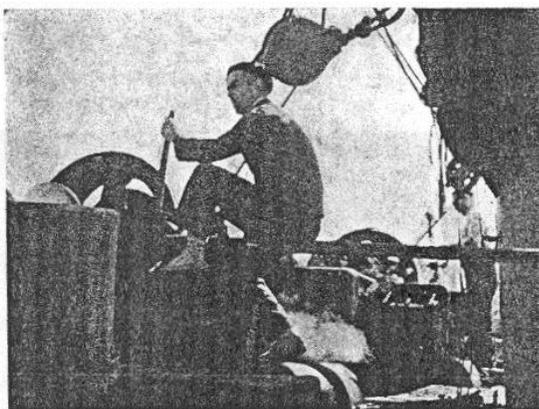
Imatges 5 i 6

Imatge 5. És l'entrada d'uns treballadors al menjador sindical n° 2. Aquest estava situat al moll de descàrrega del carbó mineral i era el destinat al descarregadors d'aquesta mercaderia.

Imatge 6. Des de a bord d'un vaixell, dos homes estant buidant un cove de carbó mineral a sobre dels canalons que el porten a sobre de la caixa que sembla d'un carro.

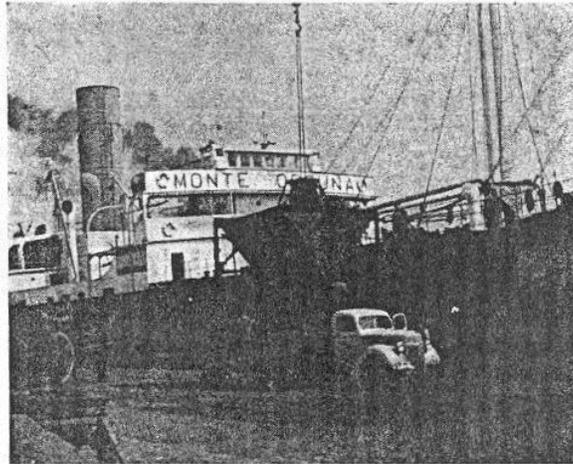
Imatge 7. Hi ha un grup de treballadors mirant com es fa la descàrrega del Cabo Cervera, que ho fa amb els puntals del vaixell. Potser estiguin pendents de rebre instruccions referides a la descàrrega.

Imatge 8. Hi ha un treballador fent anar la *maquinilla* del vaixell que serveix per fer anar els puntals d'aquest.



Imatges 7 i 8

Imatge 9. Descàrrega del Monte Orduña, possiblement carregat de carbó mineral. Aquesta mercaderia s'agafa amb grapa de la bodega i d'allí es diposita a una tolva o tremuja a on a sota li està esperant un camió.



Imatge 9

Com veiem el nombre de fotogrames a analitzar és molt limitat. No sabem per altra banda quins foren els criteris emprats per utilitzar-los en la il·lustració de l'article, però malgrat aquestes limitacions podem veure quins són alguns dels elements principals del discurs que tracta de projectar la pel·lícula.

En primer lloc la majoria dels fotogrames es refereixen a treballadors realitzant les tasques del procés de càrrega i descàrrega, en moviment. Això ens parla de la necessitat de plantejar el restabliment de la normalitat en el port de Barcelona. Com esdevé en altres documentals de la mateixa època, allò important és “dar impresión de desarrollo económico y vuelta a la normalidad más absoluta”²⁰. Hi ha una certa idea de dinamisme en bona part de les fotografies. Aquest objectiu es coherent amb el gran nombre de notícies van aparèixer a la premsa durant el primer any després de la guerra, que plantejaven com la normalitat havia tornat al port i on s'emfatitzava el gran nombre de treballadors que hi treballaven o l'arribada de grans carregaments de mercaderies i matèries primeres.

Un segon element que semblen transmetre aquestes fotografies és el de l'abundància pel que fa a mercaderies. Allò que podem identificar es refereix a dos dels principals tràfics existents al port de Barcelona. Per una banda el carbó mineral, aleshores

²⁰ DE PABLO, Santiago; LOGROÑO, José María. “Cine y propaganda en el País Vasco durante la Guerra Civil: los reportajes franquistas”, *Film Historia*, vol. III, núm. 1-2 (1993), p. 236.

encara el principal combustible utilitzat en diverses fàbriques com ara en la fabricació de electricitat, i també com a imput de diversos processos productius. Per altra banda hi ha el cotó que era la principal matèria primera en la fabricació de la indústria tèxtil a Catalunya. La estiba de bidons també pot suggerir aquesta idea d'abundància de productes i materials.

En les fotografies apareix la tecnologia més moderna disponible en aquell moment en la càrrega i descàrrega portuària de Barcelona. Certament no és una tecnologia sofisticada sinó que era la que es tenia aleshores. Així podem veure un treballador fent anar el que en l'argot portuari s'anomena la *maquinilla*, que es un aparell que podia funcionar amb el vapor o l'electricitat produïda pel propi vaixell i que servia per fer pujar i baixar les hissades de mercaderia. S'hi veuen camions, tolves i carretons elèctrics. No obstant, en aquestes poques imatges s'evidencia que la major part de les descàrregues és fan amb els propis mitjans dels vaixells, això vol dir que encara no hi ha grues en funcionament al port, ja que la majoria de les existents anteriorment havien estat destruïdes o malmeses durant la guerra civil i encara no s'havien pogut substituir o reparat. Potser en el darrer fotograma s'estigui treballant amb grues, però no resulta clar. La única grua que s'hi veu clarament identificada es la que apareix en la caràtula de la pel·lícula i aquesta està dibuixada. En el magatzem que es veu en una de les imatges s'aprecia clarament com el sostre esta foradat, o més ben dit, sembla completament inexistent. Tot plegat dona una impressió de provisionalitat, malgrat que el film fou rodat, aproximadament un any després de la finalització de la Guerra Civil.

En un altra dels fotogrames hi ha uns treballadors entrant a un dels quatre menjadors sindicals que foren construïts en aquells anys. Aquesta és una imatge completament coherent amb el caràcter propagandístic que havia de tenir el documental. Com ja hem comentat, en aquells primers anys del franquisme i ateses les dificultats existents en el subministrament d'aliments les autoritats decidiren i sufragaren la construcció de diversos menjadors sindicals on podien anar els treballadors portuaris i les seves famílies. Aquestes iniciatives de caràcter paternalista i propagandístiques són destacades en aquest fotograma del recull d'imatges que estem comentant.

Pel que fa a la difusió de la pel·lícula, una vegada estigué realitzada, fou exhibida en una sessió privada davant del governador civil, que com hem dit, fou qui proporcionà

els mitjans materials necessaris pel seu rodatge. També es projectà davant del Capità General, Luis Orgaz. Després es va veure a la sala de proves d'un cinema per part d'alguna de les jerarquies locals de la CNS. Finalment s'envià una còpia al Delegat Nacional de Sindicats a Madrid per tal de que autoritzes la seva exhibició pública²¹. L'estrena oficial es produí el 8 de juliol de 1940, a Barcelona, durant la inauguració dels nous locals del Sindicato de Transporte i Comunicaciones de la CNS, amb presència del Delegado Nacional de Sindicatos, Gerardo Salvador Merino. Aquest va pronunciar un discurs titulat 'Desarrollo del Movimiento Nacional Sindicalista en Barcelona'. També va fer un parlament el Delegado Provincial de Sindicatos de Barcelona, Pio Miguel de Irurzun. Òbviament, en el comiat de l'acte es va cantar el Cara al Sol²².

Més enllà de la seva estrena no sabem quina altra difusió es va donar al documental. Pel que sembla, la pel·lícula no tingué difusió pública nacional al marge de la realitzada en mitjans sindicals. No obstant, com deien, "sin materiales, sin aparatos, sin técnicos, sin estudios y casi sin dinero", s'aconseguí el pretès, "que se hable de esa Delegacion Provincial". Com es deia en el diari Pueblo, de tirada estatal, "La aparición en la cinematografía española de temas de tipo sindical merece ser consignada con la trascendencia a que puede tal hecho dar origen. El cinema español, enfermo de temas anodinos, precisa, si quiere ocupar el puesto que para él ambicionamos, que sus argumentos se inspiren y se basen en la más ardiente realidad de la vida y el trabajo de los productores nacionales. Una sola de las imágenes y de los gestos de los camaradas del puerto barcelonés vale por todas las películas de la más famosa estrella de Hollywood..."²³.

Conclusions

La propaganda, i en general l'adoctrinament polític de les masses fou un instrument important en els feixismes europeus²⁴. Tot i que inicialment, durant la Guerra Civil el franquisme no va valorar inicialment la transcendència de la propaganda, ben aviat el

²¹ *Boletín de la Delegación Provincial de Sindicatos de Barcelona*, núm. 3, (7.1940), pàg. 18.

²² *Boletín de la Delegación Provincial de Sindicatos de Barcelona*, núm. 3, (7.1940), pàg. 31. *Solidaridad Nacional*, (6.7.1940), pàg. 2.

²³ *Pueblo*, (20.8.1940).

²⁴ SEVILLANO CALERO, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el Franquismo*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998, p. 106.

propi desenvolupament del conflicte va mostrar la necessitat de crear i mantenir permanentment una legitimitat i un consens²⁵. Ja acabada la guerra, el discurs sobre la política social es va convertir en un punt de referència política del règim franquista i en un dels seus instruments preferits de propaganda²⁶. Al nou estat establert després de la victòria franquista en la guerra civil, a més de la tasca clarament repressora que va exercir sobre els seus oponents polítics i socials, va assumir la necessitat de realitzar una política d'integració de la classe obrera en l'estat. En aquest intent de nacionalització de les masses, els hi calia que el discurs polític donés prioritat a la preocupació per les necessitats materials dels que menys tenien²⁷. La doctrina falangista sobre el cinema plantejava el paper de “las películas como el arte de conquistar voluntades”²⁸.

La realització d'aquest documental mostra la importància que l'activitat del nou regim, i molt en especial dels sectors més feixistes d'aquest, donaren a la tasca que realitzaven en el port de Barcelona. La propaganda era important i constituïa l'altra cara de la moneda en la que estava la repressió. Als feixistes els hi calia tractar d'incorporar al seu regim als treballadors. Per això centraren la seva activitat propagandística en la suposada dimensió social que tenia el nou regim. Per altra banda, tot i l'escàs material disponible per poder analitzar el contingut del film, el que tenim es suficient per mostrar les diferències entre allò existent i una determinada imatge que es vol donar sobre el que està esdevenint al port de Barcelona. Aquesta separació entre el món oficial i el món del dia a dia que serà una característica d'aquest règim.

²⁵ MORENO CANTANO, Antonio César. “Unidad de destino en lo universal. Falange y la propaganda exterior (1936-1945), *Studia historica. Historia Contemporánea*, núm. 24 (2006), p. 110.

²⁶ MOLINERO, Carme. *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid: Cátedra, 2055, p. 12.

²⁷ MOLINERO, Carme. Op.cit, p. 23.

²⁸ DIEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002, p. 255.

IMAGENES DOMÉSTICAS PARA EL CINE DOCUMENTAL Y LA MEMORIA HISTÓRICA

PEDRO NOGALES

Unitat d'Investigació del Cinema de la
Universitat Rovira i Virgili de Tarragona

Resumen

El cine doméstico se está convirtiendo en la base de muchos documentales. La comunicación pretende estudiar las razones de ello, las características de este tipo de cine, su uso y sus limitaciones; incidiendo especialmente en cómo construir la historia local o la memoria histórica audiovisual a nivel local.

1. Introducción

En 2010, Efrén Cuevas en el artículo “De vuelta a casa” dentro del libro que él dirigía sobre cine doméstico titulado *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (2010, p. 123-124), decía:

“Acostumbrados a estudiar la Historia siguiendo los grandes acontecimientos y los personajes públicos, no parece raro que el cine doméstico fuera ignorado por archivistas e historiadores hasta décadas recientes. El cambio de mentalidad tiene su origen en los nuevos enfoques que van cuajando tanto en la Historia como en otras disciplinas más jóvenes como la Sociología. El interés por la cultura popular y por el estudio de lo cotidiano está provocando como consecuencia un nuevo interés por el cine doméstico, en cuanto retrato fílmico de lo cotidiano o como crónica socio-histórica alternativa a los grandes relatos”.

Este párrafo nos da las claves de un interés creciente por un tipo de cine que es a la vez documento histórico-fílmico en sí y elemento de creación de nuevos relatos fílmicos de ficción o documentales. Relatos, estos últimos, que además de ser documentos históricos per se, nos permiten reflexionar sobre la historia y su construcción y nos llevan hacia nuevos caminos en las relaciones cine-historia porque nos permiten profundizar no solo en la historia de las mentalidades, sino también en la historia local, la microhistoria, la socio-historia y la antropología histórica.

El libro de Efrén Cuevas es precisamente un estudio sobre la reutilización de esas imágenes en relatos cinematográficos actuales, esencialmente documentales. El libro tiene un mérito excepcional en España por ser el único escrito sobre este tipo de cine y

sigue los caminos que en el mundo han abierto estudios como los de Roger Odin (1995) en Francia o Patricia Zimmermann (1995) en Estados Unidos. El libro nos permite ver la importancia que el estudio del cine doméstico va adquiriendo en Sudamérica, en Estados Unidos y en otros países de Europa; tanto en el análisis de su contenido visual como en su reutilización en nuevos trabajos audiovisuales. Yo aquí pretendo ir un poco más allá del estudio de ese concepto de reutilización de dicho cine porque mi enfoque pretende ver como este tipo de cine es utilizado para mostrar con imágenes una forma audiovisual de escritura de la historia y pretendo estudiar las razones de ello, incidiendo en como se construye la historia local o la memoria histórica audiovisual a nivel local. Para ello parto de mi propia experiencia personal en la recuperación de más de 6.000 rollos de material audiovisual en el Camp de Tarragona, de los que el 75% es cine doméstico; y todo ello con la consabida limitación de espacio de estas comunicaciones.

2. Definiciones y sentido

Para empezar hemos de definir que entendemos por cine doméstico. Es muy común que críticos, estudiosos e historiadores tiendan a confundir cine doméstico con cine amateur, porque para muchos de ellos todo lo que no es cine profesional estaría en un mismo saco que definen como cine amateur. Un término, que además, utilizan en ocasiones para indicar mala calidad o una mala realización.

Lo cierto es que la etiquetas, etiquetas son y estas han de ser utilizadas para entender la forma y el origen del film y no su calidad. Es cierto que todo lo que no es cine profesional también tiene un nombre propio o etiqueta dada por los estudiosos de este tipo de cine y es la de cine no profesional. Una etiqueta que diferencia los tipos de cine mediante una distinción basada en parámetros económicos. Dentro de este cine no profesional tenemos diferentes tipos de producciones. En el mismo libro de Efrén Cuevas (2010: p. 39-60) hay un excelente artículo del profesor francés Roger Odin que especifica y define cada una de esas diferentes producciones no profesionales que son, según él, cine amateur, el cine doméstico, el cine militante y el cine pedagógico. Ese mismo artículo da una estupenda definición de cine doméstico:

“Por cine doméstico entiendo una película (o un vídeo) realizados por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u

otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa familia” (2010: p. 39).

Así el resto de tipos de cine no profesional salen de ese ámbito familiar para ser proyectados públicamente en clubs, escuelas o salas. El cine doméstico, en cambio, como bien dice Roger Odin, “está realizado preferentemente para ser contemplado por los miembros de la familia” (2010: p. 45) y tiene unas características que le hacen diferente del resto, que el propio Roger Odin enumera: ausencia de fin, dispersión narrativa, temporalidad indeterminada, relación paradójica con el espacio, fotografía animada, miradas a la cámara y saltos e interferencias de la percepción (2010: pp. 41-44). Para él estas características no definen una mala película, sino un cine diferente que ha de ser entendido en su contexto:

“No podemos entender el funcionamiento de un tipo de películas sin tener en cuenta la institución en la que están destinadas a funcionar. Decir que el cine doméstico está “mal hecho” es tomar como norma el cine de ficción y, por lo tanto, equivocarse de institución de referencia”. (2010: p. 58).

Esa institución es la familia y su función es la de recuerdos significativos de personas y momentos de su vida para los miembros de esa familia o como afirma Antonio Delgado en la Presentación del libro de Efrén Cuevas (2010: p. 14): “Todas las fórmulas de captación de fragmentos de nuestra vida o de las de los demás, son válidas, todas tienen el mismo objetivo... la preservación de momentos encapsulados de tiempo para, con unos u otros motivos, poder ser recuperados o reutilizados a posteriori”.

Más adelante profundizaremos en el tema de la reutilización del cine doméstico, ahora nos interesa más ver esa función inicial del cine doméstico, esa función de recuerdo. Alan Berliner en una conferencia, citada por Efrén Cuevas en su libro (2010: p. 125), afirmaba que

“Las películas domésticas son falsas representaciones idealizadas de la familia. Postales de caras sonrientes para la posteridad. Si alguien de otro planeta tuviera que aprender sobre la vida en la tierra mirando sólo unos cuantos rollos de viejas películas domésticas, terminaría pensando que todos los días son domingo, que todos los meses son agosto, que todas las estaciones son verano. Que la vida en la tierra es una gran fiesta: un lugar de ocio sin dificultades”.

Esto lo afirma porque, igual que ocurre con la fotografía doméstica, las mayoría de las imágenes del cine doméstico son imágenes felices de fiestas, excursiones, vacaciones, aniversarios, bodas, bautizos, comuniones... Ocasionalmente se cuelan imágenes sorprendentes de tragedias y acontecimientos históricos como el asesinato de Kennedy recogido por Zarpruder. Imágenes trágicas recogidas porque el cineasta doméstico se encontraba allí con su cámara para filmar un acontecimiento feliz y ocurrió un hecho imprevisto trágico. Con la proliferación de las cámaras de video y de aparatos móviles en el siglo XXI esto, que antes era una circunstancia extraordinaria, ha acabado por convertirse en algo habitual. En los noticiarios televisivos abundan ahora las filmaciones domésticas de acontecimientos trágicos como los atentados del 11-S de Nueva York, el Tsunami de Indonesia o accidentes aéreos, entre otros, recogidos por turistas que filmaban unas vacaciones. En esos mismos noticiarios abundan imágenes domésticas de fenómenos atmosféricos extraordinarios ocurridos en lugares donde las cámaras del noticiario tardan mucho tiempo en llegar y cuando lo hacen el fenómeno atmosférico ya ha pasado; aunque estos fenómenos también eran recogidos con asiduidad por el cine doméstico, especialmente las grandes nevadas, que en la mayoría de ocasiones eran vividas como un hecho feliz. En contra de lo que afirma Alan Berliner si que hay en el cine doméstico algunas tragedias o acontecimientos históricos, aunque estos no abundan, para ser conservados como recuerdos de un hecho histórico vivido, como pueden ser las filmaciones Madronita Andreu de Klein del entierro de Bob Kennedy o la llegada del hombre a la luna -aunque estos fueran recogidos de la trasmisión realizada por televisión-. También, excepcionalmente, la muerte esta presente en algunas filmaciones domésticas como la filmación de un cineasta doméstico holandés que filmo los últimos años de vida de su madre y que recogió la asociación INEDITS. Pero estas imágenes son excepciones, ya que el cineasta doméstico no tiene afán de reportero, sino que simplemente desea recoger recuerdos de su vida para el futuro. Lo que ocurre es que algunos cineastas domésticos son también cineastas amateurs y estan imbuidos por ese espíritu de realizar películas documentales o de ficción amateurs, y en ocasiones filman acontecimientos que ocurren en su entorno. A veces esos acontecimientos (visitas de personajes, hechos extraordinarios...) son utilizados en sus filmaciones amateurs y en otras ocasiones no, pasando entonces a formar parte de su fondo doméstico. Es en realidad el cineasta

amateur el que si que tiene ese espíritu de reportero, de reportero de la vida cotidiana de su entorno, de su pueblo o de su ciudad y por ello filma el devenir de la vida en ella, como el caso de Mariano Jover Flix en Tortosa que realizaba documentales anuales en los años 60 sobre la vida en Tortosa y luego los proyectaba a sus paisanos.

De todas formas, igual que en el cine profesional -de ficción o documental-, como historiadores, nos hemos acostumbrado a mirar más allá del primer plano y de la escena principal para encontrar otros elementos históricos relevantes. En el cine domestico también hemos de mirar más allá de ese primer plano o escena principal para encontrar elementos históricos de interés; aunque no siempre aparezcan. Indudablemente en escenas donde la familia se reúne en un mas o escenas del baño de un bebe en un interior de una casa poco podemos encontrar más allá de la escena principal. Pero en cualquier escena de la calle y con gente hay mucho más a ver en el fondo que en el primer plano.

3. Conservación y estudio

Todo esto nos sitúa ante un cine doméstico como documento histórico, como reflejo de una realidad que se ha de situar en su contexto histórico, teniendo presente el sentido final del mismo. Sin esos parámetros es difícil entenderlo y estudiarlo, históricamente hablando. Pero lo que me interesa aquí sería ir un poco más allá y ver su reutilización. Pero antes de hacerlo, el enfoque histórico nos permite plantear el tema de la conservación del cine doméstico. Porque la pregunta esencial es: ¿es necesario conservarlo? Indudablemente las filmotecas tienen como prioridad la conservación de la producción de cine profesional de su país, pero esto no impide que sus fondos se nutran de cine doméstico. Obtenidos muchas veces como parte de otros fondos, especialmente de fondos de cineastas amateurs. Si bien estas instituciones tienen las mejores condiciones de conservación y tratamiento de estos materiales, lógicamente no dedican un esfuerzo especial a realizar campañas de recuperación de este tipo de material. Son más receptoras que buscadoras de este material y el tratamiento del mismo esta en función de la importancia del personaje que lo deposita o de la importancia de alguna imagen significativa de dicho fondo y prestan más atención a las filmaciones más antiguas (Pathé Baby de los años 30 y 40) que al cine doméstico más moderno (súper 8 de los años 70 y 80). En España hay importantes (en número y contenido) fondos de cine

doméstico conservados en las Filmotecas de Catalunya o el País Vasco. En Catalunya, además, se conserva uno de los fondos más destacados de todo el cine doméstico español: el fondo de Madronita Andreu de Klein.

Pero el cine doméstico también ha penetrado en otros archivos, donde a veces su recuperación va asociada a la relevancia local del personaje, pero en muchas otras a la importancia de las imágenes que recoge. En Catalunya tanto el Arxiu Nacional de Catalunya como diferentes archivos comarcales y algunos locales poseen entre sus fondos películas de cine doméstico. En ellos el valor, la importancia de las imágenes y la conservación de las mismas varía. Cuanto más amplio es el ámbito geográfico de actuación más importancia adquiere, en su recuperación y conservación, el personaje que aparece en las imágenes o que ha depositado los rollos de película que el contenido de las mismas. Por el contrario, a nivel local el cine doméstico es más valorado como documento visual de cambios sociales y urbanísticos del pueblo que no como imagen de un personaje concreto. Lo que ocurre es que las condiciones de conservación y las formas de preservación de estas imágenes son peores cuanto más reducido es el espacio geográfico que se abarca. Los archivos locales tienen peores condiciones de conservación o tienden a recuperaciones donde únicamente copian las imágenes en DVD y devuelven las películas originales. En este caso traspasan un soporte de conservación que dura unos 200 años a un soporte que puede tener una vida media de 10 años y que es más fácil de perder. En algunos casos, a nivel local, se han puesto en funcionamiento centros dedicados exclusivamente a la preservación del material visual (fotografía y cine) con especialistas y con las condiciones adecuadas de conservación. El mejor ejemplo de ello en Cataluña es el CRDI (Centre de Recerca i Difusió de la Imatge) de Girona. Un ejemplo similar era el Centre de la Imatge de Reus (CIMIR), pero durante los últimos tres años ha sufrido una transformación asociada a recortes y cambios administrativos que han paralizado su actividad a mínimos que han afectado profundamente a su cinemateca. Además, museos o centros de investigación locales también han incorporado entre sus tareas la recuperación del cine doméstico para engrosar sus fondos, con los problemas de tratamiento y conservación que ya hemos comentado antes para los archivos locales. Una experiencia interesante en este sentido es el trabajo de conservación del cine doméstico que realiza la Unitat d'Investigació del Cinema de la Universitat Rovira i Virgili de

Tarragona. Lo es porque su tarea esencial es ayudar a los centros locales de la provincia de Tarragona en la conservación del material audiovisual de la zona o recuperar este material si fuera necesario para su conservación, en una doble labor de colaboración y recuperación. En esa labor la Unitat ha colaborado o recuperado cerca de 7.000 materiales audiovisuales, de los que unos 3.500 corresponden a rollos de películas, que en su mayoría son de cine doméstico.

La Unitat de Investigació del Cinema de la URV no ha encontrado material doméstico anterior a mediados de los años 20, pero en las filmotecas si que existe. Hemos de tener presente que el cine doméstico nace con el propio cine y que las primera filmaciones de los hermanos Lumière tienen más de doméstico que de cine profesional, pero no es hasta la década de los años 20 cuando realmente se empieza a extender dicho cine por Europa, España y el mundo. La invención, por parte de Pathé, del formato 9,5 mm en 1921 introdujo el cine en todos los hogares y la invención de la cámara filmadora en 1924 permitió que cualquiera que la tuviera pudiera filmar sus propias películas. En España el 9,5 mm empieza a popularizarse a finales de los años 20, aunque solo para una minoría burguesa con un alto poder adquisitivo, y su uso mayoritario se alarga hasta finales de los 40. El 9,5 mm extiende el cine doméstico por toda la geografía y lo convierte en una moda entre la alta burguesía, aunque parte de ella ya hacían sus primeras incursiones cinematográficas con el 16 mm, como demuestra el ejemplo de Madronita Andreu de Klein. El 9,5 mm también supone la aparición del fenómeno del cine amateur en muchas ciudades de Cataluña con sus clubs. A este material de 9,5 mm se le da mucha importancia en las Filmotecas y en los centros dedicados a la recuperación de material cinematográfico porque suponen, para muchos pueblos, los materiales cinematográficos más antiguos que posiblemente encuentren nunca, pero ni mucho menos son los más abundantes en el cine doméstico. Con los años y la aparición de nuevos pasos el cine doméstico se ira popularizando y extendiendo hacia una clase media cada vez más importante en España. Un primer cambio se produce en 1932 con la aparición de la película Kodak de 8 mm, pero este paso no se popularizará en el cine doméstico español hasta finales de los años 40. Más barato que el anterior, significará la primera expansión del cine doméstico. La segunda se produce en los años 60 por la mejora de la situación económica, la presencia del turismo en la zona del levante español y la aparición del

Súper 8 mm en 1965. En los 70 el cine doméstico en Súper 8 está muy extendido hacia una clase media cada vez más numerosa y los clubs y concursos de cine amateur se extienden por toda la geografía española. A la vez que se produce su mayor popularización será el inicio del canto del cisne de esta forma de cine, ya que en la década siguiente -años 80- la aparición del video doméstico terminará con la mayoría de los clubs y concursos de cine amateur y llevará a un profundo cambio en la forma de entender el cine doméstico como tal, ya que se transforma en vídeo doméstico. Indudablemente en esta expansión del cine doméstico cada década que pasa el número de filmes y rollos de películas aumenta. Es más abundante el cine doméstico de Súper 8 mm en los años 70 que en los años 20 en 9,5 mm, pero se recupera más este último que el primero, ya que pensamos que el 9,5 mm está más en peligro de desaparición. Una desaparición que en estos momentos es más importante en formatos videográficos (VHS, Betamax o Video 2000), que es cuando realmente se ha hecho más cine doméstico, que en formatos cinematográficos. Esto pone de manifiesto que en realidad asistimos a un constante proceso de selección y pervivencia de este tipo de cine.

Por lo que la respuesta a la pregunta que hacíamos al principio de este apartado de ¿si es necesario conservar el cine doméstico? Indudablemente que sí. La siguiente cuestión sería ¿qué y cuanto se ha de conservar? Pero este no es el propósito de esta comunicación, por lo que simplemente comentaremos que es necesario conservar este tipo de cine, no únicamente como documento histórico, sino por su posible reutilización y ese sentido es imposible saber de antemano que necesidades de imágenes de archivo tendrán los futuros documentalistas o directores de cine.

4. Reutilización

El festival Memorimage de Reus fue durante sus primeros años (2006-2008) un excelente aparador de las producciones cinematográficas de toda Europa con imágenes de archivo y allí se pudieron ver algunos interesantes trabajos documentales con imágenes domésticas y diferentes tendencias en su utilización. Ejemplo de ello serían producciones como:

- *Le passé recomposé* (Francia, 2007) de Olivier Brunet y Christian Cleres, donde un hombre busca su pasado a través de las imágenes domésticas en 24 capítulos de 3

minutos cada uno.

- *España baila* (España, 2007) de Marta Javierre y Juanjo Javierre, que es un repaso a la música popular española desde la *Vaca lechera* al *Aserejé* y que utiliza imágenes domésticas de bailes para explicar los cambios de la sociedad española.
- *Héroes, no hacen falta alas para volar* (España, 2007) de Angel Loza, que es la historia del dj Pascal Kleiman que nació sin brazos contada a través de las filmaciones domésticas realizadas por sus padres.
- *Crónicas: Guinea, el sueño colonial* (España, 2008) de Ignacio Sánchez y Carmen Corredor, un trabajo para televisión donde se explica la vida en la colonia española de Guinea contada por los colonos españoles que allí estuvieron y con imágenes domésticas filmadas por ellos.
- *Asylum* (Francia, 2008) de Catherine Bernstein, que es un retrato de la vida en diferentes hospitales psiquiátricos de Francia a través de los rollos de películas filmados por un psiquiatra que trabajo en ellos.
- *The captain* (España, 2008) de Sebastian Mantilla, es un cortometraje con películas domésticas que explica la transformación de un niño cuando sabe que va a tener un hermanito.

Con los años y el cambio de dirección, el festival fue perdiendo días, número de producciones y presencia de la experimentación, pero aún se siguió pudiendo ver documentales que utilizaban imágenes domésticas de archivo como por ejemplo:

- *Camp d'Argelers* (España, 2009) de Felip Solé, donde se explica la vida en el campo de refugiados de Argelers en Francia tras la Guerra Civil con imágenes de cine doméstico de un vecino francés del campo y recreaciones.
- *16 memorias* (Colombia, 2008) de Camilo Botero Jaramillo, donde se explica la vida de una familia en Medellín (Colombia) a través de sus películas domésticas.
- *Barcelona, abans que el temps ho esborri* (España, 2010) de Mireia Ros, donde vemos la evolución de la alta burguesía barcelonesa a través de la historia de una familia venida a menos y con imágenes domésticas de diferentes procedencias.
- *Morir de día* (España, 2010) de Laia Manresa y Sergi Dies, que es un repaso a la historia de la heroína entre 1975 y 1992 con imágenes filmadas en súper 8 mm

que retratan la vida de 4 adictos y su trágico final.

- *Brava, Victòria!* (España, 2011) de Maria Gorgues, en donde se repasa la vida de la soprano catalana Victòria dels Àngels, en que se recogen imágenes de su vida personal filmadas por ella misma, sus familiares o amigos -su cine doméstico-.

Cada una de estas producciones tiene su historia y su importancia, pero de todas ellas me gustaría destacar dos por motivos diferentes: *Le passé recomposé* (Francia, 2007) y *Barcelona, abans que el temps ho esborri* (España, 2010). Ambas utilizan diversas imágenes domésticas sin conexión entre ellas para construir un relato de ficción que no tiene nada que ver con el contenido de las imágenes. Estas son meros recursos ilustrativos de la palabra. Pero mientras que *Barcelona, abans que el temps ho esborri* (España, 2010) es más clásica, *Le passé recomposé* es mucho más experimental al componerse de 24 capítulos de 3 minutos cada uno de ellos. *Le passé recomposé* tiene más de serie para internet que de film clásico y esto ofrece muchas posibilidades de realización y experimentación con este tipo de imágenes de archivo.

Fuera del Memorimage también ha habido trabajos destacados con imágenes de cine doméstico, pero solamente me gustaría comentar la serie *Material sensible* emitida por Televisió de Catalunya en 2008, en la que 13 familias mostraban y comentaban sus películas domésticas de diferentes épocas y lugares. La serie se convierte en un recorrido nostálgico por el pasado de un familia en el que se obvian los problemas y se resaltan los momentos felices. Es como comentábamos al principio una representación idealizada del pasado, sin contextualización histórica, solamente familiar, como si alguien te invita a su casa, te proyecta sus películas y te las comenta.

Todas estas producciones y creaciones audiovisuales tienen sus referentes. En España hay dos fundamentales con características diferentes. El más reciente de ellos es el documental de 2003 de José Luis López Linares *Un instante en vida ajena* que explica la vida y la pasión por el cine de Madronita Andreu de Klein a través de sus filmaciones domésticas. El documental obtuvo el Goya al mejor documental del 2004, por lo que se convirtió en un icono a la hora de hablar de la reutilización del cine doméstico y ejemplo de futuras producciones. Otro de los precedentes fundamentales, creo yo, es el documental de 1971 de Basilio Martín Patino *Canciones para después de una guerra*. En

él Basilio Martín Patino no utiliza ninguna imagen de cine doméstico, ya que la procedencia de todas las imágenes son profesionales, pero sí que es un referente esencial en España por su montaje y su utilización de las imágenes de archivo para construir un relato no ficcional. La ausencia de narrador y la magistral utilización de la música y las imágenes hacen de ella una obra maestra, porque ese contraste entre la música y las imágenes crea una idea crítica en el espectador mucho más impactante que mil narraciones.

A estos referentes hay que sumar otros menos conocidos aquí del resto de Europa y los Estados Unidos, pero también fundamentales para entender la utilización de las imágenes del cine doméstico en los documentales actuales. Nos referimos a los trabajos de Alan Berliner en Estados Unidos y de Peter Forgacs en Hungría. Alan Berliner es uno de los cineastas independientes estadounidenses más reconocidos actualmente y su obra ha entrado en los museos. Su creación *The family Album* (1986) es una obra de referencia ineludible a la hora de valorar la utilización del cine doméstico. En ella utiliza los fondos de cine doméstico de 75 familias para hacer un recorrido por la vida familiar americana desde los años 20 hasta los 50. Péter Forgács es un artista y director de cine húngaro que tiene la triple vertiente de artista plástico con sus instalaciones, director de cine con sus trabajos documentales con imágenes domésticas y arqueólogo del cine con la creación de una fundación privada dedicada a rescatar y conservar el cine doméstico húngaro del siglo XX. Entre sus trabajos más conocidos están la serie *Hungría privada* (1988-2002), *El perro negro* (2005) o *Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter. La reina de Viena* (2006). Sus trabajos son un referente en Europa con infinidad de premios en diversos festivales de todo el continente.

Todos estos ejemplos y referentes también han servido a trabajos de ámbito local que en muchas ocasiones difícilmente traspasan las fronteras de un territorio muy concreto. Se puede aducir que sino las traspasan es porque no tienen la calidad suficiente para ello. Puede que muchos no la tenga, pero en otros esta afirmación no es cierta y una serie de circunstancias hacen que no sean conocidos más allá de su propio lugar de origen. El ser concebido para un fin concreto de ámbito local o determinados condicionantes restrictivos en el uso de las imágenes o no tener la suerte de que un determinado productor televisivo vea el trabajo y le guste pueden ser elementos

determinantes para que estos no traspasen un ámbito geográfico muy reducido. Unos pocos ejemplos de ello nos servirán para entender estos procesos y circunstancias que rodean estas producciones:

- *Regreso a la alta Mongolia* (2004) de Carles Riubo es un excelente documental sobre la visita de Dalí a Granollers. En él se recoge todo el proceso de creación y organización del happening ideado por Dalí que fue conocido como Alta Mongolia y filmado por Montes Vaquer. El documental recoge un excelente documento cinematográfico rodado por un cineasta doméstico en donde se ve el desarrollo de todo el happening y la participación del público en dicho evento. El documental fue proyectado en Granollers, pero problemas causados por los derechos de exhibición de la obra de Dalí impiden su difusión más allá de la localidad e incluso su emisión por televisión.
- *El braç de les fúries* (2007) de Jordi Guardiola y José Carlos Miranda, es un excelente documental producido para la televisión de Lleida en que se explica el bombardeo del 2 de noviembre de 1937 sobre la ciudad de Lleida. Al principio del mismo se muestran imágenes domésticas recuperadas por el Arxiu de Lleida sobre la ciudad. Tras su emisión en la televisión local, únicamente se pudo ver en el Festival Memorimage del 2008 y no tuvo mayor recorrido pese a su buena factura. Su objetivo era simplemente la emisión en la televisión local y jamás se pensó en una distribución más allá de la ciudad.
- *Buda. L'illa del Delta* (2013) de Santi Valldepérez y Guillermo Barberà. Un documental en que se explicaba la historia del Delta de l'Ebre y en el que hay algunas imágenes de cine doméstico de los años 60 de la zona. El documental tiene la suerte de ser coproducido por Televisió de Catalunya y por ello tiene una difusión mucho más amplia que simplemente la de las terres de l'Ebre.
- *Entre el cel i la terra* (2013) de Tono Folguera, David Fernández de Castro y Román Parrado. Documental que rememora la historia de los Aiguamolls de l'Empordà y la reivindicación ciudadana para convertirlo en Parque Natural y que recoge filmaciones domésticas de esa lucha. Realizado por dos productoras locales con un objetivo local de conmemorar el aniversario de la creación del Parque, interesa a Televisió de Catalunya que lo emite para toda Cataluña.

- *La Sènia. Crònica dels anys 60* (2013) de Maria Roig. Es una pequeña creación de 30 minutos que explica, mediante filmaciones domésticas, la vida de ese pueblo del Montsià en los años 60 y lo hace mediante la recreación de una emisión radiofónica y con la música popular del pueblo. La génesis del proyecto, su proyección y posterior difusión es bastante curiosa. Los filmes domésticos originales se recuperan en Santa Coloma de Queralt, un pueblo de la Conca de Barberà situado a 176 km de La Sènia, por la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. A través de las Antenas del Coneixament de la Universitat de ambos pueblos (Santa Coloma y La Sènia) se establece un contacto en que se intercambian la información de la existencia de estas filmaciones. La Antena del Coneixament de La Sènia decide producir un documental con estas imágenes y cuenta con la ayuda del Aula de Cine de la Universitat Rovira i Virgili. El documental tenía por objeto ser proyectado en el pueblo el día de la fiesta mayor. Las diversas proyecciones que se realizan en el pueblo son un éxito de público, pero no se pretende ir más allá. El Aula de Cine decide presentar el documental al festival Memorigame donde sus programadores, entusiasmados con el trabajo, deciden programarlo como clausura del Festival. Durante el festival asisten diversos productores de Televisió de Catalunya que lo ven, les gusta y lo compran para su proyección por la Televisió de Catalunya. Su emisión se convierte el mayor éxito de la temporada en su franja horaria y canal emitido. Esto muestra que una serie de circunstancias fortuitas hacen que un buen trabajo de tipo local tenga una gran difusión, pero esto es más bien una excepción que una norma.

Precisamente *La Sènia. Crònica dels anys 60* es un ejemplo del trabajo que en la provincia de Tarragona plantea el Aula de Cine y la Unitat d'Investigació del Cine de la Universitat Rovira i Virgili de recuperación y reutilización del material recuperado para explicar nuestro pasado en imágenes. Además de *La Sènia. Crònica dels anys 60* hemos realizado otros trabajos como son las series para la televisión local Canal Reus TV *Sala Reus* (1999), *Una mirada enrera* (2000) y *Testimonis. La Guerra Civil al camp de Tarragona* (2003) que fue finalista de los premios Miramar de televisiones locales; la serie para la televisión local de Tarragona *Mes Tv Conservar els notres records* (2001);

los documentales para el CIMIR *Imatges de la Memòria* (2006) y *Reus als anys 40* (2010); el audiovisual para la exposició antològica de Joaquim Mir en el CaixaForum *Les mirades de Mir* (2008) y hemos colaborado en la documentación de las series *Fent Goma. Reus dels 60 i 70* (2011) y *Parlem de Salou* (2013) y en los documentales *Festa Major de Reus. La memòria d'un poble* (2009) y *Cambrils, paisatges urbans* (2008). Finalmente, este año estamos a punto de estrenar el documental *Dalí, emperador de l'acció*, realizado en coproducción con JuanDesafinado y Televisió de Catalunya. Un documental de 50 minutos para el que se han recuperados diversos documentos cinematográficos y sonoros de tipo doméstico sobre la visita que Salvador Dalí realizó a la ciudad de Tarragona en 1974 con motivo de la celebración de su bimilenario.

Son todos ellos ejemplos de trabajos locales o del trabajo que muchas televisiones locales de Cataluña y España realizan con material cinematográfico doméstico y que fuera de un ámbito local muy concreto son poco conocidos. Trabajos muchos de ellos ignorados y que nos permitirían descubrir una historia de Cataluña diferente y mucho más personal y humana.

Pero más allá de consideraciones sobre la difusión de estos trabajos, todos los que hemos citado, tanto los locales como los más generales, lo que nos muestran es el auge de las producciones audiovisuales con imágenes de archivo en el siglo XXI y con ellas la reutilización de las imágenes del cine doméstico. Con este aumento en su utilización podemos diferenciar estas producciones en función de su contenido y de su forma. En cuanto al contenido podemos encontrarnos con:

- Documentales históricos, que sería la forma más habitual en que las producciones audiovisuales con imágenes de archivo se presentan. Estas relatan un hecho o acontecimiento histórico, explicando sus causas, desarrollo y consecuencias. La forma puede ser variada y en ellas las imágenes de archivo domésticas pueden ser protagonistas o simples acompañamientos del relato. *Camp d'Argelers* (España, 2009) de Felip Solé sería un ejemplo de este tipo de documentales.
- Relatos autobiográficos, que es una de las formas más abundantes de reutilización de las imágenes domésticas en nuevas producciones audiovisuales y que es una variante del anterior en que el protagonista del relato es una persona o una familia que es además, en la mayoría de las ocasiones, el protagonista de las imágenes

- domésticas que se presentan en pantalla. El recorrido por esas imágenes nos permiten ver la evolución de la persona o de la familia en un periodo concreto. El ejemplo paradigmático de este tipo de documentales en España es *Un instante en vida ajena* (España, 2003) de José Luis López Linares.
- Ficciones documentales, donde se cuenta una historia ficcionada total o parcialmente y que normalmente esta muy conectada a los relatos autobiográficos, ya que acostumbran a plantear reflexiones autobiográficas. Dos ejemplos interesantes de esta forma de planteamiento serían *Le passé recomposé* (Francia, 2007) de Olivier Brunet y Christian Cleres y *Barcelona, abans que el temps ho esborri* (España, 2010) de Mireia Ros.
 - Creaciones artísticas audiovisuales, en los que se juega con las imágenes para reflexionar sobre un tema de forma artística, innovando con el lenguaje y donde las imágenes de archivo del cine doméstico son como pinceladas en un lienzo para componer una obra visual. Un ejemplo de ello, entre los que hemos mencionado anteriormente, podría ser *The captain* (España, 2008) de Sebastian Mantilla.

En cuanto a la forma, Efrén Cuevas en su artículo “De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico” (Cuevas, 2010: pp. 140-152) habla de que los trabajos autobiográficos “presentan un enfoque cercano” a través del cine doméstico para conectar con el público. También comenta que los trabajos realizados en América tienen un enfoque multiétnico y habitualmente elementos de postmemoria que muestran la memoria traumática de una generación. En el mismo libro, se destacan en diversas ocasiones trabajos que muestran las imágenes de cine doméstico tal y como son, sin manipulaciones a través del montaje, y se destaca en ese sentido el trabajo de Alan Berliner. Esta forma de presentar las imágenes de archivo del cine doméstico es más bien escasa en España. Si que se juega, en ocasiones, con las imágenes y el sonido (música fundamentalmente), pero estos trabajos tienen montaje y selección de contenidos, explicándose las imágenes mediante contraposición de las mismas. Pero en la mayoría de los documentales con este tipo de imágenes de archivo se recurren a las entrevistas o la voz en *off*, bien para contextualizarlas o bien se utilizan para explicar el contenido y las

imágenes de archivo son simplemente apoyo visual a un texto sonoro. En el primer caso las imágenes son parte esencial del film como explicación del tema y en el otro simple ilustración del texto (sonoro en este caso).

5. Formas del pasado

Vistas las formas en que son presentadas las imágenes de archivo del cine doméstico y siguiendo los ejemplos comentados, vamos a reflexionar brevemente sobre las formas de aproximación a la historia que plantean estos trabajos, sobre la historia que nos muestran y sobre qué aportan estas imágenes domésticas a esa historia general o estatal.

Lo primero y más importante que hemos de tener presente es que “al sacar un material de su contexto original, se le están añadiendo nuevos significados”. Esta frase de Peter Forgács, citada por Antonio Delgado Liz en la Presentación del libro de Efrén Cuevas (2010: p. 16), pone de manifiesto un hecho fundamental de la utilización de las imágenes de archivo y es que le damos a la misma un uso nuevo y por ello un significado diferente al que tienen originariamente, sacándola de su contexto original y recontextualizándolas en el presente en un texto nuevo. Lo que hacemos es interpretar una imagen del pasado desde el presente para explicar algún hecho, acontecimiento o tema del pasado desde un punto de vista situado en un presente diferente al del origen de la imagen. Esto que parece complejo es en realidad lo que hacen todos los historiadores: reinterpretar el pasado en función de documentos de ese pasado bajo una perspectiva o punto de vista del presente. ¿Qué tiene de diferente hacerlo con imágenes en lugar de con palabras? Posiblemente la capacidad de las imágenes, al ser proyectadas en una sala oscura, de hacer más vivo ese pasado. La imagen te sumerge en ese pasado, mientras que con la palabra impresa es la mente del lector la que recrea ese pasado en su imaginario. La diferencia es la sensación del lector o espectador en sentir más vivo ese pasado o no. A partir de ahí las diferencias entre la palabra impresa y la imagen cinematográfica en la reconstrucción del pasado desaparecen e igualmente son analizables y criticables bajo los mismos criterios científicos que utilizamos para generar conocimiento de ese pasado, de forma similar a como hacemos con los ensayos impresos, las obras de divulgación histórica o la ficción histórica. Creemos que con los mismo mecanismos que estos

diferentes tipos de divulgación impresa de la historia son criticados o analizados y teniendo en cuenta la función que cada uno tiene en la sociedad y en el ámbito del conocimiento histórico han de ser analizadas o criticadas las producciones audiovisuales con o sin imágenes de archivo o los trabajos audiovisuales que desean explicar ese pasado histórico.

¿Que papel juegan entonces las imágenes domésticas respecto a las profesionales?. William C. Wee, en su artículo titulado “*Como era entonces*”. *El cine doméstico como Historia en Meanwhile Somewhere...*, incluido en el libro colectivo dirigido por Efrén Cuevas (2010: p. 187), cita a la investigadora americana Patricia R. Zimmermann para resaltar el valor del cine doméstico en estos documentales de la siguiente forma: “El cine doméstico suele aparecer en los documentales a causa de lo que Patricia R. Zimmermann ha llamado sus “cualidades nostálgicas, un tiempo congelado fuera de la historia”. La frase nos habla de algo inalterado en el tiempo, como de una ventana por la que te asomas a ver la vida cotidiana de ese pasado. Pero a la vez que te asomas a ese pasado lo haces con nostalgia. En realidad el cine doméstico tiene esa cualidad nostálgica, porque normalmente se utilizan imágenes de personas anónimas, de personas felices, de personas que viven el día a día, ya que en la mayoría de los casos esas imágenes se utilizan para explicar la vida diaria del siglo XX. Es muchos casos los documentales se construyen como una mirada nostálgica hacia un pasado que se ha perdido o hacia personas muertas que sientes vivas a través de las imágenes, porque no se muestran en poses o actos oficiales, sino en su devenir cotidiano. En definitiva, las imágenes del cine doméstico hacen más próximo al espectador el acontecimiento o el hecho que se está explicando, porque con ellas se intenta huir de la visión oficial de dicho acontecimiento.

Esa huida de lo oficial permite, en ocasiones, una mirada crítica al acontecimiento o hecho histórico a través del contraste de la imagen doméstica con la oficial. En realidad lo que se hace es dar una visión diferente del acontecimiento o hecho histórico, se da una visión desde el punto de vista del pueblo. William C. Wees, en el artículo antes citado y en relación a los filmes de Péter Forgács, dice que

“Péter Forgács utiliza el cine doméstico para explorar la historia de Europa entre 1930 y 1960. Esta historia está vivida y filmada por gente común y trata de su vida diaria, mientras que los asuntos que preocupan a los historiadores profesionales - inquietud social, emergencia del fascismo, la guerra en Europa, el Holocausto, la

imposición de regímenes comunistas de corte soviético en Europa Central y del Este tienen lugar, en su mayoría, “fuera de la pantalla”. Si bien el conocimiento de esos eventos influye poderosamente en nuestra respuesta al metraje de las películas” (Cuevas, 2010: p. 187-188).

En la mayoría de casos la reutilización del cine doméstico en documentales de carácter histórico nos describe esa historia cotidiana del pueblo, de la vida en la calle, de la familia, de los amigos, de la diversión... Pero mientras los historiadores en sus trabajos impresos se preocupan de averiguar el porqué y las causas de esos hechos cotidianos, en muchos trabajos documentales con imágenes de archivo no hay razones, ni porqué, ni antecedentes, ni consecuencias, simplemente se relata la vida diaria o el hecho en sí y como mucho se intenta reinterpretar el hecho desde un punto de vista actual para conectarlo con una nueva generación que no ha vivido el hecho y que son los espectadores de ese trabajo audiovisual. Alguno de esos trabajos intenta que sea el espectador quien conecte en su mente el pasado y el presente, el que haga el ejercicio de entender que eso que se le ha explicado con imágenes es el precedente del actual presente que vive. En ocasiones ese ejercicio entre pasado y presente se plantea en forma de diferencia y en ocasiones de semejanza. Así en ocasiones se nos plantea que la vida cotidiana de las personas no ha cambiado tanto, sino que es el entorno tecnológico o social el que ha cambiado. Por el contrario, en otras ocasiones, se juega con el hecho de mostrar lo que se ha perdido con el paso del tiempo y se acentúa el elemento nostálgico del trabajo audiovisual de cara al espectador. Es aquí donde debemos tener presentes los mecanismos de producción del trabajo audiovisual y el objetivo final del mismo: si este se hace para el cine, para la televisión o para una institución o un centenario concreto. Se ha de tener presente que todo trabajo audiovisual se plantea para que haya espectadores que lo vean y lo encuentren entretenido y se utilizan mecanismos de lenguaje audiovisual para obtener este objetivo. Pero, ¿no es esto lo mismo que hacen los historiadores cuando escriben un libro para una editorial?, ¿no utilizan entonces mecanismos literarios para hacer el texto más ameno y legible? En la mayoría de casos sí, únicamente existe la excepción de que algunos ensayos historiográficos se hacen simplemente de cara a la comunidad científica, para ser leídos exclusivamente por los colegas y obtener la aprobación de dichos colegas. En un símil cinematográfico es como hacer un film de ficción únicamente para ganar un Oscar o un premio de alguna academia, aunque el film

no guste al público en general. En el caso del documental histórico son muy escasos los ejemplos de trabajos audiovisuales realizados para la aprobación de la comunidad científica, pienso que siempre son trabajos para su divulgación al gran público.

Pero volvamos a la visión histórica que nos dan estos documentales donde se reutilizan imágenes de cine doméstico. William C. Wees, en el artículo antes citado (Cuevas, 2010: p. 189) utiliza el término de información paralela para referirse a la aportación que dichos documentales con imágenes de cine doméstico hacen al conocimiento histórico. Él explica que este “término [fue] acuñado por Michael A. Bernstein en *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History* para describir los hechos relacionados pero no incorporados al relato histórico dominante”. Wees nos explica que estos trabajos explican la intrahistoria, la historia cotidiana, pero la frase nos permite reflexionar sobre otro concepto mucho más interesante: la existencia de un corpus de conocimiento histórico dominante. Un corpus en el que no entrarían estos trabajos porque no explican, ni lo hacen de la forma aceptada, lo que ese corpus entiende por temas de interés históricos y formas canónicas de tratar dichos temas. En realidad si que podemos apreciar como existe una historia académica que se genera en las universidades, academias del saber, y que sancionan lo aceptable y lo no aceptable, los trabajos canónico y no canónicos, los documentos reseñables válidos para hacer esa historia y las formas aceptables de explicarla; y así lo enseñan a los futuros historiadores. Lo que se sale de esos elementos canónicos son materia de otras ciencias y en el caso del cine doméstico, su tratamiento como documento o su reutilización en trabajos audiovisuales, es más material de la antropología que de la historia.

Péter Forgács afirma, en una cita recogida por William C. Wees en el artículo antes citado (Cuevas, 2010: p. 193), que los trabajos audiovisuales con cine doméstico “pueden mostrarnos muchas cosas sobre la realidad y complejidad de la Historia, tal y como es vivida por la gente real”. Es verdad que estos trabajos nos muestran la vida cotidiana de las personas y los elementos que las envuelven, nos permiten apreciar la evolución social en las costumbres, el vestir y la tecnología y nos permiten hacer historia del paisaje; pero también nos permiten reflexionar sobre la ciencia histórica y la forma en que la historia es explicada a los ciudadanos y nos permite reflexionar sobre la reutilización de la historia en el presente y los mecanismos de dicha reutilización. Pero sirva esta frase como

introducción a una reflexión a hacer y como final de unos breves apuntes sobre las formas de reutilización del cine doméstico para crear relatos históricos audiovisuales.

Me queda únicamente una última cosa, para nosotros -los miembros de la Unitat d'Investigació del Cinema de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona- el cine doméstico y su reutilización es un elemento esencial para explicar el devenir histórico de muchos pueblos y ciudades en determinados momentos del siglo XX. Estas imágenes nos permiten ver su vida cotidiana, su evolución social y urbanística, sus fiestas y costumbres, sus personajes y sus acontecimientos históricos destacados. Sin el cine doméstico difícilmente podríamos haber explicado la vida en la Sènia en los años 60, la situación de la postguerra en Reus en los años 40, la evolución urbanística de Cambrils o Salou con el boom del turismo o la visita de Dalí a Tarragona en 1974. Para nosotros el cine doméstico es un excelente documento para explicar nuestro pasado más inmediato, especialmente para explicarlo con imágenes.

6. Bibliografía

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.) (2010): *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio libros de cine.

ODIN, Roger (ed.) (1995): *Le film de famille: Usage privé, usage public*. París: Meridiens Klincksieck.

ZIMMERMANN, Patricia R. (1995): *Reel families: A social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA RECREACIÓN DOCUMENTAL

NOLI CABEZAS
MIQUEL ÀNGEL LOZANO
Universitat de Barcelona

Resumen

La recuperación de la memoria histórica femenina (de mujeres y por mujeres) empezó a tener un mayor impulso a finales del siglo XX y se ha mantenido durante la primera década del siglo XXI, aunque no ha sido una tarea fácil. Las mujeres directoras y productoras han tenido que hacer frente a diferentes adversidades que en ocasiones han frenado en seco sus carreras. La creación de películas, documentales o TV *movies* han servido para restituir a las mujeres en el espacio que ocuparon en la historia y del cual se vieron relegadas a causa de una visión predominantemente masculina. A través del análisis documental y focalizando la atención en figuras de tres períodos de la historia de España (finales siglo XIX, primeras décadas del siglo XX y la transición), queremos observar cómo se ha producido la recuperación de referentes femeninos y cómo las nuevas tendencias del documental creativo han abordado la cuestión.

Palabras clave: Memoria histórica; Mujeres; Reconstrucción identidad femenina; Cine documental; Perspectiva de género; Documental de creación.

1. INTRODUCCIÓN

A través de la mirada documental queremos observar como se ha reconstruido y se ha dado relevancia a las biografías y trayectorias destacadas de figuras históricas femeninas. Con el siguiente artículo proponemos el estudio de dos procesos que se desarrollan de forma paralela: por un lado, el de la mirada a partir de la cual se construyen las producciones audiovisuales, quién lo hace, con qué objetivo, etc. y por el otro, cuál es la imagen que presentan de la identidad femenina en los filmes. Por este motivo, se dará importancia al papel de las mujeres que están detrás de las producciones. A la vez, se intenta describir la óptica adoptada en el acercamiento a las figuras femeninas retratadas, qué aspectos se destacan, la importancia de su contextualización y así poder entender el papel relevante que jugaron en su época.

Con este artículo también se quiere dar una mirada a la evolución del cine documental y la recreación histórica de personajes en los últimos veinte años en España; nos ocupamos de figuras femeninas de tres períodos históricos concretos (finales del

siglo XIX, años treinta del siglo XX, y la Transición Democrática). Los documentales analizados han sido: *Mujeres: Federica Montseny* (Pedro Gil Paradela, 1991), *Nedar* (Carla Subirana, 2008), *No s'accepten propines* (Antònia Amengual, 2009), *Clara Campoamor, la mujer olvidada* (Laura Mañá, 2011), *Las Constituyentes* (Oliva Acosta, 2011), *Concepción Arenal, la visitadora de cárceles* (Laura Mañá, 2012), *Quiero ser Libre* (Jesús López Jordan 2014), entre otras que se ocupan de la memoria y la historia de España.

Cabe destacar que no todas las obras analizadas son documentales, sino que entre la selección se encuentran otras producciones audiovisuales que intentan realizar una recreación histórica de personajes femeninos destacados, el caso de Clara Campoamor y Concepción Arenal, que también serán analizados con los dos capítulos emitidos por la serie de documentales *Mujeres en la Historia* (1995-2009) producida por TVE. Nuestro interés se fijará tanto en el lenguaje visual (cinematográfico) como en el textual (conceptos y discursos asociados), y con qué objetivos se describen a las mujeres que aparecen retratadas.

Otro factor de estudio que planteamos es llegar a conocer las circunstancias y condiciones que han impulsado este cierto despertar de proyectos audiovisuales con protagonismo femenino: el desarrollo de una tímida política de la memoria histórica, la priorización de la igualdad en la agenda política, el papel de las televisiones públicas, etc.

2. EL PAPEL DE LAS MUJERES EN LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN CLAVE FEMENINA

Una vez planteados los objetos de estudio así como gran parte de la metodología con la que se trabajará, pasemos al estudio de los conceptos.

El concepto historiográfico de Memoria histórica tiene una vida relativamente corta, la bibliografía más citada nos acerca a las teorías de H. Bergson, M. Halbwachs y P. Nora, siendo este último el máximo impulsor del concepto y el que hace la diferenciación más clara entre memoria e historia, sin entrar en el debate que existe sobre el concepto, ya que asocia dos ideas que divergen más que coinciden. Podríamos resumir que la memoria pertenece a la sociedad y la historia al mundo académico y del conocimiento.

La memoria en ningún caso puede substituir a la historia, pero si se pueden complementar si se trabajan con la metodología adecuada; la memoria es parcial, selectiva y no es capaz de recordarlo todo, pero en ella se encuentra el esfuerzo de no olvidar el pasado, de otorgar la visibilidad que a veces la historia roba. La memoria implica un esfuerzo del colectivo por mantener viva una parte de la historia para que no caiga en el olvido. Sobre el concepto de memoria existe también una extensa clasificación, se puede hablar de memoria confiscada, memoria amputada, colectiva, local, regional, familiar, pública, cultural, etc. Y con ella se pueden presentar conceptos como silencio, olvido, recuerdo, justicia, que se pueden vincular con cierta facilidad a la memoria (histórica), pero no que no podemos confundir; silencio no implica olvido aunque se mueve entre la frontera de la ocultación y aquello que no se puede decir, e incluso puede tropezar con la incapacidad de comunicar, pero no quiere decir que se haya olvidado. El olvido en las últimas décadas se ha empezado a considerar también como un objeto de estudio dentro de la historia, todo lo que se ha intentado olvidar también forma parte de una historia. El recuerdo por otra parte no implica justicia y es quizás en este binomio donde se abren más debates, recordar no significa que se haya hecho justicia.

La memoria (histórica) para poder permanecer viva necesita de actos conmemorativos, espacios simbólicos, monumentos, aniversarios, que a su vez servirán para acercarse a la sociedad y junto con la tradición perdurará viva. La historia por su parte se transmite por libros, en la escuela, se procede a una elección de los episodios (hechos) que se quieren transmitir y no coinciden (normalmente) con los que pueden recordar los protagonistas de los mismos, cae en una erudición que puede alejarla de la sociedad.

Para el caso de España es a partir de la década de los años noventa del s. XX cuando los historiadores se empiezan a interesar de manera más mayoritaria por la Memoria como disciplina histórica (Memoria histórica)¹. Hasta el momento los intentos de rescate habían estado en manos de algunos intelectuales y escritores que a lo largo de la década anterior expresaron su deseo de recuperar la memoria de la historia más reciente. Gran parte de esta recuperación se centra en la Guerra Civil y el primer

¹ Siguiendo a Nora, Pierre "La aventura de *Les lieux de mémoire*". En *Ayer*, n. 32. Madrid: Marcial Pons, 1998, pp. 17-34.

franquismo, y se hace gracias a obras de diferentes escritores², los cuales a parte de recordar el pasado, recuperan figuras femeninas para hacerlas presentes en la memoria colectiva. El cine, con su mayor proyección e impacto de público, no ha sido ajeno a esta tentativa de recuperar el pasado y mostrarlo.

No es hasta los primeros años del siglo XXI cuando se dan los primeros pasos para proteger la Memoria Histórica en España, con la declaración del Congreso de los diputados del año 2006 como "Año de la Memoria Histórica" para homenajear a las víctimas de la Guerra Civil y aprobándose la llamada Ley de memoria histórica³.

La influencia del debate sobre esta ley impulsada por el gobierno Zapatero fue decisivo para el surgimiento de proyectos audiovisuales que han abordado la historia española del siglo XX y venía a recoger una preocupación social surgida durante los años de gobierno de Aznar para rescatar del olvido lo que la Transición enterró con la ley de amnistía de 1977. Esta nueva sensibilidad hacia la memoria histórica se vio complementada por la introducción en la agenda política de la cuestión de la igualdad, con varias leyes y medidas para hacer efectivo el derecho, que favoreció el apoyo y financiación de proyectos que recuperaran la memoria de las mujeres. En esta línea hay que incluir las series y películas tanto de ficción como documentales de los últimos años, por ejemplo las ya mencionadas sobre Clara Campoamor y Concepción Arenal.

Los últimos estudios, como el de Bárbara Zecchi⁴, demuestran que el papel de la mujer en el mundo del cine se ha caracterizado tradicionalmente por una subrepresentación, una invisibilización y una condición de subalternidad. Seguir su presencia delante de las cámaras resulta bastante sencillo, desde los inicios del cine ha habido mujeres actrices, pero seguir su presencia y actividad en el campo de la realización cinematográfica es complicado. Por una parte, se ha presentado a la mujer con una imagen preconcebida, como un complemento del hombre, sin identidad y con una serie de estereotipos alejados de la realidad, imagen fuertemente potenciada por la

² J. Semprún, J. Marsé, J. Marias, J. Goytisolo, C. Martín Gaité, A. María Matute, D. Chacón, A. López, A. Menéndez, C. Fonseca, etc.

³ Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

⁴ Zecchi, Barbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Ed. Icaria, 2014. Pero también cabe destacar la labor de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) en la realización de estudios pero también en la concienciación de las mujeres de la industria <www.cimamujerescineastas.es>.

publicidad⁵.

Existe una especie de amnesia, de olvido, de las primeras generaciones de mujeres realizadoras, y es a través de algunos trabajos como el de Bárbara Zecchi⁶ y los estudios de CIMA que podemos rescatarlas. Existen tres generaciones de mujeres cineastas con una cronología aproximada entre los años 1930 y la actualidad, según Zecchi: *Las Pioneras* (Rosario Pi y Margarita Alexandre), *Las progenitoras* (Cecila Bartolomé, Ana Mariscal, Josefina Molina y Pilar Miró) y *Las herederas: desde el inconsciente genérico al género en disputa*, donde encontramos directoras como Isabel Coixet, Chus Gutierrez, Gracia Querejeta, Icíar Bollaín, Marta Ballebò-Coll, Patricia Ferreira, Judith Colell, Laura Mañá, Inés París y Oliva Acosta.

Con esta nueva generación se observa una mayor presencia femenina en el mundo del cine, aunque las dificultades continúan existiendo, se deben enfrentar a una industria hostil, que aunque lentamente, empieza a reconocer a las mujeres cineastas como colectivo y reciben el reconocimiento de la Academia. Por industria hostil nos referimos a presupuestos inferiores para los rodajes, como explica Maria Camí-Vela⁷, que pueden llegar a condicionar el tipo de producciones que realizan, tal como afirma Zecchi⁸, las mujeres tienden a optar por una producción intimista por razones de presupuesto, y quizás por esa misma razón apuestan por la producción documental, que requiere de un menor financiamiento. Las mujeres cineastas y productoras, además, cuentan con un techo de cristal que las frena en su desarrollo e innovación: las directoras consiguen realizar, de media, su primer film más tarde que los directores y posteriormente muchas de ellas abandonan al no conseguir un presupuesto para llevar a cabo su segunda producción⁹.

Algunos estudios en los últimos años han incorporado estadísticas que ponen de manifiesto este reconocimiento desigual y la discriminación aún existente entre sexos¹⁰.

⁵ Como bien muestra el documental *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013) o el programa de TVE *Los anuncios de tu vida - Cuestión se sexo* (2011).

⁶ Zecchi, Barbara, *op. cit.*

⁷ Camí-Vela, Maria. *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y Medio, 2005, p. 369.

⁸ Zecchi, Barbara, *op. cit.*, p. 124.

⁹ Zecchi, Barbara, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰ Arranz, Fátima (dir.). *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

Para encontrar el momento de máxima presencia de la mujer detrás de la cámaras, nos tenemos que remontar al año 1996, donde la presencia femenina alcanza el 13%¹¹ y coincide con una mayor producción de filmes, documentales, TV *movies* que abarcan una temática femenina. La evolución posterior no consigue mejorar estas cifras, agudizándose con la crisis económica actual.

La evolución del cine hecho por mujeres evidencia que mientras las producciones realizadas entre los años 1970-1980 denotan una tendencia al “cine de autor”¹² y por lo tanto algo más alejadas del público que frecuentaba las salas, en la década de los noventa se empiezan a producir películas con una tendencia mucho más comercial que busca atraer a una mayor cantidad de público, y el “cine femenino” por su parte empieza a abordar temáticas hasta el momento marginadas desde esta óptica: la sexualidad, el cuestionamiento del papel de la mujer en la familia, en la sociedad, la maternidad, la violencia de género. Se empiezan a interesar en dar su visión de la historia, la más lejana (Guerra Civil), la reciente (franquismo, Transición) y la actual (crisis económica). Así, la producción fílmica intentará dar una visión femenina de la historia, hasta entonces relegada a un segundo plano. Las mujeres directoras y productoras lucharán por romper con la estigmatización de las imágenes encasilladas de la mujer en los relatos históricos y mostrar su identidad propia, rompiendo con estereotipos y prototipos, mostrándose como un sujeto independiente y auto-suficiente, se rompe con la idea de mujer-objeto¹³.

En lo que respecta a la producción documental, se constata como el inicio de la recuperación de la memoria histórica femenina en el terreno audiovisual está muy ligada a la asunción por parte de la televisión pública de esta función, sobretodo y de forma sistematizada a partir de los años noventa del siglo XX. Hemos podido localizar diferentes series de documentales con títulos similares emitidos por el segundo canal de Televisión Española: *Mujeres para una época* (1985)¹⁴, *Mujeres* (1991)¹⁵, *Mujeres en la*

¹¹ Arranz, Fátima (dir.), *op. cit.*

¹² Zecchi, Barbara, *op. cit.*, p. 126.

¹³ Zecchi, Barbara, *op. cit.*, p. 125-129.

¹⁴ Conjunto de entrevistas a las parejas de figuras masculinas destacadas en diferentes ámbitos, Salvador de Madariaga, Pau Casals, Salvador Allende, Manuel Azaña, entre otros. Estaba más centrada en la figura masculina en la línea del tópico de que detrás de un gran hombre, siempre hay una gran mujer.

¹⁵ Este proyecto de Silvia Arlette tardó varios años en ver la luz, finalmente se emitió en horario de madrugada. Fueron cinco entrevistas a Rosa Chacel, Federica Montseny, Soledad Ortega, Pinito del Oro y María Zambrano ilustradas con "elementos documentales, gráficos y audiovisuales, para ilustrar la vida de estas cinco mujeres" (Amado Mier, Inés. “Mujeres’ se emitirá con ocho capítulos menos de los previstos”.

historia (1995-2009)¹⁶ o *Mujeres para un siglo* (2004)¹⁷. El formato de estas series va evolucionando con el tiempo, adquiriendo cada vez más importancia el retrato de la figura histórica femenina, a diferencia de las primeras en que tiene más peso la entrevista al personaje. A su vez, la renovación de lenguajes y de los formatos se va haciendo patente en la realización, los recursos empleados, las imágenes, la fórmula de estructurar el documental, etc.¹⁸. Hacia 2010, y aún en antena, se estrenó *Imprescindibles*, una serie de documentales sobre personajes destacados de la cultura española del siglo XX con presencia femenina entre los monografiados. De forma paralela, el papel de las televisiones autonómicas ha empezado a suponer un activo importante desde finales de los años 90 con su participación y apoyo en diversas producciones como muchas de las aquí analizadas¹⁹.

Sin embargo, la recuperación de la memoria histórica de las mujeres no sólo ha sido realizada por las televisiones públicas, ya que ha tenido un impulso destacado por parte de ciertos colectivos que desde principios de los años noventa comenzaron a crear una sensibilidad y un terreno de cultivo para el surgimiento de proyectos audiovisuales en clave femenina. Iniciativas como la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona que el colectivo *Drac Màgic* organiza desde 1993, así como otros festivales similares que se llevan a cabo en ciudades como Pamplona, Zaragoza, entre otras, han tratado de poner en valor el trabajo de creación audiovisual llevada a cabo por las mujeres. Dentro de este ámbito, también se han desarrollado proyectos que han tratado de

En *El País*, 8 de abril de 1991). Arlette llegó a matizar que en ningún caso se trataba de una iniciativa feminista: "Se trata de entrevistas con mujeres españolas aún vivas y lúcidas, que han destacado en cualquier faceta o han sido pioneras en alguna actividad. [...] Se trata simplemente de hablar con ellas, que nos cuenten su vida y como ésta se ha desarrollado en una sociedad determinada" (*El Periódico*, 12 de marzo de 1990, p. 49).

¹⁶ Esta serie ha sido la más longeva, se realizó en diferentes periodos 1995, 1998, 2003, 2004 y 2009 y retrataba personajes femeninos españoles de diferentes épocas y condiciones, destacando entre las contemporáneas las ya mencionadas Concepción Arenal (1995) y Clara Campoamor (2003).

¹⁷ TVE produjo esta serie en 2004 centrada en "la vida y hazañas de diferentes mujeres cuya figura fue de vital importancia en los acontecimientos históricos del siglo XX". Sólo fueron cuatro episodios que se ocuparon de figuras como Victoria Kent, Remedios Varó, María de Maeztu y María Luz Morales.

¹⁸ Una muestra de ello son las diferencias estéticas y de enfoque entre los documentales de Concepción Arenal (1995) y Clara Campoamor (2003).

¹⁹ Televisió de Catalunya para *Nedar* (Carla Subirana, 2008); TVE y Televisió de Catalunya para *Clara Campoamor, la mujer olvidada* (Laura Mañá, 2011); Canal Sur TV, ETB y RTV Canaria para *Las Constituyentes* (Oliva Acosta, 2011) y Televisión de Galicia, TVE y Televisió de Catalunya para *Concepción Arenal, la visitadora de cárceles* (Laura Mañá, 2012), entre otras.

la memoria histórica como algunas de las producciones derivadas del Taller de Documental Creativo en el Centro de Cultura de las Mujeres Francesca Bonnemaison²⁰.

En este sentido, de nuevas producciones que en los últimos tiempos han aportado aires renovados al panorama documental es imprescindible destacar el papel de los dos másteres que las universidades públicas catalanas imparten desde finales del siglo pasado: el Máster en Documental de Creación de la UPF y el Máster de Documental Creativo de la UAB²¹.

Ocupándose directamente de la cuestión de la memoria individual y colectiva, el documental *Bucarest, la memoria perdida* de Albert Solé (2008) supone un precedente que luego es proseguido por otros proyectos como el *Bicicleta, cullera, poma* de Carles Bosch (2010). Cabe destacar uno de los proyectos más especiales que, aun siendo anterior al de Solé, no ha tenido tanto eco y reconocimiento hasta el momento. Se trata de *Nedar* de Carla Subirana (2008) que está hecho desde la óptica de una mujer que vive en un mundo de mujeres. Esta creación es una muestra de la renovación estética, de la utilización de metáforas (la natación) y metacine para ilustrar partiendo de experiencias personales y familiares como se van construyendo las identidades de las tres generaciones de mujeres protagonistas. Pero también de cómo estas identidades son frágiles en la medida que la memoria y la capacidad de recordar se ven debilitadas por enfermedades que las afectan como el Alzheimer o la demencia senil y ante ello cuál es el papel de las generaciones posteriores en la reconstrucción del pasado, sobre todo teniendo en cuenta que son historias que no se pueden recuperar por completo.

Como se ha visto, el género documental que se ocupaba de la memoria histórica de las mujeres ha evolucionado de forma paralela a la de los lenguajes audiovisuales y las modas que han estado vigentes en el ámbito cinematográfico.

²⁰ El ejemplo paradigmático sería el corto *No s'accepten propines* de Antònia Amengual (2009) en el que se intercalan el recuerdo del papel histórico de las mujeres del 36 en Barcelona con el testimonio de activistas actuales de diversos movimientos sociales. Otro corto documental destacado sería *Han bombardejat una escola* dirigido por Mireia Corbera, Sandra Olsina y Anna Morejón (2010).

²¹ Estos dos espacios se han convertido en una auténtica cantera de donde han surgido destacados talentos que han renovado los lenguajes y la estética del género documental en España. Nombres como José Luis Guerín, Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez, Virginia García del Pino o Neus Ballús se han hecho un hueco con sus obras producto de estos estudios.

3. LA IDENTIDAD FEMENINA EN RECONSTRUCCIÓN

Uno de los aspectos que se desea destacar en este apartado es la imagen que presentan de la identidad femenina los filmes analizados. Por este motivo, se ha intentado describir la óptica adoptada en nuestra aproximación a las figuras femeninas retratadas, es decir, qué aspectos de ellas se destacan y qué importancia se atribuye a la contextualización para hacernos entender el papel relevante que jugaban en su época.

En este sentido, se ha fijado la atención en el análisis del lenguaje utilizado en estos documentos, tanto visual (cinematográfico) como textual (conceptos y discursos asociados), con qué adjetivos se describen a las mujeres que aparecen retratadas, etc. Sobre este aspecto, cabe destacar en primer lugar la forma como se ponen de manifiesto los estereotipos femeninos contra los cuales las protagonistas de estas historias han tenido que combatir. Evidentemente, la situación no era la misma en la segunda mitad del siglo XIX, en los años treinta del siglo XX o durante la Transición -los tres periodos analizados-, aunque sí que se observan elementos en común sobre la discriminación de las mujeres y las consecuencias en sus vidas cotidianas de un sistema patriarcal omnipotente y omnipresente.

En todos los documentales y ficciones analizadas hay implícita una crítica al sistema político de entonces, haciendo referencia a la vez a algunos elementos en común con la actualidad (falta de libertades, corrupción de las estructuras del estado, caciquismo, discriminación, mal funcionamiento de la justicia y de los partidos políticos). La crítica al sistema penitenciario y las corruptelas del estado en el caso de Concepción Arenal, las batallas contra una justicia y una política parlamentaria y partidista de élites masculinas cerradas para Clara Campoamor, una lucha similar a la de *Las Constituyentes* y de Carmen Díez de Rivera.

Dentro de esta dimensión institucional, dos de los temas esenciales cuya situación es criticada en todos ellos y que son considerados como claves para mejorar la realidad de las mujeres es, por un lado, la educación y, por otro, el papel de la religión en la sociedad. En estos dos ámbitos se diferencian dos esferas, la individual -la relación de las protagonistas con la educación y la religión- y la del conjunto de la sociedad. Sus trayectorias formativas en contextos desfavorables constituyen un mérito añadido que influyó decisivamente en la conformación de su personalidad y en la toma de conciencia

de su condición subalterna, dada la exclusión generalizada de las mujeres del ámbito universitario. Se produce a nivel general un rechazo frontal al tipo de educación que reciben las mujeres, la "de la señorita" como dice Arenal, que se perpetuará hasta el fin del régimen de Franco, con la excepción del período republicano. En relación con la religión, en la dimensión individual se produce una contradicción entre la profesión del cristianismo con la práctica social de la iglesia (Arenal y Díez de Rivera lo padecen en su fuero interno), el papel social de la cual aparece claramente en los filmes como indispensable para perpetuar la visión patriarcal y el sistema institucional censatario, corrupto y viciado. La iglesia representa una colaboradora necesaria de este conjunto de normas y prácticas que oprime a las mujeres. Si en las cárceles que visita Arenal son las monjas, omnipresentes en la institución penitenciaria como cómplices y ejecutoras del castigo decidido por el régimen establecido bajo el lema de "Oración, trabajo y disciplina" (también se puede ver en *La voz dormida* y otros filmes que tratan la situación de las mujeres en las cárceles del franquismo), con Clara Campoamor son las mujeres "cautivas del confesionario" las que sirven de coartada para no conceder el derecho de voto a su conjunto.

Ésta es, por tanto, una de las primeras constantes que aparecen en los filmes cuando deben caracterizar la personalidad de las mujeres que protagonizan los relatos: los obstáculos que tienen que hacer frente a lo largo de su trayectoria pública y personal, así como la transmisión de la sensación de que iban contracorriente, ser pioneras en algo que por justo valía la pena defender. Su visión de la mujer y de la sociedad era contraria a la hegemónica y seguramente por este motivo no dispusieron del reconocimiento que hubieran merecido y que posteriormente no siempre ni en todos los casos han tenido. Para la Clara Campoamor de Laura Mañá las leyes marcadas por los hombres, la inexistencia del divorcio, el adulterio penado, etc. marcaban la situación de las mujeres a principios de los años 30 y la esperanza depositada en la República se va desvaneciendo a medida que avanza la película. De la misma manera que hace Concepción Arenal y los otros ejemplos analizados, su concepción de la mujer es la de un ser autónomo, con dignidad por sí misma, capaz de ser sujeto decisorio y protagonista de su vida: "La mujer no saldrá de la iglesia hasta que no le concedamos el voto" dice Campoamor, Arenal se esfuerza para tratar a las prisioneras como personas, para hacer que recuperen la dignidad

perdida instruyéndolas y calzándolas, mientras que la actitud de los carceleros es la de negarles cualquier derecho ("delincuentes son y delincuentes morirán"; "son como animales"²²).

El espíritu rebelde, la falta de conformismo devienen rasgos característicos de los personajes retratados, incluso de las que pertenecían a sectores sociales y políticos más conservadores como podrían ser algunas diputadas de la UCD en la transición. Hay que tener en cuenta la vigencia aún entonces de los estereotipos y roles tradicionales propugnados por el franquismo como los del "rey de la casa" para el hombre, y el resto de la familia a su servicio como esclavos, en especial, la mujer (como bien muestra el documental *Con la pata quebrada*²³). Asimismo, el ambiente era hostil para las reformas hasta que llegaron las primeras elecciones democráticas²⁴. Ante esto, se presenta el feminismo como una toma de conciencia lógica que acaba convirtiéndose en espacio de encuentro y punto en común entre diferentes mujeres de trayectorias diversas. Todas las figuras analizadas son tachadas en algún momento de feministas en mayor o menor medida (Arenal, Campoamor, Díez de Rivera, Carlota Bustelo y Dolores Calvet, etc.²⁵). En el fondo, el feminismo no dejaba de ser un instrumento de defensa y de erosión hacia el patriarcado que las quería sumisas y no aceptaba su protagonismo público. Las presiones para quitar el cargo de visitadora de prisiones en Arenal, tan bien reflejadas en el filme de Laura Mañá, los bruscos debates parlamentarios en el Congreso sobre el derecho de voto de las mujeres, con bromas indecorosas y groseras incluidas, protagonizados por diputados teóricamente considerados de izquierdas, que fielmente reproduce la misma directora en el filme sobre Clara Campoamor -Novoa Santos las califica como "histéricas por naturaleza"-, o el funcionamiento de "los cenáculos del poder" tan cuidadosamente descrito en *Las Constituyentes* que dejaba a las mujeres "en los aledaños" de la política²⁶ no dejan de ser ejemplos de cómo el sistema patriarcal y el régimen político-de turno- establecido intentan perpetuarse en las esferas de poder.

²² Así lo expresa el alcaide de la prisión en *Concepción Arenal, la visitadora de cárceles* (Laura Mañá, 2012).

²³ *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013).

²⁴ Así lo explica Belén Landáburu, procuradora en las Cortes franquistas y posteriormente senadora por designación real en *Las Constituyentes*.

²⁵ Incluso desde sectores conservadores se consideraba que ser feminista era sinónimo de ser prostituta como afirma la ex-diputada de UCD Esther Tellado (*Las Constituyentes*, 2011).

²⁶ Afirmaciones literales de la ex-diputada de UCD, Nona Inés Vilariño (*Las Constituyentes*, 2011).

Uno de los elementos esenciales para conseguirlo ha sido tradicionalmente la falta de reconocimiento de los méritos femeninos. La sociedad española de sus respectivas épocas fue incapaz de reconocer el trabajo, la trayectoria y el legado de estas precursoras en diversos ámbitos, pioneras en la conquista de los derechos de las mujeres. Concepción Arenal fue una intelectual de prestigio, más reconocida en Europa que no en España, como pensadora y socióloga²⁷. A Clara Campoamor, ser la artífice de la consecución del derecho de voto para las mujeres en 1931 le acarreó un freno a sus aspiraciones políticas por la desconfianza que generaba entre los partidos republicanos su coherencia y falta de disciplina. La etapa de Carmen Díez de Rivera como jefe del Gabinete de la Presidencia del Gobierno es interpretada de forma diversa: para algunos, los menos, Suárez era un "chusquero" y ella era la gran inteligencia que había detrás, mientras que el testimonio de R. Martín Villa es taxativo quitándole toda importancia al papel de esta mujer²⁸. Un último ejemplo de esta falta de reconocimiento que es perceptible en los documentales y ficciones analizadas es el que aparece en *Las Constituyentes* y que entronca con la actualidad a través del debate que mantienen algunas de las protagonistas con diputadas y senadoras de 2011: si en los años setenta "los hombres no tenían miedo de nosotras, no éramos un peligro para desplazarlos de esos núcleos de poder"²⁹, desde entonces se ha producido un *impasse* entre la llegada de la democracia y la real participación de las mujeres en política³⁰ dado que para que las mujeres ganen más peso en política, debían salir muchos hombres y se constata que es mucho más difícil salir que entrar de la política. Además, como afirmaba la presidenta de la Comisión de Igualdad del Congreso, Carmen Calvo, la mayoría de ellas -de las constituyentes, pero también de muchas mujeres que pasan por política- volvieron al anonimato, no hay rastro y se ha tenido que hacer este documental para recuperar la memoria, mientras que de los hombres siempre se puede reseguir su trayectoria.

Esta falta de reconocimiento se plasma también en las estructuras y aparatos de los partidos, donde las mujeres no pintan nada según la mayoría de opiniones del debate (ésta

²⁷ El documental de TVE *Concepción Arenal, la fuerza de un ideal. Mujeres en la historia* (1995) la define como la mayor sabia de Europa en aquella época, una mujer excepcional que la Historia no debería olvidar.

²⁸ *Quiero ser libre* (2014). La reflexión que hace el documental es que Díez de Rivera era un personaje que no sentaba bien a la derecha española, "una mujer y además guapa..." para ocupar este cargo.

²⁹ Nona Inés Vilarriño (*Las Constituyentes*, 2011).

³⁰ Ana Oramas, diputada por Coalición Canaria (*Las Constituyentes*, 2011).

ha sido una constante en la historia de la democracia española), y de forma muy gráfica en las imágenes, "las fotos del poder siguen siendo masculinas"³¹, poniendo de manifiesto el poder de la imagen como generador de modelos y referentes.

Ante esta situación, se pide a lo largo del documental reivindicar el papel de la mujer en la política democrática y elogiar la ambición de las mujeres que intentan tener un papel más destacado en este ámbito. Ambición como la que tuvieron en su día Campoamor o Díez de Rivera, característica criticada por sus correligionarios por ser mujeres porque no lo reprochaban a sus compañeros hombres. Las dificultades para consolidar liderazgos estables de mujeres deben hacer plantear el reto en términos no sólo de conseguir "la mitad del pastel", sino de transformarlo cambiando la agenda política³².

Como afirma Pilar Aguilar en el libreto que acompaña el filme *Las Constituyentes*³³, es casi imposible construirse sin modelos y si éstos no resaltan ni muestran que algo existe o ha existido, es complicado tenerlo en cuenta, valorarlo y, en consecuencia, hacerlo servir como punto de partida o referente en la propia experiencia vital. Ante la escasez de modelos positivos en clave femenina sobre todo en el terreno audiovisual ("nos ignora, nos niega, nos margina, nos ningunea"), resulta fundamental saber y hacer conocer la existencia de mujeres que tuvieron un papel decisivo en todos los procesos históricos, también en la construcción de la democracia en España. Creemos que ésta es una de las intenciones principales de toda esta serie de filmes analizados, la construcción de relatos en torno a personajes femeninos para que sirvan de referentes para las nuevas generaciones.

Para ello se utilizan múltiples técnicas narrativas y distintos niveles de discurso, tanto explícitos como implícitos. Entre los primeros cabe destacar cómo estas figuras femeninas eran descritas en su tiempo y cómo se nos presentan -y cómo se nos quieren presentar en los relatos audiovisuales. Así, las protagonistas son descritas a lo largo de las obras pero también fuera de ellas por las propias actrices que las encarnan o bien por las directoras y responsables de los proyectos. El adjetivo que más veces se ha empleado

³¹ Inés Sabanés, diputada de IU (*Las Constituyentes*, 2011).

³² Así lo afirman Carmen Calvo y Bibiana Aído (*Las Constituyentes*, 2011): el reto es la conciliación, la corresponsabilidad en las labores tradicionalmente asignadas a las mujeres para poder sacar adelante vidas profesionales sin techos y estables.

³³ Aguilar Carrasco, Pilar. "Un tema urgente en la agenda feminista: la conquista del relato socialmente compartido". En *Las Constituyentes*. Material adjunto al DVD. Madrid: Olivavá Producciones, 2011.

para definir su comportamiento y sus trayectorias vitales ha sido el de valientes, en tanto que se atrevieron a abrir puertas a posteriores generaciones de mujeres. Concepción Arenal fue suficientemente valiente, según se afirma en el documental de TVE, para protestar contra la supresión de las organizaciones religiosas durante el Sexenio democrático, pero también para hacer frente a una serie de obstáculos en su actividad de visitadora de prisiones y desde muy joven, para estudiar Derecho en la universidad disfrazada de hombre. Como dice Blanca Portillo, la actriz que encarna Arenal en el filme de Mañá, "es la historia de una mujer de grandeza y altura que supera dificultades y Consigue cambiar el mundo" demostrando su "fuerza para preservar sus objetivos y hacerlo de forma silenciosa, sin violencia, con una gran capacidad de amor"³⁴.

De Clara Campoamor se dice que es "una mujer trabajadora que está abriéndose camino en un mundo de hombres"³⁵. Las expertas entrevistadas en el reportaje de la serie *Mujeres en la historia* opinan unánimemente que era una mujer de fuertes convicciones feministas, inteligente y crítica, que puso sus principios por delante de los intereses de partido e incluso, de régimen (el republicano) y eso la hizo incómoda para los partidos políticos. Uno de los aspectos que usan como muestra de su personalidad es la carta de renuncia a la Dirección General de Beneficencia del Gobierno Lerroux: la abogada Cristina Alberdi destaca el mérito de esta valiente carta que evidencia que era una mujer con carácter, segura de sí misma, de enorme valía y de convicciones firmes.

Otros ejemplos de personajes femeninos que demuestran su valentía en la pantalla - recreando sus experiencias vitales- son todas aquellas mujeres que han sido retratadas en las películas de los últimos veinte años sobre la Guerra Civil y la inmediata posguerra. Desde *Libertarias*, *Las 13 rosas*, *La voz dormida* y tantas otras pasando por dos de los documentales que se han analizado para la ocasión, *Nedar* de Carla Subirana y *No s'accepten propines* de Antònia Amengual. El director de *Libertarias*, Vicente Aranda, las definía así: "unas mujeres que prefirieron morir de pie, como los hombres, a vivir de rodillas como criadas"³⁶. La descripción de la poeta británica Mary Low de las calles de

³⁴ Nebreda, Marcos. "“La visitadora de cárceles”, el compromiso con la justicia de Concepción Arenal". En *El Mundo*, 3 de marzo de 2012.

³⁵ Clara Campoamor, *la mujer olvidada* (2011).

³⁶ Galán, Diego. "“Libertarias”, la memoria histórica de Vicente Aranda". En *El País*, 6 de mayo de 2004.

Barcelona en 1936 muestra también las ganas de libertad de las mujeres jóvenes que habían sido encorsetadas por mucho tiempo, terriblemente valientes y decididas³⁷.

Por su lado, las mujeres que protagonizan *Nedar*, en especial la abuela Leonor y la madre Anna, son descritas como muy valientes por salir adelante solas, sin marido, en un contexto social poco propicio a aceptar estas situaciones como el del franquismo y la transición: "la Leonor devia ser molt valenta" o "la vostra família sou tres dones fortes".

El retrato que se hace de Carmen Díez de Rivera en *Quiero ser libre* tiene puntos de similitud con este coraje que tuvieron que demostrar las mujeres pioneras. La descripción que se hace de ella: "Demasiado culta, Demasiado consciente...", de "verso suelto", demasiado libre para someterse a la disciplina de un partido (otra vez esta crítica a la disciplina impuesta por los partidos) demostraba una personalidad que a veces podía ser autoritaria y posesiva, según sus amigos.

La identidad, pues, se va conformando en estos documentos a través de sus palabras y textos pero también mediante factores implícitos, que no siempre son visibles, sino que se nos presentan a través de actitudes, comportamientos individuales y públicos y también mediante las relaciones que establecen las protagonistas con otros personajes de las obras, sobre todo los antagonistas que nos permiten evidenciar contra qué debían luchar y el valor de sus acciones. Estos procesos de conformación de la identidad están bastante bien reproducidos en los filmes de Concepción Arenal y Clara Campoamor a pesar de ser ficciones históricas. En ambos casos las protagonistas establecen relaciones de complicidad con otras mujeres (Juana de Vega con Arenal, Victoria Kent, en un primer momento, y su misma madre con Campoamor) y con uno de los personajes masculinos (el músico Jesús de Monasterio para Arenal y el periodista ficticio Antonio Díaz por Campoamor), con los que se insinúa una relación más allá de la amistad. Se necesita de estas figuras masculinas en cierto modo para "normalizar" y "humanizar" ambas figuras femeninas mostrando sus inseguridades y temores, aproximándolas así al gran público destinatario de las ficciones televisivas.

En *Nedar*, Subirana cuenta como cómplice para el proceso de descubrimiento, deconstrucción y reconstrucción de su identidad con el cineasta Joaquim Jordà, cual maestro que también acompaña el proceso creativo de la película. La misma protagonista

³⁷ *No s'accepten propines* (Antònia Amengual, 2009).

acaba asumiendo que la historia de Arróniz (el abuelo) tiene poco que ver con ella, pues a pesar de ser familia, no deja de ser un extraño en una familia de mujeres.

En oposición, se sitúan como antagonistas de las dos ficciones varios personajes masculinos, los más destacados de los cuales serían la figura de Álvarez Buylla, compañero de partido de Campoamor y defensor de aplazar el voto de las mujeres, y la del carcelero ("cabo de vara") para el caso de Arenal. Esta última figura aparece desde la primera escena, de violación de una prisionera, ligada a la violencia, representando así el contrapunto de masculinidad exacerbada. Es en este film donde la violencia aparece en repetidas ocasiones como sinónimo de masculinidad, demostración de un hecho normalizado en una sociedad dominada por hombres. Esta oposición de modelos se completa con otros personajes femeninos que defienden estilos de vida más tradicionales y inmovilistas frente los intentos de cambio de las protagonistas, caso de la cuñada de Campoamor, por ejemplo, reflejado en un brillante diálogo: "No te creas más mujer por tener un hombre al lado" le espeta Campoamor y ella le responde "Ni tú más lista por no tenerlo".

Se ha intentado evidenciar como la construcción de las identidades femeninas en la pantalla sirve para la finalidad última de los proyectos audiovisuales, recuperar la memoria de unas mujeres con un papel histórico muy destacado en los dos últimos siglos en España. Un elemento, sin embargo, que nos ha parecido que por momentos perdía importancia o no era lo suficientemente destacado es la vertiente colectiva de las reivindicaciones de las protagonistas ya que puede llegar a parecer que sus eran luchas exclusivamente individuales. En el filme sobre Concepción Arenal se reproduce bastante cuidadosamente los círculos de amistades de mujeres acomodadas que se dedican a la caridad, donde ésta explica la situación en las cárceles y se da forma a organizaciones como las Magdalenas, que ofrecían soporte físico y moral a las mujeres encarceladas, así como instrucción. Estos círculos femeninos suponían núcleos de sociabilidad que podían convertirse en auténticos grupos de presión de la época. En cuanto a Campoamor, se hace visible la movilización sufragista en los colegios electorales y en un momento determinado ella afirma que la consecución del derecho a voto era la culminación de más de 120 años de lucha. Sin embargo, el film termina con la contundente afirmación: "En todo el mundo fueron necesarias miles de mujeres sufragistas para conseguir el voto

femenino. En España lo consiguió una sola mujer desde la tribuna de un parlamento". Esta relevancia otorgada al hecho individual frente al colectivo puede ser una de las consecuencias de estos intentos de biografías históricas que tratan de poner de manifiesto las virtudes de las protagonistas dejando en un segundo plano las redes de complicidad y sociabilidad que establecieron con otras mujeres para conseguir sus objetivos. Por eso, es muy interesante el ejercicio que refleja *Nedar* cuando reúne a la que la autora considera su familia, donde los círculos de sociabilidad son exclusivamente femeninos ante la ausencia de referentes masculinos en la familia, padre y abuelo.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Son muchos y diversos los estudios que se han realizado en torno al cine y su vinculación con la memoria histórica, en nuestro caso podemos concluir que la mayoría de los documentales tratados tienen como objetivo construir relatos entorno a personajes femeninos con el fin de acercarlos a la generación actual y a las posteriores. Existe, sin embargo, una evolución entre las primeras y las últimas producciones, se han intentado adaptar a los nuevos tiempos y a las nuevas tecnologías, dando nuevas perspectivas, lograr hacer de ellos un tema de actualidad y dar una difusión muy amplia, para todos los públicos. El mundo audiovisual tiene la capacidad de despertar la sensibilidad del espectador y entre sus virtudes puede, incluso, provocar la identificación con los personajes retratados y la historia. Es aquí donde reside su fuerza como mecanismo de recuperación de la memoria, cada uno se puede aproximar desde su propia realidad y construir su memoria.

Por tanto, recuperar la memoria histórica de las mujeres en un formato apto para todos los públicos, situar las mujeres del pasado en el lugar que se merecen dentro de la Historia contemporánea de España y construir referentes para las nuevas generaciones han sido los principales objetivos de las producciones analizadas³⁸.

Ha sido el papel creciente de las mujeres en la industria cinematográfica la que ha generado una mayor preocupación por personajes femeninos y la que ha conseguido movilizar energías a través de pequeñas productoras y de la participación de las

³⁸ Como reconoce Oliva Acosta "resultaba necesario hacer un recorrido, con una visión de género, sobre este momento histórico, imprescindible para poner en valor y recuperar la memoria de estas 27 mujeres" (Acosta, Oliva. *Dossier de Prensa: Las Constituyentes*. 2011, p. 3-4).

televisiones públicas en la financiación y distribución de sus proyectos. Este papel del sector público audiovisual ha sido importante, aunque no suficiente atendiendo a los recursos prestados y a circunstancias políticas del gobierno de turno. La priorización que se produjo por parte de las autoridades públicas en los últimos años de documentos que abordasen la memoria histórica y en concreto del papel de las mujeres en la historia, como elemento fundamental para una mayor igualdad de género, está en cuestión en estos momentos, en primer término por motivos de recortes presupuestarios, pero también por un factor ideológico.

Hemos podido comprobar que la identidad femenina que se construye en las producciones audiovisuales, tanto de ficción como documental, tiene rasgos comunes al retratar figuras pioneras, personalidades históricas e incluso gente común que abre caminos, valientes, pero que tienen que pagar el precio de la soledad y nadar contracorriente en un entorno social desfavorable. Su condición subalterna se manifiesta en la falta de reconocimiento de sus méritos y en la consideración de rebeldía de sus actitudes y comportamientos, a menudo relacionados con posturas feministas, como forma de criticarlos y desacreditarlos.

No todas las recreaciones documentales de historias de mujeres tienen aseguradas el mínimo de calidad (el estilo rancio de *Quiero ser libre* sería una muestra), pero sí muchas de las producciones actuales, sobretudo las que apuestan por un tipo de documental creativo, se caracterizan por tres rasgos característicos: una vertiente y voluntad pedagógicas de la mayoría de ellas, en segundo lugar el uso de un lenguaje y una estéticas renovadas, en algunos casos experimental, y en último término la importancia de la experiencia individual en la construcción de los relatos. Esta tercera afirmación se explica por la puesta a disposición de gran parte de la población de la tecnología necesaria para filmar con recursos limitados, así como el incremento del nivel cultural y educativo que ha generado un público y sujetos capaces de contar historias y recuperar memorias. Existen las herramientas y no falta la conciencia entre las mujeres del mundo del cine para la preservación de la memoria de las mujeres, esta es en el fondo una garantía de futuro.

5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Documentos audiovisuales analizados:

- *Mujeres: Federica Montseny* (Pedro Gil Paradela, 1991)
- *Mujeres en la historia: Concepción Arenal* (M. Teresa Álvarez, 1995)
- *Mujeres en la historia: Clara Campoamor* (M. Teresa Álvarez, 2003)
- *Nedar* (Carla Subirana, 2008)
- *No s'accepten propines* (Antònia Amengual, 2009)
- *Clara Campoamor, la mujer olvidada* (Laura Mañá, 2011)
- *Las Constituyentes* (Oliva Acosta, 2011)
- *Concepción Arenal, la visitadora de cárceles* (Laura Mañá, 2012)
- *Quiero ser Libre* (Jesús López Jordan, 2014)
- *Con la pata quebrada* (Diego Galán, 2013)
- *La Voz dormida* (Benito Zambrano, 2011)
- *Trece Rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007)

Bibliografía

- Acosta, Oliva. *Las Constituyentes*. Material adjunto al DVD. Madrid: Olivavá Producciones, 2011.
- Aróstegui, Julio. "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, 2006.
- Camí-Vela, Maria. *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y Medio, 2005.
- Castejón Leorza, María (ed.). *25 años de cine: Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Pamplona: IPES Elkartea, 2012.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia, 2000.
- Nash, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 1999.
- Nash, Mary. *Dones en Transició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2007.
- Nora, Pierre "La aventura de *Les lieux de mémoire*". En *Ayer*, n. 32. Madrid: Marcial Pons, 1998, pp. 17-34.
- Núñez, Trinidad. "Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza". En *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, n. 37. Sevilla: Universidad de Sevilla, Julio - Diciembre 2010, pp.121 - 133.
- VV.AA. *Españolas en la transición: de excluidas a protagonistas (1973-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Zavala, Iris M. *La otra mirada del siglo XX: la mujer en la España contemporánea*. Madrid: La esfera de los Libros, 2004
- Zecchi, Barbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Ed. Icaria, 2014.

MEMORIAS CON GÉNERO: SUJETOS EMERGENTES Y NUEVOS DISCURSOS EN TORNO A LO MASCULINO EN EL CINE CUBANO DE LOS NOVENTA

REINIER BARRIOS

Universidad Técnica de Ambato (Ambato, Tungurahua, Ecuador)

Resumen

La década de los noventa del pasado siglo implicó un tiempo de reordenamientos para la vida nacional de los cubanos. La desaparición de la URSS con la consecuente desintegración del campo socialista en Europa del Este, la pérdida de los mercados internacionales y el financiamiento interno, así como la crisis en los paradigmas del proyecto de construcción socialista cubano, provocan una crisis tanto en el terreno de lo económico como en el de lo social, que va a repercutir de manera directa en la subjetividad de quienes viven este tiempo en la isla. Para el cine cubano, cuyo proyecto cultural se resume en las siglas del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), este va a ser un tiempo de crisis y reformulaciones, de emergencia de nuevos sujetos en la representación, de tratamiento de otros temas hasta entonces inexplorados. La crisis económica impone a los sujetos nuevas condiciones en las cuales, el ordenamiento de género va a ser removido, para hacer visible otras subjetividades que no concommitan con la norma patriarcal, heterosexual, sexista. Es un tiempo de crisis, en el cual la subjetividad masculina es confrontada y por tanto resentida. El cine cubano de ficción, constituye un reflejo de estos cambios. Aunque el sexo, la sexualidad y los roles de género, fueron desde siempre una preocupación del cine cubano, la construcción de la memoria en este tiempo encuentra un fuerte anclaje en las obras cinematográficas de ficción del período. Se explican las dinámicas de construcción de las masculinidades cubanas y su representación desde la producción cinematográfica nacional de ficción en los años noventa, recalcando el papel del cine en la construcción de la memoria nacional. A través de los aportes de la crítica fílmica feminista, indica cómo dan cuenta las imágenes y el montaje cinematográfico de estas representaciones sociales de la masculinidad en los cuerpos de hombres, identificando continuidades y rupturas del discurso hegemónico. Se inserta en el debate en torno a cómo el cine suele ser un efectivo dispositivo en la construcción de la memoria, aun tratándose de obras de ficción; a la vez que valida la actualidad de la consideración del séptimo arte como una tecnología de género.

Palabras claves: masculinidades, cine cubano, memorias, género, década de los noventa.

La memoria como elemento generador de procesos de cohesión y funcionamiento social en todos los sentidos, ha sido un tema ampliamente estudiado por las ciencias sociales. En América Latina de manera particular lo referente a la construcción,

apropiación y uso de la memoria ocupan un espacio de mayor relevancia, poniendo en cuestionamiento los modos en los cuales se escribe la historia en una región marcada por la herencia colonial. El reclamo acá ha sido dar voz dentro de esa historia a otros sujetos tradicionalmente aislados en la validación de los discursos en torno al pasado. En ese debate sobre lo social y con ello lo cultural, la memoria parece entonces salvaguardar una parte importante del pasado, que merece la pena tener en cuenta las acciones que se desarrollan en el presente y en las que se proyectan hacia el futuro. En esos intentos entonces de preservar la memoria y de cierta manera construirla como tal, ha estado presente el cine en tanto arte que es a su vez reflejo de la realidad, pero que tiene un papel importante en su validación en el plano del discurso.

La memoria es un fuerte dispositivo que posibilita el reencuentro consigo mismo de los individuos en el proceso de construcción de subjetividades. El género entendido como una categoría de análisis que explica relaciones significantes de poder entre categorías de personas (Scott, 1990 [1986]), es un elemento que de manera sucinta está presente en todo relato sobre el pasado. El género define roles, delimita espacio, traza fronteras, ubica a los individuos y legitima sus prácticas cotidianas también desde los relatos sobre el pasado. La comprensión de un mundo binario en el que lo femenino, se opone de manera directa a lo masculino y por tanto ocupa frente a este y frente al conjunto de toda la sociedad una posición de subordinación, parece una verdad absoluta en la cultura occidental. Las configuraciones de género, que también se construyen sobre pilares que hacen referencia al pasado y por tanto a la memoria, indican un grupo de atribuciones, de espacios, de roles claramente definidos para hombres y para mujeres en el espacio de lo social.

Es así como en ese binario femenino- masculino, lo primero es subordinado y lo segundo es comprendido como lo poderoso. La masculinidad, más recientemente interpretada como *masculinidades* para hacer referencia a una pluralidad de existencias dentro de lo socialmente atribuido a los hombres, es aún un concepto en construcción dentro de los estudios de género. Sin embargo y como define Connell: “las principales corrientes de investigación acerca de la masculinidad han fallado en el intento de producir una ciencia coherente respecto a ella” (Connell, 1997: 31). Hay que partir de que la masculinidad parece ser un objeto no coherente del cual se pueda producir una ciencia

generalizada, aunque si es posible tener un conocimiento coherente acerca de los temas, las discusiones y debates surgidos a raíz de esos esfuerzos, y eso es justamente lo que sostiene teóricamente este acercamiento con las masculinidades representadas en el discurso fílmico cubano de los años noventa, y propósito mayor de este trabajo.

Los estudios de género han contribuido al entendimiento de los mecanismos que propician la construcción de la identidad sexual y han extendido el debate en torno a la relaciones entre hombres y mujeres, pero la realidad es que este proceso siempre se ha dado en torno a deconstrucción de la feminidad. Tal elemento tiene su explicación en el hecho señalado ya de que lo femenino se ha construido históricamente, como lo diferente, pero sobre todo como lo subordinado. Estos debates vendrían a intentar resolver lo atribuido a la masculinidad como aquello que se entiende como la forma aceptada de ser varón adulto en una sociedad concreta, y en un tiempo determinado.

El cine en tanto arte que se ubica en la disyuntiva de su percepción como fuente de la realidad o su ilusión, tiene la posibilidad de poner a consideración de los espectadores las historias y relatos que tienen una enorme trascendencia en la configuración de la memoria histórica de los grupos o comunidades específicas dentro de una sociedad en un espacio y momento concreto. Son estos relatos, estas subjetividades, estos conflictos retratados y puestos a consideración de las audiencias mediante el discurso fílmico, los que permiten revelar, redescubrir o construir en algunos casos, la narrativa social sobre ciertos acontecimiento de la historia de los pueblos y llegar a anclarse fuertemente en el imaginario colectivo. Es así como ese dispositivo mediático que llamamos cine, se inscribe simbólicamente en el conjunto de discursos, en lo propio de una cultura, para mostrarnos cómo funciona dicha trama y hacernos ver situaciones que a veces hemos olvidado o no queremos recordar.

El papel de la imagen en los intercambios comunicativos de la actualidad, viene a ser cada vez más importante, si se tiene en cuenta que las nuevas tecnologías crean otros soportes que hacen de ella un bien intercambiable y por lo tanto consumible por estratos cada vez más diversos en las sociedades contemporáneas. Se habla de la enorme importancia del papel de la imagen en la formación de identidades colectivas, las cuales participan en el juego político, en una lucha desde posiciones distintas en su enfrentamiento con el poder. Sin duda alguna las representaciones de varones en el cine

cubano de los noventa, indica una pugna entre las representaciones sociales tradicionales de lo masculino y la emergencia de nuevos sujetos, que ahora van a encontrar un espacio coherente como parte del proyecto de nación.

La memoria histórica recurre desde el cine, a una fuente de validación de prácticas, roles, estereotipos y lugares en los cuales el género, es una marca fácilmente reconocible, desde un análisis de la representación. Todos los recursos del cine, son puestos a disposición de historias donde hombres y mujeres son fácilmente reconocibles, pero donde hay espacio también para nuevos modos de representación que a veces hacen frente a narrativas que parecieran estáticas e inamovibles.

Género y discurso fílmico: el cine como una tecnología

Las representaciones de género en el cine, parecen parte consustancial de su propio lenguaje, de la manera en que es definida la trama, el montaje, la iluminación y mucho más importante cómo es concebido un espectador que hace uso de los productos culturales y las imágenes regaladas la gran pantalla. Ya Teresa de Lauretis había definido al séptimo arte, como uno de esos elementos importantes en el mantenimiento de las pautas de género y el sostenimiento de ese sistema simbólico, mediante el cual damos significados a hombres, mujeres y otras formas de existencia definidas desde la sexualidad y la marca del cuerpo. Ha sido pensado el cine como una tecnología de género (Lauretis, 1996) y por tanto como una tecnología social.

Los hombres y mujeres, pero también otras identidades pensadas desde las relaciones de género, como los Gays, Lesbianas, Bisexuales, Transexuales e Intersexuales (GLBTI), encuentran en la imagen un sitio de lucha de mucho significado. “Se puede decir que todo ser es para el otro lo que representa, o sea, como se presenta a su percepción. Sobre lo que vea y oiga se formará un concepto” (Colombres, 2010 [1985]:52). Los intentos de entender representaciones de género desde la imagen y el cine, nos remiten al arsenal teórico aportado por los estudios en torno a la antropología visual. Hay que entender esta como “una antropología de la mirada, pero no de cualquier mirada, sino de la que recae sobre el otro, y también se vuelve sobre la propia sociedad tras haber recorrido los caminos de la diferencia” (Colombres, 2010 [1985]:17). Es preciso: “analizar qué selecciona la mirada, cómo se estructura el relato y todo el proceso

de producción audiovisual, y qué destino se le da finalmente al producto, pues esto último será la prueba de fuego de la intención de los realizadores” (Colombres, 2010 [1985]:17).

Una mirada al género como representación social, que explica relaciones significantes de poder entre categorías de personas (Scott, 1990 [1986]), permite vislumbrar los complejos procesos que van delimitando la construcción de la subjetividad como uno de sus productos inmediatos. La comprensión de las representaciones sociales como un elemento condicionado desde la interacción social a diferentes niveles, es muy útil para entender los modos en que esta se articula en los procesos de construcción de la memoria colectiva.

El debate en torno a si debemos comprender al género como una categoría determinada por la diferencia sexual, o si son las prácticas cotidianas de los individuos, los factores sociales, psicológicos, económicos y de otra índole que se dan en las relaciones sociales los que van delimitando los roles de género ampliamente demostrados desde la antropología; implica un punto de vista interesante para acercarse a la construcción de las pautas que hacen inteligibles los cuerpos en el espacio de significación. Partir de la idea de que el género tiene un fuerte componente performativo, que se basa en representaciones que incluyen a la imagen como sitio de análisis también resulta importante para comprender cómo se articula la categoría a los procesos de construcción de la memoria.

Es imprescindible aproximarse a esta categoría desde una comprensión no como un ente fijo, sino tratando de defender el punto de vista de que lo que conocemos por género es el resultado de un proceso de construcción de morfologías ideales de sexo, cuyo resultado final son cuerpos con género que sean inteligibles, entendibles en su inserción en el sistema de relaciones sociales. (Butler, 2001). La comprensión del papel del cine no sólo como reflejo de estas contradicciones, de estas representaciones sociales, y la forma de asumir ese sistema simbólico que otorga valores a una y otra idea de la realidad misma, sino también a su vez como constructor y hacedor; es imprescindible.

Los noventa, tiempos nuevos para el cine cubano

La gran conmoción que significó el triunfo de la Revolución el primero de enero de 1959 en Cuba, comprendió todas las estructuras, tanto sociales, como políticas,

económicas y de los imaginarios sociales. En el proceso de transformaciones sociales y su conducción hacia la construcción de una sociedad socialista en el contexto latinoamericano, y a poca distancia de los Estados Unidos, centro hegemónico del capitalismo mundial, nuevas instituciones creadas por el gobierno serían las encargadas de introducir y conducir los cambios sociales. Como se ha demostrado a lo largo de sus más de cinco décadas de existencia la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC)¹, fue más que la fundación de un centro encargado de diseñar y orientar el mundo del cine en el país.

A finales de la década de los ochenta el ICAIC parecía haber alcanzado su segunda época dorada. Sólo en el año 1989 se realizaron más de treinta cortometrajes y seis largometrajes. Por otra parte los creadores se habían nucleado por afinidades estéticas e intereses comunes en grupos de creación para discutir, y en última instancia aprobar las ideas que se proponían realizar (Arcos entrevista, 2013). Sin embargo los noventa se han revelado como los más duros años para el ICAIC, que incluso debió vencer el desafío de ver amenazada su existencia como industria independiente. Ese mismo ICAIC, cuyo presupuesto desde sus inicios era totalmente asumido por el estado cubano, llega a la década de los noventa sin poder escapar a los embates de una crisis económica que hace tambalear sus estructuras y que pone a sus artistas ante el derrotero de salvar el proyecto cultural, o quedarse de brazos cruzados.

Razones de carácter interno en las políticas organizativas y las concepciones al interior de la industria, van a condicionar el contexto del cine cubano durante esos años. La no estimulación de mecanismos de discusión para encontrar soluciones o alternativas a la crisis entre los propios cineastas, unido a la ausencia de una estrategia que permitiera inyectar a la industria con los puntos de vistas de los más jóvenes, son señalados como otros de los factores condicionantes de estos años noventa para el séptimo arte nacional (García, 2002).

¹ La creación de Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC), estaría condicionado por la promulgación de las primeras leyes del gobierno revolucionario de Fidel Castro, desde su llegada al poder en enero de 1959. El nuevo proceso de cambios iniciado en Cuba sentaba sus posiciones, en torno a la cultura y el valor del arte en la nueva sociedad que se pretendía construir. Fue el 24 de marzo de 1959, la fecha escogida para la firma de lo que sería la Ley de Cine, por parte de Alfredo Guevara, padre fundador y figura muy relevante en toda la historia de esta institución, de conjunto con Armando Hart Dávalos, responsable de Cultura y el mismísimo Fidel Castro.

Este tiempo es entendido como es un hervidero de contradicciones, un tiempo de definiciones y redefiniciones en términos políticos de imaginarios sociales y culturales, como un espacio de confrontación y diálogo entre viejos paradigmas y reflexiones urgentes que dieran cuenta de una nueva realidad. De tal cuestión no anduvo ajeno el cine precisamente porque “en Cuba el cine de después del 59, y con el ICAIC, siempre estuvo muy marcado por una necesidad de dialogar, discutir, representar la sociedad cubana.” (Arcos entrevista, 2012).

La crisis económica llevó a la isla y por supuesto a su cinematografía, a una situación de carencia de recursos y precariedad tecnológica que se complementaría con ausencia casi total de recursos financieros, lo que puso a la industria ante el reto de no emprender proyectos de películas de ficción, documentales, dibujos animados y cortos, y optar por el camino de las coproducciones. Fueron en esta turbulenta época de los noventa, Francia, España, Alemania y México, los sitios de donde vendrían los recursos para realizar cine, con la respectiva negociación que en el plano conceptual y estético, generaría esta circunstancia.

La búsqueda de una estética distinta, que diera cuenta de los cambios que experimentaba el país, ante las nuevas circunstancias, fue una constante en las producciones de aquellos años. Había que apostar por un discurso distinto, por una puesta en escena diferente, por un tiempo y una manera de contar historias que fuera capaz de seguir provocando suspiros y expectativas ahora en públicos más distantes. De *cine sospechoso*, ha calificado Arturo Sotto al grupo de películas producida durante esos años, que tienen necesariamente que anclarse en una década precedente, de profundas transformaciones para la estética cinematográfica cubana (Sotto, 2010).

El cine cubano de los noventa puede catalogarse como un cine de rupturas en muchos órdenes, no sólo por las películas analizadas que suponen un momento distinto para las representaciones de género y las masculinidades, sino porque significan nuevas maneras de abordar contenidos o formas de lenguaje visual. Han sido los noventa la década donde la construcción de las bandas sonoras dejan de apelar a su tradicional naturalismo, para convertirse en un discurso paralelo que dota de más expresión al texto cinematográfico, cuyo resultado final es un producto de mayor riqueza y dinamismo. Es así como:

(...) examinado en su conjunto, [el cine cubano de los noventa] parece comenzar revelando una intención o apetencia activa, que aprovecha su arte para concederle a la realidad que examina una dimensión más universal; en cambio, hacia las postrimerías de la década, esa tendencia se transforma en pasiva, al contentarse con recibir los estímulos de esa misma realidad y mostrarla tal cual es (o parece ser)” (García 2001:22).

Son estos los tiempos en los que se habló por primera vez de producciones independientes, de un cine hecho por fuera del ICAIC, que había sido el sitio clave, la institución rectora, el paradigma de la producción nacional de cine en Cuba. Pero incluso dentro del mismo instituto, es este el tiempo en el que se rompe la tradición formativa y algunos directores jóvenes acceden al largometraje sin tener antes que pasar por la asistencia de dirección o la producción de documentales. En los noventa:

“(…) se cortó la subvención del Estado, son los directores básicamente los que tienen que hacer los contactos en los festivales para buscar el financiamiento con sus obras, esto genera una fuerza y una pasión por hacer cine. Ya no son los años en que tú estabas tranquilo en tu casa, te sentabas a escribir un guión y sabías que en dos o tres años el ICAIC te financiaba. Ahora tu cine tiene que ser bueno para que alguien confíe en ti y te dé el dinero (...)” (Sotto entrevista, en Codina, 2012:170)

Hablamos de la época del gran éxito mundial de “Fresa y Chocolate” (1993), de los realizadores cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, y la emergencia de Fernando Pérez entre los más importantes cineastas de la isla. Es el tiempo de búsquedas de nuevas maneras de mostrar la realidad, teniendo en cuenta que el cine estaba ante la disyuntiva de hacer rentable sus producciones en contextos internacionales pocas veces explotados, o desaparecer para siempre. La principal producción del ICAIC deja de estar en la documentalística, como había sucedido y pasa a mirar de manera directa los largometrajes de ficción.

En su afán de dar cuenta de los procesos de cambio social en un país que se mostraba al mundo como firmemente empeñado en construir un proyecto de sociedad socialista en el traspatio de la nación desde donde se esgrimían los planes y tácticas de la Guerra Fría, había sido el documental el rey de los géneros. Ahora van a ser los filmes de ficción, el más recurrente de los géneros del cine cubano durante los noventa porque:

Ahora en los noventa ya no hay un cine documental, por un problema de recursos se perdió toda una documentalística en el cine cubano, que había empezado en los años 60 y que fue tan importante no solo en el orden social, sino también estéticamente (...). La ficción de pronto, tiene que empezar a cubrir muchas aristas que quizás no

son propias de ella como género, entonces se suceden las incomprensiones. Por eso el cine cubano es un documento impresionante de lo que ha sucedido en Cuba, a lo largo de estos años” (Sotto entrevista, en Codina, 2012:172)

Fue hacia España el sitio a donde más miró el cine nacional como sitio de financiamiento y como puerta de entrada a Europa. Tornasol Film, una productora ibérica se encargó de llevar adelante los últimos proyectos de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, los cuales devinieron clásicos del cine de esta década y de la historia del cine cubano de todos los tiempos. Así llegaron “Fresa y Chocolate” (1993) y “Guantanamera” (1995). Las producciones y la presencia de esta productora en los circuitos de producción y exhibición del cine cubano se extendería incluso a películas de la primera década del siglo actual, con “Lista de Espera” (2000) y “Aunque estés lejos” (2002). Channel 4 hizo lo propio con “El elefante y la bicicleta” (1994); los franceses propiciaron la realización de “Amor Vertical” (1997) a través de Pandora Film. Corresponde a Alemania mediante Kinowelt Gluckaf Film la coproducción de “Hacerse el Sueco” (1998).

Los años noventa ven una mayor presencia de realizadores extranjeros haciendo películas en la isla. “Se trata de producciones extranjeras que vienen a rodar a Cuba, pero que no están necesariamente vinculadas a nuestro proyecto cultural” (Sotto, 2010:199). Los resultados de esta apertura a miradas foráneas sobre la realidad cubana, son una exhibición “con más o menos pudor de sus conceptos mayormente simplones sobre los habitantes y circunstancias de la isla” (Díaz y del Río, 2010:75).

Como expresara Luis Alberto García, uno de los rostros fundamentales del cine cubano del ICAIC, durante esos años:

Participé como actor en algunos rodajes- ¡digestivos¡- que resultaron ser verdaderos bodrios, con su obligatoria escenita de santería, muchas palmeras y mulatas hermosas, filmadas en las locaciones más cochinas y destartaladas de Cuba y con muchos autos antiguos, y la verdadera isla no aparecía por ningún lado (García entrevista, 2013).

En cuanto a temas a los que recurren los filmes de estos años, es preciso acotar que un primer momento de la década está marcado por una recurrencia a las temáticas donde predominó el cine de época, histórico o de referentes literarios. Allí encontramos cintas como “Hello Hemingway” (1990) de Fernando Pérez y “El siglo de las Luces” (1992) de

Humberto Solás. Es frecuente la producción de comedias costumbristas que critican la realidad social, que recurren a la representación de estereotipos, las situaciones disímiles en los contextos familiares y laborales. Un segundo momento temático supone un replanteo de las utopías, que dan paso al desencanto. Invitan a un abordaje constante de temas que habían sido casi olvidados por el cine nacional como la migración, y otro fundamental que el nuevo contexto de crisis económica convertía en realidad palpable: la sobrevivencia en tiempos de carencias materiales extremas. Se percibe un ánimo de trascender lo descriptivo, para situarse en el vórtice de la crítica a una sociedad que atraviesa una crisis estructural, no solo reflejada en su parte más material, sino también en los pilares ideológicos que parecían inamovibles.

Marta Díaz y Joel del Río, estudiosos de este interesante período del cine cubano señalan que: “Los cineastas comienzan a adentrarse con nuevas luces en la realidad, calando hasta la esencias, sin aplazar por más tiempos la atención a sujetos dramáticos como el éxodo y el exilio, el deterioro físico y moral del entorno, visto desde un cierto escepticismo” (Díaz y del Río, 2010: 78). Se infiere la emergencia de nuevos personajes explorando conflictos hasta antes no encontrados en producciones precedentes. Es tiempo de nuevos personajes en el cine cubano:

Si en décadas iniciales [del cine cubano realizado por el ICAIC], e incluso posteriores, la evocación histórica, el héroe, eran temas recurrentes, ahora [cine de los noventa] saldrán a la palestra temas golpeantes, de urgente tratamiento, que estaban sencillamente preteridos, o eran mero tabú: la corrupción administrativa, la doble moral, la creación artística, y ciertas tendencias sexuales hasta entonces silenciadas (concretamente el homosexualismo) ocupan el centro de la escena fílmica, o al menos un lado importante de ella (Padrón, 2008:47).

Es así como “la búsqueda de la emotividad más bien intimista, tal vez sea otro de los signos más característicos del cine cubano de los noventa” (García, 2002:23). En todas es posible palpar un cuestionamiento del cine al discurso que proclamaba el curso victorioso del socialismo y sus replanteos en ideales nacionales como “el hombre nuevo” (Guevara, 1965). La inconformidad transmitida con crudeza, y sobre todo el desencanto ante los viejos modelos y paradigmas, van a ser predominantes en las situaciones a las que se enfrentan los personajes en la gran pantalla. Es un cine “muy condicionado por la ausencia de recursos” (Sotto entrevista, en Codina, 2012:166), lo que es fácilmente

comprendido por un espectador que no necesita de grandes artificios para captar la agudeza del mensaje.

Nuevos tiempos, otras representaciones

Si para el cine cubano en materia formal y temática ha sido presentada la época como de nuevos descubrimientos y apertura nuevos personajes, cabría preguntarse si viene a ser este un tiempo también para las emergencias de nuevas representaciones de género, en un contexto en que estas también son puestas en cuestionamiento. Cómo pensar que un cine abierto a nuevos personajes, a conflictos como la supervivencia y el desarraigo provocado por la migración, a la inconformidad con un modelo político que ya no puede sostenerse, no va a dar cuenta también del papel de los hombres en este tiempo de reconfiguraciones de simbolismos y prácticas. Mirar en esa ventana que es el cine cubano de los noventa, tiene que ser un ejercicio también de descubrimiento sobre esas construcciones de género que van permeando a la sociedad de este momento concreto, pero más que eso, los procesos de transformación que en ella se dan desde los espacios público y privados.

El lugar de los varones, de la masculinidad y la emergencia de quiebres en el discurso hegemónico en torno a su representación y traducción en prácticas cotidianas, tienen que ser también reflejado por un cine ahora más pendiente de estos detalles. Si como hace más de medio siglo señalara Edgar Morín, el cine es un sitio de imaginarios, no solo como imaginación, como invención, sino también como muestra del eco del imaginario colectivo y soporte de la transmisión de las representaciones sociales (Morín, 1972); podemos meditar en torno a las dinámicas que condicionan las representaciones, prácticas y conductas asociadas a lo masculino, la masculinidad, y las masculinidades.

Desde esta perspectiva el cine cubano de los noventa tiene una función de reconocimiento pero también constituye un baúl fascinante donde vienen a parar una serie infinita de estereotipos, obsesiones, miedos, discursos y contra discursos que muestran los conflictos asociados a una existencia que se construye también desde el género. Signada por enorme complejidades la década de los noventa tiene que dar cuenta de esas contradicciones en el orden formal, estético, pero también en lo que al propio sistema de producción cinematográfico y la industria en sí misma, demanda para un país de pocos

recursos y cuyos propósitos siempre fueron hacer de su cine no un mero entretenimiento que atrajera grandes audiencias, sino un vehículo para la reflexión y el análisis social. “Gracias a unos y otros el medio cinematográfico cobra, en cuanto arte, conciencia de su propia significación. No se trata de fabricar imágenes. Las imágenes deben cobrar un sentido que no les da las máquinas ni una creación inicial limitada de la que es aliado el artista (Guevara, 2010 [1960]:3).

Muy a pesar de este momento definitivo en su historia, aun el cine cubano se mantuvo firme a aquella tradición esbozada por Alfredo Guevara, cuando asegurara que: “El cine cubano quiere una sola originalidad, la de liquidar los excepcionalismos convirtiéndose en personero y receptáculo del cine como arte. Será de este modo un cine de la libertad.” (Guevara, 2010 [1960]: 4). Y ha sido indudable, que aun inmerso en una época convulsa y jadeante, consiguió ser un cine libre, fecundo, rico en matices y personajes.

Una relectura dos décadas después del estreno de “Fresa y Chocolate” (1993), obra artística del cine cubano de mayor relevancia durante el período analizado, y situada como un referente incluso del cine latinoamericano, arroja nuevas luces en torno a la representación de algunos sujetos dentro del discurso fílmico. Controvertida por su esencia cuestionadora, observada desde diferentes lecturas y posiciones teóricas, la película continúa como un ejemplo de lo que puede llegar a hacer el cine, como sitio de motivador de reflexiones y del pensamiento movilizador, y de cómo este se integra a los procesos de construcción de la memoria como bien colectivo.

La obra pone de relieve algunos condicionantes epocales que marcan el ejercicio de la sexualidad y la socialización de género, los cuales a su vez determinan la participación de los individuos en el proyecto de nación, como esa comunidad imaginada en la que todos los discursos no están en igualdad de condiciones para entrar en consenso (Anderson, 1983). Si bien es cierto que el sujeto hombre homosexual, ha sido tratado desde una multiplicidad de enfoques y puntos de vista por las diferentes manifestaciones de las artes en la isla, durante diferentes períodos históricos (Espinosa, 2012), el estreno en Cuba de la obra cinematográfica en cuestión, ubicó el tema en sitios de discusión muy relevantes, sobre todo al hacerlo cruzar con los dilemas en torno a la identidad, la

pertenencia y la participación de estas formas de sexualidades disidentes de la norma heterosexual en el ejercicio de la ciudadanía.

Buena parte del cine cubano anterior había recurrido casi siempre en el tratamiento del sujeto hombre homosexual a un guion preestablecido. No habían tenido mucha suerte estos personajes, pues en la mayoría de los casos eran presentados como débiles, incapaces de tomar decisiones. Nunca pudo el séptimo arte de la isla mostrarlos como protagonistas, sus conflictos como eje argumental de la historia, los dilemas encarnados en sus cuerpos con una agencia que motivara la acción fílmica. La aparición del hombre homosexual cubano en todo el cine que precede a “Fresa y Chocolate” (1993), los sitúa siempre como personajes secundarios, con funciones muy definidas dentro de la puesta en escena: mover a la risa y la burla del espectador. Bastaría recordar “Cartas del Parque” (1988) del propio Tomás Gutiérrez Alea, o “Papeles Secundarios” (1989) de Orlando Rojas y la ganadora del primer Goya para el cine cubano, “La Bella del Alhambra” (1989) de Enrique Pineda Barnet.

Pero con “Fresa y Chocolate” (1993), el tema sitúa al hombre homosexual en otros escenarios, otorgando la posibilidad de visibilizar la conducta de un régimen político e ideológico traducido en gobierno desde enero de 1959, que hizo del ejercicio de la sexualidad uno de los puntos de análisis desde la subjetividad individual de los cubanos, para otorgar o no un estatus de pertenencia en el proyecto de nación. Anótese este punto como muy importante pues va a condicionar el debate al interior de la isla, a partir del estreno de la obra fílmica. La condición cuestionadora del filme pareciera poner al género y la mirada en torno a la sexualidad como tema central. Una lectura más profunda del texto fílmico nos dice que la cuestión pudiera ser un pretexto para denunciar otras prácticas de intolerancia dentro de la realidad cubana de los años precedentes, que a la luz de los nuevos tiempos vienen a ser insostenibles.

Pero más allá de eso el texto fílmico desplaza el papel de los hombres en la nueva sociedad, que había sido objeto fundamental en el tratamiento de las masculinidades en el cine cubano. El sitio como obrero, intelectual, estudiante o combatiente que los personajes masculinos habían encarnado en infinidad de filmes hasta el momento, se subvierte para por primera vez presentar a un homosexual cuyo conflicto móvil de la historia se relaciona de manera directa con lo socialmente atribuido al espacio privado.

“En Fresa y Chocolate la conciencia de clase se sustituye por la liberación erótica, como homosexual aboga por el derecho a vivir libre y abiertamente en la sociedad revolucionaria.” (Quiroga, 2000:131)

Desde la misma secuencia del encuentro de ambos personajes y después en varios momentos del filme, es evidente la disyunción entre el hombre homosexual extravagante representado por Jorge Perogurría, en el personaje de Diego y el heterosexual aun a pruebas pero seguro de su pertenencia a ese grupo, interpretado por Vladimir Cruz en el personaje de David. Esta dicotomía entre lo uno, que no puede ser lo otro bajo ninguna circunstancia, se hace evidente desde el mismo nombre que adquiere la película. Es imposible pensar lo variable, lo inestable, lo difuso de los bordes para las categorías de género que tiempos después nos llegara desde la reflexión queer (Butler, 2004). El cine cubano contribuye a reforzar el pensamiento dicotómico en torno al género y su expresión en las relaciones sexuales, la estética corporal, entre otras formas de expresión.

Para completar el cuadro de lo que en “Fresa y Chocolate” (1993) se disputa en torno a la representación de masculinidades, aparece Miguel, personaje asumido por Francisco Gattorno, quien es un joven dirigente de la organización política juvenil en la que milita David. Miguel incita al joven a dar cacería y encontrar los argumentos con los cuales condenar las conductas del homosexual confeso. Miguel, viene a encarnar la idea de un viejo orden, el cual es ridiculizado y puesto en duda en todo momento. Los conceptos que maneja el personaje en sus diálogos son desestimados, desde otros recursos del discurso cinematográfico que lo sitúan en el plano de lo deplorable y hacen de él, la antítesis de lo que discute el filme.

Interrogado por David ante si es posible un sitio para Diego en la Revolución, este le dice que no, arguyendo una razón bien evidente a su juicio: “la revolución no entra por el culo”. No es inocente esta pretensión ni deja mucho pie a posiciones encontradas. El montaje se encarga de ridiculizar ese planteamiento, traduciendo así la inconformidad con viejas práctica y sugiriendo lo prioritario de desmontar el sistema de valores sobre el cual conciben el mundo, los cubanos en la revolución.

Otro de los aspectos en el que conviene detenerse es en la interacción física a la que están condicionadas las masculinidades según la expresión que adopten. El acercamiento, el contacto físico entre Diego y David resulta bastante poco si tenemos en cuenta, todo el

tiempo que estos pasan juntos en “La Guarida”, escenario principal para sus conversaciones. Una vez David da la mano a Diego y otra vez coloca su brazo sobre el hombro en una de las escenas que evidencian la tristeza del homosexual, pero ante el pedido de un abrazo de Diego a David, este se molesta y reacciona mal. No es hasta el momento final cuando se funden en un abrazo que valida la posibilidad de amistad entre ambos. Sin embargo con Miguel las cosas se presentan de forma diferente.

El espacio compartido entre Miguel y David es el dormitorio la universidad donde ambos estudian. Lo que pudiera ser calificado como la única acción real de comportamiento homoerótico entre hombres en el filme, se da un plano muy confuso, que otra vez niega las múltiples posibilidades y lo variable incluso de la construcción de la identidad de género en la subjetividad de los individuos (Epple, 1998). El filme muestra en una de sus escenas en la que Miguel cura a David de los malestares de la borrachera, advirtiéndole que tiene que cuidarse del enemigo, en este caso Diego. Los dos hombres están en ropa interior, y después de colocar la cabeza de David entre sus manos, pero a la vez muy cerca de su pecho y debajo de la llave de agua fría, Miguel en tono de broma le da una palmada en una de las nalgas a David, celebrando cómo es que le han crecido estas.

Si analizamos el hecho de que Diego pocas veces toca a David, hasta el final del filme con el cuestionado abrazo conciliatorio, este pequeño acercamiento homoerótico que describe la secuencia, y que además es matizado por una iluminación que prioriza las zonas del cuerpo masculino de Miguel como sus brazos, el tórax y las piernas, se construye como parte del ritual del gran y buen amigo. Sin embargo no puede tener otra lectura que la de un intento del filme de ponderar lo ridículo de la postura heteronormativa que David trata de preservar en su trato con Diego, a partir de las recomendaciones de Miguel, pero que en este caso se distiende, al no haber posibilidad de transgresión de una masculinidad heterosexual.

Más allá de la representación conflictiva y de múltiples lecturas que encarnan los tres personajes masculinos fundamentales de “Fresa y Chocolate” (1993), el filme es un llamado de atención sobre el proceso de cambios que la sociedad cubana experimenta en el contexto de los noventa. Las construcciones de género, y los valores tradicionalmente asociados a las prácticas de uno y otro sexo, entra también en ese cuestionamiento desde

diversas posturas. Es así como: “Lo que discute Fresa y Chocolate es si la Revolución ha aprendido a ser menos intolerante con determinadas conductas impropias, si es capaz de asumir con madurez la extrañeza que aportan esos seres extravagantes, al punto de dejarles ser orgánicamente en su propio proyecto (Espinosa, 2012: 88).

Lo quiebres dentro de ese discurso hegemónico de la masculinidad, caracterizado en las líneas precedentes, son evidentes desde hacer sujeto de la enunciación positiva al personaje homosexual, a la vez que ridiculiza la homofobia convertida en política de estado durante la etapa de la Revolución en el poder. El interés de sus realizadores es nuevamente conciliatorio, al ofrecer caminos que disculpan estas actitudes y soslayan la responsabilidad institucional con el sufrimiento individual de los hombres que encarnas masculinidades homosexuales, en ese contexto.

Masculinidades frente a un otro exterior

Los procesos de construcción de la masculinidad en Cuba, han encontrado siempre en un otro extranjero un punto de referencia importante por medio del cual validarse. El complejo proceso de formación de la nacionalidad cubana, da cuenta de ese diálogo, al ser receptora la isla de los negros esclavos provenientes de África y traídos a la fuerza en un primero momento, y luego de las oleadas de migrantes de España y Asia, en tiempos de la república. (González 2010) De cierta manera no es posible estudiar la subjetividad histórica cubana y dentro de ellos los procesos en torno a la construcción de la masculinidad hegemónica, haciendo una revisión del otro extranjero, sin detenernos en la influencia soviética sobre este aspecto. Durante la década de los noventa aún existen remanente tangibles de la cultura soviética entre los cubanos, que se evidencian en la estética de los uniformes militares que usan los hombres, algunas expresiones en las artes apegadas al realismo socialista muy de moda en los años setenta y ochenta en la isla, entre otras expresiones claves.

Sin embargo la verdad es que las relaciones entre Cuba y la Unión Soviética, fueron percibidas a nivel popular como un equilibrio entre el rechazo y la aceptación. A pesar de que “todo venía de Rusia”, los cubanos tendían a valorar a los soviéticos como torpes, toscos, e insípidos en sus formas culturales y su trato con los demás. Pocos de los

elementos centrales de su cultura se incorporaron a la cotidianidad cubana, y es mucho más difícil encontrarlo en los imaginarios en torno a lo masculino.

En los años noventa la presencia de otro extranjero, adquiere nuevos matices. La migración hacia los países desarrollados es vista como alternativa posible ante la crisis. En su intento por legitimar la no permanencia en la isla, algunas películas ofrecen esa salida a los conflictos que viven sus personajes. La construcción de la masculinidad sigue situando a los hombres como esos sujetos más propensos a enfrentar aventuras migratorias exitosas. Así se ofrece la solución para el Diego de “Fresa y Chocolate” (1993), mientras Elpidio de “La vida es silbar” (1998), maneja en todo momento la idea de irse como una posibilidad real que le haga escapar del descontento que sufre.

El discurso referido o vinculado al exilio en la producción fílmica de los noventa nos coloca en un espacio de cuestionamiento identitario, que justifica lo cambiante y lo discontinuo de la interpretación del fenómeno en los discursos de lo nacional y la nación. Con los acontecimientos migratorios que se suscitan en el período² esos discursos se desplazan de los límites físicos de la nación y adquieren un calificativo transnacional. La construcción de la identidad como cubanos sobrepasan las fronteras reduciéndolas entre sus sitios de asentamiento y su Patria.

Pero en la construcción de esa idea de lo masculino en el discurso fílmico de los noventa podemos encontrar una relación inversa, representada con mucha precisión. La apertura del turismo como medida de ajuste ante la crisis, y la presencia de un mayor número de europeos que en este momento caminan las calles de las principales ciudades, con un interés de conocimiento y disfrute de un escenario exótico, viene también a cuestionar los modelos de realización personal y conformidad con la vida de los cubanos de este tiempo. “Hacerse el sueco” (2000) de Daniel Díaz Torres, pone en evidencia las estrategias de supervivencia de la familia cubana durante la crisis, el papel del padre de familia, y la función del proveedor del hombre en la organización familiar.

La llegada de Jorn un profesor de literatura sueco, interpretado por el actor Peter Lohmeyer, hace que se pongan en juego los principios de Amancio, encarnado por

² Durante la década de los noventa se producen varios incidentes que propician conversaciones migratorias entre Cuba y Estados Unidos. Uno de los más famosos fue la llamada “Crisis de los Balseros”, producto a la recurrencia de la realización de un viaje que cubriera el Estrecho de La Florida en embarcaciones precarias. El secuestro de embarcaciones y aviones, fue otro de los hechos recurrentes en los años noventa, como parte de este contexto migratorio difícil.

Enrique Molina. Este personaje encara ante los espectadores el arquetipo del militante comunista, ex integrante de la Policía Nacional Revolucionaria quien se ve imposibilitado de mantenerse como sustento del hogar integrado por su esposa y la hija estudiante universitaria. Su situación de salud le ha puesto en la casa, a la vez que rechaza uno y otro ofrecimiento de trabajo, por significar su aceptación, la realidad de ceder a las nuevas prácticas consumistas y de mercado instauradas en la isla como consecuencia de la crisis.

Este hombre cubano de los noventa, demuestra uno de los dilemas fundamentales que encaran los varones en este contexto: un padre de familia cuya condición de proveedor no puede sostener y cuyas estrategias de supervivencias cuestionan los viejos paradigmas del “hombre nuevo”, sobre el cual se sustentaba la construcción de la masculinidad desde los discursos oficiales. Gracias a la insistencia de su esposa, Amancio termina aceptando el hecho de que se arrienda una de las habitaciones de la casa a este supuesto profesor sueco, el cual simula ese personaje, pero es la vez un delincuente que bajo esa fachada, se dedica a asaltar a otros turistas que disfrutan de La Habana.

Las situaciones de la película que ponen en escena a Jorn y a Amancio cuestionan todo el tiempo ambos ideales de masculinidad. Mientras Jorn trata de seducir a la hija de este, Amancio cuida todo el tiempo el extranjero no rebase en el hogar el sitio del invitado. El hombre cubano es todo el tiempo responsable de salvaguardar la integridad de su familia, mucho más cuando el peligro proviene de un otro extranjero. En Amancio se resume el estereotipo del típico machista que no comprende que el papel de proveedor se haya desplazado hasta la figura de su mujer, quien gracias a la alternativa de dar alojamiento al supuesto profesor carga con el sustento del hogar.

El otro extranjero seduce a la joven muchacha hija de Amancio, poniendo en evidencia otro de los derrotados de los hombres cubanos en su enfrentamiento a expresiones foráneas de masculinidad. En el intercambio social, como producto de la crisis, se refuerza la idea de que el casamiento y el romance con un extranjero de una mujer cubana, es garantía de éxito, es visto como una carta de triunfo. El personaje secundario que interpreta el actor Mijaíl Mulkay, se conforma en su fracaso por conquistar a la hija de Amancio, ante la preferencia de esta por el extranjero.

La llegada de este otro masculino a la casa de esta familia, que desde la intención de los realizadores no hay duda de que está encabezada por Amancio, trastoca los patrones sobre los hombres cubanos que interactúan con él, construyen sus relaciones. El extranjero es aceptado en espacios de socialización masculina como el juego dominó³ o el lugar donde se bebe alcohol por lo que significa como posible garantía económica para la familia y para el barrio, pero mirado como extraño por lo que puede cuestionar desde el punto de vista de la construcción y validación de patrones socializadores de género.

Disidencias y transgresiones

Las películas cubanas de los años noventa, indican cómo es este un período en que se pone en duda, algunos sitios o lugares comunes para los hombres de la isla. Los tiempos de crisis condicionan también algunos quiebres en torno al discurso hegemónico de la masculinidad en Cuba que difieren del modelo de hombre que esperaba la Revolución de sus hijos y que por tanto resultan muy interesante. Para Cuba los noventa son el tiempo también en el que se hace evidente un quiebre en estas estructuras. Si como bien nos había advertido ya Montesinos: “la crisis de la identidad masculina se dará conforme se registren transformaciones culturales que cuestionen o transgredan los principios aceptados que definen el perfil general de ser hombres” (Montesinos 2002:75), es evidente que Cuba atraviesa un escenario donde esta crisis en torno a lo masculino va a tener formas de expresión muy concretas, y que van a tener resonancias en los sujetos representados en los textos fílmicos analizados.

Por primera vez en el cine cubano aparece un personaje homosexual masculino cuyo objeto de la representación no es la burla y la risa del espectador. Con el Diego de “Fresa y Chocolate” (1993), el cine cubano da un paso de avance en este sentido, el cual luego se traduciría en una interpretación mucho más coherente del homosexual dentro del imaginario del público espectador. “El acendrado patriotismo del personaje y su compromiso con la cultura nacional es uno de los rasgos que lo dignifican y lo establecen como uno de los más bellos del cine cubano” (Díaz, 2001:47).

³ Juego de dominó. Juego tradicional cubano el cual tiene como espacio ideal una mesa de manera improvisada en una esquina en un barrio cubano y a donde concurren de manera particular grupos de hombres. La mesa del dominó, de conjunto con el estadio de béisbol, son entendidos como uno de los sitios de socialización masculina en el espacio de la comunidad desde algunos estudios en torno a los ritos de iniciación y los espacios de construcción de masculinidades en la isla (González 2010).

Tendría que pasar algún tiempo para que un entendimiento del género, desde visiones de este como mucho más variable, no estático, ni definido, fuera asumido por algunos realizadores, quienes situarían a transexuales y travestis, sujetos *queer* en tránsito hacia lo femenino, en personajes de fuerte carga argumental en documentales y filmes de ficción. El documental “En el cuerpo equivocado” (2011) de Marilyn Solaya y recientemente “Juan de los Muertos” (2012) de Alejandro Brugués y ganadora del Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana en 2013, confirman la presencia de estos sujetos en la representación fílmica cubana más actual.

Es Diego quien rompe esa tradición del cine cubano de situar a sus hombres siempre como héroes probados, dispuestos a darlo todo por la Revolución, para colocar un personaje que en tanto homosexual que abandona el país, llega a seducir a los espectadores desde la comprensión e identificación con las variadas formas de intolerancia que de alguna manera todos sufren en la Cuba de ese momento. David en cambio no comprende que no haya espacio para Diego en esta sociedad “justa e inclusiva” que le mostraron siempre. Desde su pensamiento y luego comprensión de los conflictos de Diego, cuestiona la esencia intolerante del sistema de valores puestos como paradigmas para la socialización de los individuos en Cuba y donde el género y las condicionantes sexuales son esenciales para otorgar o no pertenencia, desde los discursos del poder.

Los filmes analizados muestran el hecho de que la idea de la migración y el emprendimiento de aventuras más allá de los mares, atribuida a los hombres por su condición de proveedor del hogar en los años noventa, comienza ser percibida como una decisión personal válida. El cine cubano de este tiempo, desde el montaje y la articulación de otros elementos como la iluminación e incluso la banda sonora, nos da cuenta de que existe una:

(...) apertura ideológica alejada de concepciones que recriminan las decisiones de los individuos de vivir en otro sitio; es claro que este es ya un tema que se ha “popularizado” tanto, que ya involucra a un gran número de personas considerablemente superior a períodos precedentes por lo que necesariamente su respaldo es a mayor escala (López, 2012:6).

Evidente es la crítica a los ideales en torno al “hombre nuevo” imposibles de lograr en todo el devenir del proceso de construcción socialista en Cuba. Devenido en estereotipo nacional gracias a los condicionantes del sistema de jerarquía de género (Nash, 1988) para hombres y también para mujeres, y teniendo al compromiso con lo político por encima de lo personal como uno de sus principales anclajes teóricos, la situación de crisis no posibilita el sostenimiento de ese viejo orden. Los hombres cubanos son evidenciados en las puestas en escena de estos años, en conflictos familiares, en espacios privados, en sitios que se alejan de la visión del héroe comprometido o participante en su posición de obrero, intelectual o artista en la pose de compromiso y apego total a la Revolución. Tomás Gutiérrez Alea, director insigne de la época decía en estos años que:

Este cineasta se mete con lo que cree que está mal en el socialismo. Alguien me decía, y estoy plenamente de acuerdo, que el guión del socialismo es excelente, pero la puesta en escena deja mucho que desear, y por lo tanto debe ser objeto de crítica. Es la mejor manera de contribuir a su mejoramiento. (Gutiérrez Alea entrevista, en Codina, 2012:26)

El “hombre nuevo” se desmonta como única alternativa o posibilidad para dar espacio a otras consideraciones en torno a la pertenencia al proyecto de nación, incluso desde condicionamientos específicos con género. Son los años noventa los que ven el inicio de la visibilización en sitios muy cerrados a las expresiones de las diversidades sexuales como la televisión, o el análisis de los medios de comunicación impresos. Diego, David, Elpidio, Ernesto y Mariano, hombres que hacen protagónico en los filmes analizados cuestionan un conjunto de principios en torno a la sexualidad, al sitio del héroe, e incluso a las relaciones con otros hombres que va a inaugurar una abanico de posibilidades múltiples para las representaciones de lo masculino en el cine cubano.

Una alusión al descontento y el escepticismo es otra novedad ubicada como atributo de lo masculino en el cine cubano de estos años. Los hombres cubanos habían sido mostrados en sitios de héroes, de machos totales, de hombres sin la posibilidad que quiebres. “La vida es silbar” (1998) presenta a un Elpidio lleno de inconformidad y sin esperanza aparente. Aunque la película ofrece una solución dramática a los conflictos de este personaje, en su renuncia a viajar al extranjero con la turista Crisis, encarnada por Isabel Santos, todo el pesimismo que carga, todo el descontento y la duda perenne, le

hacen uno de los hombres más creíbles de los representados en el cine cubano de todos los tiempos.

“Guantanamera” (1995) es la película que mejor alegoriza la situación de descontento y reordenamientos de valores, simbolismos y paradigmas en torno a Cuba y su realidad, y donde se avizora de manera más controversial el futuro. En la figura de la niña hay una clara alusión a la muerte, y que marca el final de cierto tipo de política que se encarna en el militante del Partido, mecanicista y ortodoxo. La película en cambio no presenta horizontes claros, no da sugerencias de posibilidades reales, de soluciones anticipadas. Su puesta está lastrada por la ironía y un total escepticismo, que pasa también por otros personajes secundarios masculinos, que desde la construcción de su propia subjetividad también desde el género, cuestionan y no aceptan imposiciones.

Otros hombres como Miguel, Faustino, Amancio y Adolfo son puestos en pantalla como alusión a un viejo orden. Ellos encarnan siempre el sitio de los funcionarios del estado, de los viejos combatientes en las filas del Ministerio del Interior y por tanto “soldado en la batalla contra el enemigo imperialista”, o el dirigente de organización política de mentalidad ortodoxa. El montaje se encarga de ridiculizar sus planteamientos, cuestionando así la representación de ese “hombre nuevo” no logrado y haciendo sujetos de la acción dramática, a nuevos hombres más reales, más fieles, más comunes al espectador cubano.

Todos estos personajes, tanto los nuevos hombres como los viejos que son evidentes en los filmes desde la burla y la no aprobación de sus actos, existen en una continuidad en la medida en la que la teatralidad que impone el saberse representados en el cine, amenaza las categorías de lo real. Sus evidentes transgresiones no sólo están en contra del orden ético moral, sino también en cuestionamiento del orden simbólico. He ahí la visión renovadora que ofrecen los textos cinematográficos y la posibilidad de entender representaciones en torno a lo masculino que nos regalan sus secuencias y que se presentan como un importante espacio desde el cual evocar esa memoria.

La Cuba de los noventa y los enormes conflictos que enfrentan los hombres en la construcción de su masculinidad, y en el propio sistema de referencia necesario para tales fines, están representados en el cine de manera coherente. El cine analizado en este tiempo demuestra que es posible que un corpus cinematográfico se convierta en fuente de

consulta sobre el pasado, el presente e incluso el futuro, precisamente porque incorpora una dimensión subjetiva al conocimiento de la realidad. El cine cubano de este modo, ha marcado un nuevo espacio de acercamiento con la realidad que describe. Otros condicionamientos como la ausencia del periodismo como fuente de historia viva, hacen que la recurrencia al cine para tener el retrato de este tiempo, sea una tarea imprescindible cuando se trata de reconstruir la memoria.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londre: Verso.
- Butler, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF: Editorial Paidós Mexicana.
- _____. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. México DF: Paidós.
- _____. (2004). *Deshacer el Género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Codina, Norberto Comp. (2012). *Para verte mejor. Pasajes del cine cubano en La gaceta de Cuba*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Colaizzi, Giulia (2010). "El acto cinematográfico: género y texto filmico". En: *Lectora: revista de dones i textualitat*, (7): pp. v-xiii.
- Colección de "Revistas Cine Cubano" online. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital23/index.htm>. Consultado de enero a marzo de 2012.
- Colectivo de Autores (2001). *Conquistando la utopía: El ICAIC y la Revolución 50 años después*. La Habana: Centro Cultural Juan Marinello e Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas. (ICAIC)
- Colombres, Adolfo (2010 [1985]). "Introducción". En: *La Descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*. La Habana: Ediciones Instituto de Arte e Industria Cinematográfica. ICAIC.
- Connell, Robert (1997). "La organización social de la masculinidad" En: Teresa Valdés y José Olavarría (editores) *Masculinidad/es: poder y crisis*, Cap. 2. Isis internacional, FLACSO: Ediciones de las Mujeres No. 24 de 1997: pp.31-48.
- Díaz, Martha y Joel del Río (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Epple, Caroline (1998). "Coming to terms with Navajo nadleehi: a critique of berdache "gay," "alternate gender," and "two-spirit." *American Ethnologist* 2. pp 267-290

- Espinosa, Norge (2012). *Cuerpos de un deseo diferente: Notas sobre homoerotismo, espacio social y cultura en Cuba*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- García, Juan Antonio (2001). "La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo". En *Revista Temas*. No 27. octubre-diciembre de 2001. La Habana: pp. 17-27.
- _____ (2002). *Rehenes de la sombras. Ensayos sobre cine cubano que no se ve*. Ediciones del Festival de Cine de Huesca. Huesca: Filmoteca de Andalucía y Casa de las Américas.
- García-Espinosa, Julio (2000). "Por un cine imperfecto". En: *Un largo camino hacia la Luz*. Comp. La Habana: Ediciones ICAIC.
- _____ (2001). "El cine cubano en los caminos de la modernidad" En Revista: *Temas*. No 27, octubre- diciembre. La Habana.
- González, Julio (2010). *Macho, Varón, Masculino: Estudios de masculinidades en Cuba*. La Habana: Editorial de la Mujer.
- Guevara, Alfredo (2010 [1960]). "Realidades y perspectivas de un nuevo cine" En Revista: *Cine Cubano*. No 177-178. Julio- Diciembre de 2010. La Habana: Instituto de Arte e Industria Cinematográfica. (ICAIC): pp 2-14.
- Lauretis de, Teresa (1996). "La tecnología del género" (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London Macmillan Press, 1989. En revista *Mora* N° 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina. pp 23- 41
- Montesinos, Rafael (2002). *Las rutas de la masculinidad: Ensayos sobre cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Morín, Edgard (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mulvey, Laura (1975). "Visual pleasure and narrative cinema". En Merck, Mandy y Creed, Bárbara (Eds) "*The sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*" Londres y Nueva York: Rutelge 22-34 (Publicado originalmente en 1975 en *Screen* 16: 3, 6-18)
- _____ (1996 [1981]). "Afterthoughts Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired by *Duel in the Sun*". En Kaplan E. Ann. (ed.): *Psychoanalysis y Cinema*. Nueva York y Londres: Rutelge: pp. 24
- Nash, June (1988). "Cultural parameters of sexism and racism in the international division of labor." En: *Racism, Sexism, and the World-System, Studies in the Political Economy of the World System*. pp. 11-38.
- Neal, Steave (1983). "Masculinities as spectacle". En: (Eds) Merck, Mandy y Creed, Bárbara "*The sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*" Londres y Nueva York: Rutelge 277-287 (Publicado originalmente en 1983 en *Screen* 24, 6: 12-16)

- Padrón, Frank (2008). *Sinfonía inconclusa para cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Scott, Joan (1990 [1986]). "El género, una categoría útil para el análisis histórico", en AMELANG, James y Nash, Mary (1990), *Historia y género*, Barcelona, España. Universidad Alfons el Magnanim: pp. 23-56.
- Seidler, Victor (2000). *La sinrazón masculina: Masculinidad y teoría social*. México DF: Paidós.
- Sierra, Abel (2001). *La Nación sexuada*. La Habana: Ciencias Sociales.
- _____ (2004). "Sexualidades disidentes en el siglo XIX en Cuba" En: *Catauro Revista Cubana de Antropología* No.9 Año V, enero junio, La Habana: pp. 39- 63
- _____ (2006). *Del otro lado del espejo: La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas
- _____ (2013). "Cuerpos en venta: Pinguero y masculinidad en la Cuba contemporánea". En *Revista Nómada* No 38. Abril de 2013. Universidad Central. Bogotá. Colombia. pp. 167-183.
- Sotto, Arturo (2010). "Los noventa, mis diálogos con Nicolás Azcona". En: *Conquistando la Utopía: El ICAIC y la Revolución 50 años después*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- _____ (2012). "Prólogo para un libro sobre cine cubano". En: Norberto Codina (Comp.) *Para verte mejor: pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba*. La Habana. Ediciones ICAIC.

Relación de entrevistas

- Entrevista: (CGUST)** Gustavo Arcos. Crítico de Cine. Investigador de Temas de cine cubano, cine latinoamericano y audiovisual. Profesor de la Facultad de Medios Audiovisuales del Instituto Superior de Arte (ISA) y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). La Habana. Cuba. 13 de mayo del 2013. Carpeta C ICC Recorder Pista 1.
- Entrevista: (CDANA)** Danae Diéguez. Profesora de la Facultad de Medios Audiovisuales del Instituto Superior de Arte (ISA). Investigadora en temas de cine y feminismo, cine de mujeres en Cuba y nuevas tendencias del audiovisual cubano. Actualmente prepara su tesis doctoral con el tema: "Cine de mujeres en Cuba". 9 de Mayo de 2013 Carpeta C ICC Recorder Pista 2
- Entrevista: (CLUISA)** Luis Alberto García. Graduado de Actuación del Instituto Superior de Arte (ISA) de Cuba. Tiene a su haber la participación en más de 30 producciones entre series para la televisión, aventura, y películas cubana con el ICAIC: Integró el elenco de "*Guantanamera*" (1995) con un papel secundario de mucho peso en la película y "*La vida es silbar*" (1998), donde encarna el papel protagónico de Elpidio. Es uno de los rostros masculinos más importantes de toda la historia del cine cubano. 24 de mayo de 2013. Carpeta ICC Recorder Pista 6.

AUDIOVISUAL, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO RESIDENCIAL: CONTRIBUIÇÕES PARA UM DEBATE PÚBLICO (PETRÓPOLIS E TIROL, NATAL-RN, BRASIL)

FREDERICO AUGUSTO LUNA
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil)

Resumo

Nos bairros de Tirol e Petrópolis, localizados na cidade de Natal/Rio Grande do Norte/Brasil, subsiste parcela quantitativa e qualitativamente importante da arquitetura residencial modernista. O acelerado processo de seu desaparecimento tem motivado a produção acadêmica de inúmeros inventários e estudos, entretanto, parece não haver uma maior preocupação dos demais setores da sociedade ou instituições de preservação com esse fenômeno. Objetiva-se aqui discutir o papel do audiovisual como instrumento incentivador de um diálogo necessário entre pesquisadores e população sobre o tema, a partir de uma experiência na referida capital. Para tanto, reflete-se sobre a relação entre historiografia e preservação da habitação modernista, mediante revisão bibliográfica, e acerca das perspectivas da tecnologia videográfica na inclusão de personagens vinculados a exemplares natalenses do gênero nesse debate, eminentemente circunscrito, atualmente, a análise técnica. Apesar da ampliação de seu conhecimento e/ou valorização, tem-se que parte desse distanciamento entre reflexão e prática está, em parte, associado à hegemonia dos critérios estético-artísticos em detrimento dos histórico-documentais na análise da arquitetura recente por órgãos vinculados ao patrimônio cultural. Na ausência de uma discussão pública mais ampla, fragiliza-se mais ainda o reconhecimento desse legado como portador de referência à identidade e memória de grupos da sociedade. A elaboração de vídeo-documentários com depoimentos de proprietários, locatários e idealizadores de moradias dos anos 1940-70 nos citados bairros emerge como potencial para construção desse diálogo em Natal. A experiência corrente, visa tanto à provocação de reflexões nas comunidades, como à inserção de suas vozes na cena acadêmica. Espera-se que essa interlocução ajude a esclarecer possíveis vínculos entre narrativas historiográficas, a defesa e preservação desse patrimônio e as memórias daqueles que o vivenciam, contribuindo, também, para a definição de alternativas quiçá mais eficazes de salvaguarda do patrimônio residencial modernista da capital potiguar.

Palavras chave: cinema; relatos orais; educação patrimonial; arquitetura modernista natalense.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Reconhecidos como área nobre da capital do Rio Grande do Norte/Brasil, os bairros de Tirol e Petrópolis abrigam ainda um relevante acervo da arquitetura residencial

modernista natalense, produzida principalmente entre as décadas de 1950 e 1970, apesar das numerosas demolições, substituições e descaracterizações observadas. A percepção do desmonte desse conjunto edificado intensificado tem motivado a produção de inventários e estudos, sobretudo por pesquisadores do campo da Arquitetura e Urbanismo, visando, de um lado, o monitoramento e análise desse processo, e, de outro, o registro iconográfico dos “vestígios” de uma cidade que lhes parece fadada a desaparecer.

O caso dos bairros citados se encaixa de modo especial nesse problema, seja pela intensidade do processo de transformação em curso na região, seja pela qualidade formal/espacial reconhecida em exemplares que atestam a apropriação dos ideais da escola modernista, tanto em edificações de uso público quanto nas moradias. A difusão e recepção do modernismo a partir do caso natalense, exponenciados na conexão entre tecnologia e em suas novas formas de morar e de socializar, também influenciam diretamente a relação espacial casa-rua.

Neste ínterim, embora se reconheça a importância e a seriedade das pesquisas desenvolvidas acerca do tema, percebe-se que estas vêm exercendo pouco efeito sobre o reconhecimento dessa produção pelos órgãos que lidam diretamente com o patrimônio cultural residencial, seja sua atuação nos âmbitos federal, estadual ou municipal. Nesse impasse situa-se o cerne da problemática apresentada: o distanciamento entre as iniciativas de documentação, análise e divulgação do acervo residencial modernista natalense no meio acadêmico e a ausência de ações de preservação efetiva, no que se refere, mais especificamente, aos bairros de Tirol e Petrópolis.

Em busca de alternativas a esse quadro e considerando a importância da inclusão participativa dos cidadãos neste processo, coloca-se em questão as possibilidades do uso de novas mídias não apenas para o registro dessa história “em vias de extinção”, mas para a construção de pontes entre seus principais atores: proprietários, moradores, ex-moradores, locatários, “práticos”, arquitetos, engenheiros e seus estudiosos. Dessa forma, pretende-se discutir o papel do audiovisual como instrumento fomentador de um diálogo (necessário) entre pesquisadores e população, tomando por base uma experiência corrente na cidade de Natal.

Para este trabalho, apresenta-se uma revisão teórica sobre o audiovisual, enquanto ferramenta, e, por fim, levantam-se algumas reflexões sobre a produção de vídeo-

documentários a partir de depoimentos de personagens vinculados a casas e apartamentos datados dos anos 1950 a 1970, trazendo para o debate questões que remetem diretamente a memória desse patrimônio residencial, com vistas aos requisitos propostos na tese em andamento¹. Contribuem, assim, os seguintes autores: a historiadora Maria Helena Capelato – “História e Cinema - Dimensões históricas do audiovisual”; o historiador francês Pierre Nora e a relação “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, artigo publicado na revista Projeto História (PUC-SP); o professor do Departamento de Cinema do Instituto de Artes da UNICAMP-SP, Fernão Pessoa Ramos e as observações contidas em: “Mas Afinal...o que é Mesmo Documentário?”, e, por último, sob a coordenação do arquiteto, urbanista e antropólogo Carlos Nelson Ferreira dos Santos e o historiador/antropólogo Arno Vogel, a pesquisa-livro “Quando a Rua Vira Casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro”, posteriormente transformado em filme homônimo.

O AUDIOVISUAL, A CIDADE E SUAS VOZES

A falta de reconhecimento da importância que o patrimônio cultural modernista representa nas cidades, em detrimento de estilos anteriores, agrava-se quando parte dos arquivos porventura motivadores dessa identificação necessita de procedimentos mais modernos e em consonância com a sociedade de consumo atual. Dessa forma, o registro audiovisual se configura como uma metodologia que se insere dinamicamente para registrar a história da cidade, que em determinado momento se confunde com histórias de vida, e vice-versa. Ele se complementa com as narrativas de personagens previamente escolhidos para corroborar com tal metodologia e também com outras fontes documentais.

¹ O autor deste trabalho é integrante do HCurb – Grupo de Pesquisa de História da Cidade, do Território e do Urbanismo, cujas atividades se iniciaram em 1988, como parte do Grupo de Pesquisa Estudos do Habitat (que em 2011 passou a se chamar ECOHabitat). Seus trabalhos se dirigem a estudos acerca da arquitetura, do urbanismo e do planejamento urbano e regional, focando os processos que implicam nas transformações da cidade e do território, através da circulação de idéias e da cultura técnica. Sua biblioteca de livros mantém um acervo atual de publicações voltado para diversas temáticas que versam sobre os trabalhos desenvolvidos pelo Grupo, sejam eles monografias, TFGs, Dissertações, Teses, capítulos de livros, livros e outras publicações no Brasil e no exterior, muitos deles, de produção autoral própria. Dentre as inúmeras pesquisas realizadas e em andamento, inclui-se a arquitetura modernista de casas e apartamentos financiados pelo estado. O HCurb trabalha de forma autônoma desde 2011.

Privilegiar essas narrativas de vida que, em algum momento, se confundem ou se completam com a historiografia cidadina local, é contribuir para ampliar o debate acerca do conhecimento que se tem – ou não – do espaço urbano. Os exemplares da arquitetura modernista, principalmente os que se localizam nos bairros mencionados, onde estão alguns dos terrenos mais valorizados de Natal, vêm sucumbindo à velocidade das necessidades de serviço e consumo da população da cidade como um todo, e, devido aos tamanhos de seus lotes e infraestrutura privilegiada, são altamente visados pela especulação imobiliária.

Para fomentar um diálogo proveitoso entre as experiências vivenciadas no *locus* do trabalho, explicita-se a necessidade de dar voz às narrativas de um público variado, cuja relação com as edificações modernistas vão *além* da moradia. Dessa forma, elencam-se como potenciais contribuições, um engenheiro, um locatário/morador e uma ex-moradora que, em algum momento de suas trajetórias profissionais e de vida, se cruzaram com tal patrimônio cultural. De modo que, tão rapidamente quanto o desaparecimento e/ou intervenções dessas expressões da arquitetura na capital potiguar, os testemunhos relacionados ao período elegido necessitam ser registrados com certa urgência, devido ao estágio acelerado de destruição/intervenção, ou seja pela idade avançada de parte dos depoentes.

A pátina do tempo não perdoa os desgastes físicos que testemunham a história da circulação de idéias que transformaram as cidades e acabaram mudando a feição de ruas e bairros, contribuíram para a ressignificação de novas formas de morar, do caráter público e privado do habitar moderno, imprimiram outras sociabilidades, estimularam novos consumos, marcaram uma época. O audiovisual permite que se encare o desafio de se registrar a história social de pessoas que, em algum momento de suas vidas, se imbricam, se relacionaram ou, de certa forma, ainda se confundem com a urbe. Ou seja: dar vez e voz àqueles que se permitem compartilhar recordações por meio da reconstituição narrativa do presente-passado, pela fala, pelas reminiscências de suas memórias, e assim, produzir um documento histórico autêntico que alcance as vias extra Academia, aliado à videodocumentação de casas, apartamentos, instituições públicas e de lazer, (nem sempre) possíveis de identificar em suas características construtivas.

O universo urbano captado por meio da observação, ajuda a acompanhar e a compreender as mudanças físicas do bairro, selecionar edificações e entrevistados, coletar seus depoimentos e montar as narrativas, numa oportunidade de se enriquecer a pesquisa empírica convergindo diversas fontes à metodologia do audiovisual (objetivo principal deste trabalho) e da história oral. Baseado, então, nessas inúmeras possibilidades,

Supõe-se que este meio de fácil circulação e poder de comunicação contribua para romper a viciosidade das pesquisas inatingíveis para a maioria interessada e levante questões para uma discussão e uma tomada de consciência que, cada dia, parecem mais imprescindíveis às próprias possibilidades de sobrevivência dos valores positivos nas formas de vida urbana” (SANTOS, VOGEL, 1985).

Na seara que pretende abarcar narrativas orais e cenários construídos, possibilita-se gerar novas argumentações e material suficiente para promover debates, ampliar e atrair público diversificado para ensejar essas discussões. Além disso, objetiva-se fomentar outros olhares sobre a cidade, a arquitetura e o urbanismo. Conforme argumenta a historiadora Maria Helena Capelato:

(...) não se trata apenas de discutir as relações mais amplas entre cinema e história, mas de pensar o filme como documento de discussão de uma época e seu estatuto como objeto da cultura que encena o passado e expressa o presente (CAPELATO, 2011).

A técnica aliada ao registro iconográfico das inúmeras edificações identificadas pelo trabalho de campo e a importância e urgência de se documentar filmograficamente, com a mesma reverência, a trajetória de personagens ligados ao patrimônio cultural de Tirol e Petrópolis se mostram, assim, eficazes para captar o dinamismo dessas transformações da cidade. Ou seja: produz-se um produto dinâmico e estimulante para elevar o debate e suscitar a participação cidadina para os problemas que atingem o território urbano, cujas vivência/experiência com o *locus* da pesquisa ou, mais especificamente, nas edificações elencadas, ressaltam parte importante da historiografia da cidade, de modo que, essa interlocução com tais atores, mais suas narrativas, contribuem como suporte textual para que se monte o quebra-cabeças historiográfico da arquitetura e do urbanismo.

Neste trabalho as histórias de vida, em algum momento, se relacionam ou se relacionaram a Petrópolis e Tirol, porém, as experiências vivenciadas nesses bairros não

são semelhantes. Nas entrevistas realizadas, com o pesquisador documentando as falas através de uma câmera filmadora², tornam-se evidentes algumas noções que sugerem interpretações acerca do patrimônio cultural modernista trazidas à superfície do entendimento através da memória. Assim, as contribuições arroladas, ao mesmo tempo plurais, em outros momentos se cruzam, confirmando ou afastando hipóteses.

Pintar o passado com tintas não nostálgicas também é valorizar a palavra narrada. Em seu trabalho em “defesa” da memória, o historiador francês Pierre Nora faz uma ligação entre narrativa, audiovisual e o cinema:

Como não fazer a ligação, por exemplo, entre o famoso ‘retorno da narrativa’ que pudemos notar nas mais recentes maneiras de se escrever a história e o poder total da imagem e do cinema na cultura contemporânea? Narrativa, na verdade, bem diferente da narrativa tradicional, fechada sobre si mesma e com seu recorte sincopado. Como não ligar o respeito escrupuloso pelo documento de arquivo – colocar a própria peça sob seus olhos -, o particular avanço da oralidade – citar os atores, fazer ouvir suas vozes -, à autenticidade do direto ao qual fomos habituados? Como não ver, nesse gosto pelo cotidiano no passado, o único meio de nos restituir a lentidão dos dias e o sabor das coisas? (NORA, 1981).

Nora nos leva a compreender que o passado e o presente são solidificados pela memória, e que esta tem relação direta com o tempo, contribuem para estagnar o passado (estagnar, aqui, no sentido de permanecer positivamente como lembrança). Assim, imortalizados, se firmam como o que ele nomeou de “lugares de memória”, que “só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações”. Em meio a tantas mudanças no cenário construído das cidades e, conseqüentemente, no desvalar de sua historiografia, o audiovisual dá sua contribuição metodológica trazendo para o debate cenários e personagens importantes, alguns destes ainda passíveis de se obter seus testemunhos, nem sempre conhecidos ou divulgados.

Formado pela Escola de Engenharia de Recife, capital do estado de Pernambuco, Brasil, o engenheiro Kleber Bezerra, de 80 anos, empresário e ex-fundador do curso de engenharia civil da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, dedicou boa parte da sua vida ao trabalho de avaliação de imóveis para órgãos como o IPASE e a Caixa Econômica Federal na capital potiguar. Da lembrança ligada a edificação de exemplares

² Utiliza-se a filmadora modelo Handycam HDR - PJ10, da marca Sony.

modernistas em Natal, relatou só ter construído dois sobrados na avenida Hermes da Fonseca, no Tirol, a pedido de um amigo (esses sobrados ainda estão de pé; um deles conserva características volumétricas semelhantes a outros tipos existentes no próprio bairro, e o outro, apresenta um alto grau de descaracterização).

Bezerra morou numa casa localizada em trecho nobre da avenida Hermes da Fonseca – uma das principais artérias da cidade e a que mais concentrou, em determinado momento, portentosas casas modernistas – em habitação projetada pelo prático (profissional sem diploma universitário) Arialdo Pinho, autor de outras casas de monta em Tirol e Petrópolis. Diz que “notava” que essas “casas, já, de uma certa época que começava a arquitetura a se modificar. Era uma arquitetura diferente”. Naquele momento, a paisagem das largas ruas recebiam aquelas grandes casas com seus caixotes e pilotis, muro baixo, recuadas, jardins generosos e muito vidro, que destoavam daqueles chalezinhos característicos locais: “Eu acho que houve uma fase, assim, de começar a mudar o estilo arquitetônico da coisa, aquele clássico, vamos dizer assim, que eu, por exemplo, devo estar dando a entender que gosto mais, para esse, vamos dizer, modernista, uma mudança, uma fase intermediária, não é?”, que o engenheiro classifica como uma “arquitetura diferente”.

De acordo com o engenheiro, essa arquitetura diferenciada na forma e no viver, não faz parte, a princípio, do elenco merecedor para figurar na galeria dos imóveis que merecessem ser preservados e testemunhar importante momento da arquitetura cidadina: “Existem muitas, muitas já foram embora, mereceriam... [...] Vou começar pela Ribeira [enumera aquelas que elege serem mais importantes neste bairro]. Algumas casas da [avenida] Getúlio Vargas, que hoje só tem prédio...”³.

Num outro viés, a percepção do que mereça ser preservado perpassa pelo conhecimento e pela importância que se tem sobre o assunto, como o natalense Pedro Raimundo de Souza Júnior, 46 anos, que mora no mesmo sobrado modernista onde também funciona seu restaurante, na esquina da rua Mossoró com a avenida Campos Sales, área nobre em Tirol, divisa com Petrópolis. O imóvel faz parte de um conjunto de mais três edificadas conjuntamente (e replicados no mesmo quarteirão), já bastante

³ Entrevista concedida no apartamento do bairro de Candelária, em Natal, nos dias 14, 17 e 30 de abril de 2014. Morou em Petrópolis.

descaracterizados. Dos quatro erigidos lado a lado na rua Mossoró, apenas um permanece com uso residencial. O comércio dele, “Aroma de Café”, por exemplo, funciona das 7 até às 15 horas, como bufê de café-da-manhã, lanches e almoço no peso. Para adaptar o prédio e fazê-lo funcionar, Pedro Júnior promoveu mudanças, inclusive, resolveu morar com a família no andar de cima:

[...] como era uma garagem, completa, eu cortei 1/3 da garagem para fazer esse ambiente, mas esse ambiente que a gente tá aque e só [um dos salões do empreendimento]. Tirei umas coisas antigas mas fisicamente não houve nenhuma mudança não. Na frente tinha um jardim, que eu tirei o jardim e o coloquei de lado, e fiz a entrada do restaurante onde é o jardim. E mudança física não foi feita, assim, porque eu quis preservar o prédio, tá certo?⁴

Essa fala sobre preservação denota quão pessoal é o reconhecimento do que seja considerado como patrimônio (a ser) digno de proteção; isso fica evidente nas palavras do entrevistado. De acordo com ele, caso outras interferências aconteçam no edifício, alterariam a forma da seguinte maneira:

Se for o caso de ter de fazer uma reforma, a gente teria de quebrar, por exemplo, a parte que seria da entrada; seria uma área assim [gesticula explicando] cercada, com tipo um solário, que chama, ‘né’, um solariozinho com três mesinhas de bristrô [...], e na parte lateral, eu abriria pra dar visão pra quem vem da rua Mossoró. Fora isso, em termo de espaço físico, não. Na parte de cima só uma questão de estruturação pra se fazer uma cozinha industrial, espaço pra funcionário. Mas, em termo de espaço, de quebrar, não, quebrar só isso mesmo [...]

Os depoimentos permitem entrecruzar informações cujas respostas se assemelham e descortinam a percepção que se tem sobre o tema. O discurso de que os bairros que merecem ser preservados, tal como comentou durante sua entrevista o engenheiro Kleber Bezerra, seriam os mais antigos da capital: a Ribeira e a Cidade Alta. A arquitetura modernista, por ser considerada recente, *sem história*, não mereceria ser contemplada. Entre intenção e prática, o empresário e inquilino Pedro Júnior, por exemplo, diz não haver interesse dos órgãos competentes, tampouco conhecimento da população para esse patrimônio cultural, excetuando-se os moradores mais antigos, professores, historiadores e pesquisadores.

⁴ Entrevista concedida nos dias 10 e 20 de abril de 2014, entre o café-da-manhã e o almoço no estabelecimento comercial Aroma de Café, na rua Mossoró, divisa de Tirol com Petrópolis.

“O sentimento de apego só fica na lembrança”. Assim pensa Analice Lemos Ferreira, ex–moradora de uma grande casa modernista na rua Açu, em Tirol. A residência, construída há mais de 60 anos pelo seu pai, tinha quatro quartos, garagem lateral para cinco carros, jardim na frente e no quintal, pilotis na frontal, destacando-se entre os condomínios verticais e comércio que vão tomando lugar dos outrora chalezinhos da vizinhança. Solteira, após a morte dos pais e a saída dos irmãos, vendeu a casa para um hospital renal localizado bem próximo à residência.

Questionada sobre a importância da edificação, as emoções se misturam:

Olhe eu espero, um dia, eu sou muito assim, fria nesse ponto... Que aqui, esse hospital aqui derrube isso aí [a casa] . Eu acho que eles vão aproveitar. Por que é que a gente vai mudar o próximo? Ninguém muda. Então pode ser até um hospital mais alto, porque aqui vai ter uma vantagem, a ambulância vem, entra na [rua] Apodi e sai aqui; vocês, como arquitetos, vocês vão ver as facilidades que eles vão ter. Eu acredito demais que essa garagem aí de casa, eles acabem pra ser rua, trajeto, entendeu? Então, pra que chorar o passado, se a vida continua e tem de ser vivida, na alegria, na harmonia e fé?⁵

As narrativas complementam hiatos e ajudam a entender como o cidadão interpreta e age com relação a preservação do patrimônio cultural. Esses recortes narratológicos simbolizam que o crescimento da cidade moderna continua não incluindo a contento a importância de sua historiografia construída. O gênero documentário permite que se expressem depoimentos ilustrados pelas imagens produzidas – textos -, tornando-se um produto de fácil compreensão e pluralidade de temas. Para o pesquisador cinematográfico Fernão Pessoa Ramos (2008), a importância da forma de filmar aliando-se à construção da narrativa, representando o mundo vivido, a intensidade da linguagem, o real mundo real. De modo que, o audiovisual firma-se como um caminho rico e estimulante para dar vez às vozes representativas da cidade, permitindo novas possibilidades e diálogos vinculados ao patrimônio cultural. *Dona Analice* não mais quer ter relações com a casa e tudo o que ela representa e representou para si e sua família. Ela não vê a possibilidade de a edificação continuar de pé e isso, de alguma maneira, é um alento para quem guarda tantas lembranças: “Deus me livre de patrimônio cultural. Eu espero que acabe isso aqui

⁵ Entrevista concedida na casa da rua Açu, já vendida, e o apartamento onde mora, na avenida Marechal Deodoro da Fonseca, divisa de Petrópolis com Cidade Alta, no dia 19 de agosto de 2014.

pra eu acabar [sorri]. É ilusão. Essa saudade... Acho que diminui um pouco essa ilusão, essa saudade, sabe?”.

A contemporaneidade do cinema reflete a sociedade; é um espelho reunindo a memória real e irreal. Esta metodologia contribui para a arquitetura ajudando a reunir estas vertentes, atuando como testemunho da paisagem do bairro e da habitação no contexto social e urbano. Além disso, contribui para incentivar o debate abrindo espaço para vozes importantes para se compreender a história da cidade, nem sempre (re)conhecida, quiçá compartilhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contribuição do audiovisual permite levar ao conhecimento de um amplo número de pessoas questões que, quase sempre, seja pela falta de conhecimento ou educação patrimonial, por exemplo, ou pelo engessamento das técnicas que a Academia utiliza para tratar tais assuntos, dentro e fora da sala de aula, não atingem um público-alvo carente desse tipo de (in)formação. Ademais, tal metodologia firma-se como opção de aproximação com personagens que, pela possibilidade de terem seus depoimentos incorporados à vida da cidade à habitação, vertem vozes imprescindíveis para a salvaguarda efetiva do patrimônio cultural construído, no caso, a arquitetura modernista de qualquer lugar, aqui, especificamente, nos elitizados bairros de Petrópolis e Tirol, em Natal-Brasil.

AGRADECIMENTO

O autor agradece a instituição CAPES, aos colegas pesquisadores e à coordenadora grupo de pesquisa História da Cidade, do Território e do Urbanismo-HCUrb, Angela Lúcia Ferreira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPELATO, Maria Helena... [et al.]. HISTÓRIA E CINEMA – Dimensões históricas do audiovisual. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. PROJETO HISTÓRIA: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da

PUC-SP. São Paulo, SP – Brasil, 1981.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas Afinal...o que é Mesmo Documentário? Senac, 2008.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos, VOGUEL, Arno. (Coord.). Quando a Rua Vira Casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. Apresentação. São Paulo, Projeto, 1985, 3 Edição.

EXTRAVIO DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA EM *CABRA MARCADO PARA MORRER* DE EDUARDO COUTINHO

ANA LUCIA OLIVEIRA
Universidade Federal de Goiás (Brasil)

Resumo

Cabra Marcado para morrer foi filmado em dois tempos: entre 1962 e 1964, e em 1984. O intervalo foi consequência de uma ditadura empresarial-militar que vigorou no Brasil por mais de 20 anos. As primeiras filmagens, realizadas pelo diretor no âmbito das ações do *Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes* (UNE), propunham refilmar a luta camponesa dos lavradores da *Liga Camponesa de Sapé*, tendo por eixo o assassinato de um de seus líderes. As filmagens seriam realizadas tendo por atores os próprios camponeses. Interrompidas as filmagens pela recém-instaurada ditadura, vários originais se perderam, a equipe de filmagem se dispersou e parte das lideranças camponesas que atuavam no filme teve que fugir para uma vida clandestina.

Em 1984, Eduardo Coutinho retorna à Galiléia, cidade onde havia filmado em 1964, para reencontrar os personagens do filme inacabado. Não havendo roteiro prévio, tampouco teses a serem demonstradas, o filme se constitui da própria busca pelo destino dos personagens. A interrogação acerca da história de um país sob regime de exceção pode ser apreendida em sua totalidade e tragédia - como na mônada que Walter Benjamin menciona no seminal *Drama Barroco Alemão* - no destino de camponeses no nordeste do Brasil. Considerando a câmera como instrumento de pesquisa, o documentário se constitui não apenas como um meio de expor ou desnudar um determinado processo histórico mas um modo específico, talvez um regime de interrogação da história, presente em parte significativa da obra do cineasta. Se é com tortura, morte, exílio e clandestinidade que a ditadura se impõe sobre os sujeitos, é com rasura e apagamento que se impõe sobre a memória e a história. Este artigo interroga particularmente a entrevista como uma das estratégias de abordagem utilizadas na realização do filme que possibilitam uma aproximação a essa memória extraviada que se apresenta não como completude e reconstituição, mas como esgarçamento e extravio. Adicionalmente, a entrevista, nas palavras do próprio Coutinho, pressupõe um erotismo em torno do qual desenvolvemos nossas interrogações.

1. Ainda acerca do filme

Em 1962, em Sapé na Paraíba, era assassinado João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa. Em 1964, a União Nacional dos Estudantes (UNE) viajava o país com a *UNE Volante*, com a finalidade de conduzir um amplo debate acerca da reforma universitária. Eduardo Coutinho, diretor de *Cabra Marcado para Morrer*, integrava a comitiva da *UNE Volante* e do *Centro de Popular de Cultura* (CPC) a fim de incentivar a criação de outras

unidades do CPC nos estados. O contraste entre as multinacionais (e seus signos visuais) instaladas no Nordeste do país e a miséria do povo interessava aos integrantes da UNE. Em Galiléia as histórias de Pedro Teixeira e da Liga de Sapé - a maior liga de camponeses do Nordeste que contava com mais de sete mil integrantes - chamaram a atenção da equipe. Coutinho e sua equipe idealizaram um filme acerca do movimento e da recente morte do líder camponês em que os atores seriam os próprios camponeses encenando suas próprias histórias. Elisabeth Teixeira, esposa de Pedro Teixeira líder assassinado, e seus filhos representariam a si próprios, nos moldes do neo-realismo italiano, assim como também o fariam outros participantes do movimento e moradores da comunidade. Conflitos que vitimaram onze camponeses obrigaram as filmagens a se deslocarem da Paraíba para Pernambuco. As cenas desse período mostram além das imagens dos camponeses, o contraste entre a população empobrecida e as marcas multinacionais.

Em abril do ano de 1964, aproximadamente 40% das filmagens haviam sido realizadas. Entretanto, a aversão das elites às políticas reformistas do presidente eleito, João Goulart levaram a um golpe militar cujas consequências foram sentidas imediatamente em Galiléia. As filmagens foram interrompidas, a equipe de filmagem obrigou-se a fugir e alguns de seus componentes foram presos, juntamente com camponeses. Parte do material já filmado fora apreendida, mas, felizmente, outra parte havia sido enviada para revelação no Rio de Janeiro e foi salva. As lutas pela reforma agrária foram silenciadas, assim como o foram os personagens do filme, seu diretor e equipe, porque se lhes roubaram todos os meios de expressão.



Primeiras imagens do filme - visitas da UNE à Pernambuco no início da década de 1960.

(Esta e todas as imagens a seguir são *frames* do filme *Cabra Marcado para Morrer*)

Dezessete anos depois, num contexto ainda inicial de abertura política (eleições diretas para presidente somente se realizariam em 1989), Eduardo Coutinho retorna à Galiléia para reatar contato com os personagens de seu filme e conhecer seu destino. A personagem principal passa a ser Elisabeth Teixeira, que havia deixado a cidade de Galiléia e vivia clandestina em outra cidade, São Rafael, tendo assumido outra identidade, atendendo por outro nome, Marta Maria da Costa. Ela desconhecia o destino de parte de seus nove filhos, dispersos dentre as famílias da região. Elisabeth vivia clandestina, expropriada de sua própria identidade e luta. Numa condição ambígua de residente da pátria que não a reconhecia mais formalmente como cidadã, a voz de Elisabeth Teixeira calara-se em prol da sobrevivência do corpo. A memória que não pode ser socializada pela oralidade nem ser materializada num suporte tende à sobrevida como trauma. Neste sentido a presença de Eduardo Coutinho e da equipe cinematográfica fizeram emergir a memória como potência, antes reduzida à impossibilidade e à mudez. A partir do vínculo de confiança anteriormente estabelecido e de uma sedução mediada pelo dispositivo técnico de registro de imagem e som, Elisabeth Teixeira pode novamente falar, pode novamente restituir uma existência que deixa marcas a serem lidas (os traços de luz e sombra no filme, por exemplo), onde antes havia apenas e tão somente apagamento.



Elisabeth Teixeira, já viúva, e seus filhos, em cena do filme.



Cena do primeiro filme sobre a morte de Pedro Teixeira: Elisabeth Teixeira e seus filhos encenam seus próprios papéis.



Primeiro encontro com Elisabeth Teixeira no período da abertura política.

2. Entrevista: ver entre e o erotismo

Sem ter terminado o filme, Eduardo Coutinho empregou-se na Rede Globo de Televisão na década de 1970, onde fez reportagens importantes. Alheio à retórica grandiloquente das reportagens de então, Coutinho preferia dar voz àqueles que sofriam da impossibilidade de dizer, própria de uma cidadania incompleta e excludente. Dentre as reportagens uma se notabilizou; *Seis Dias de Ouricuri*, abordava a seca que, em confluência com os interesses do latifúndio, vitimava a população pobre do Nordeste brasileiro de tempos em tempos. Nesta reportagem um homem relata à Eduardo Coutinho e, por consequência, à nós, espectadores, durante pouco mais de intermináveis e angustiantes três minutos, uma sequência de variadas raízes, as quais é obrigado a comer em tempos de fome. A tragédia que a cena expõe e que não poderia ser constituída como tragédia de outra maneira consiste, não era apenas (como se fora pouco) aquela do sofrimento da fome, mas da perenidade da fome transtornada em uma cultura e, portanto, em um conhecimento (a variedade de raízes e suas formas de preparo para que fiquem toleráveis ao paladar humano) que reduz e humilha o camponês nordestino a uma condição mais baixa que a da animalidade: come o homem o que o animal despreza.

Fundamentalmente, como afirmou Coutinho em uma entrevista (a que se intitula *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (Disponível neste sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdmJkOaiVHo>) concedida ao cineasta Carlos Nader, em 2013, “é a coisa extraordinária que é o corpo que fala”. A fala, a narração não é portanto, nada mais que um produto do corpo, uma excreção do corpo induzida por um outro corpo que fala, que pergunta, e uma câmera que registra. Mas a geração dessa fala, na forma de excesso que não exige comprovação que constitui a verdade do cinema, que passa a ser assim uma questão de corpo e de contato, através da entrevista. Nesta mesma entrevista, Coutinho comenta:

Essas relações na verdade são relações eróticas no sentido amplo da palavra. (...) No sentido que não se usa, mas são relações de corpo. E é isso que faz que, de repente, uma velha, ou uma garota de programa (...) ela fale comigo! Ao contrário, cada vez menos erótico no sentido tradicional pela minha velhice, entende?! O corpo fala e a fala ligada ao corpo quando é visceral é porque há uma relação erótica. Nesse sentido sou bom para provocar isso.

A entrevista ou o encontro foi a estratégia central de abordagem de Eduardo Coutinho em seus documentários. Já desde o início certas regras foram sendo criadas e, com o tempo ficaram mais austeras: as perguntas são curtas, não fazem julgamentos, a câmera geralmente é estática, mantém-se a uma distância de um ou dois metros, não muito mais, não muito menos. Não há duas câmeras e a montagem é seca, evita a redundante confirmação da fala por uma imagem sobreposta que lhe autentique. Não há a busca pela verdade através da checagem de versões, verificação de fontes, etc; a verdade é aquela do encontro entre corpos falantes e os dispositivos de registro.

O filme *Cabra Marcado para Morrer* demarca em certo sentido a centralidade que Coutinho dará à entrevista como estratégia de abordagem e, portanto ao encontro e ao diálogo como forma do erotismo. Em seus filmes seguintes, outros elementos narrativos presentes neste filme, tais como narração em off, uso de jornais, trilha sonora diferente do som ambiente, etc, são paulatinamente ou definitivamente deixados de lado. Ainda assim, Coutinho afirma o erotismo como o lugar produtivo da entrevista, ou seja, o erotismo é aquilo que tendo surgido do encontro dialógico entre dois corpos humanos e o corpo da máquina, faz surgir algo que excede os três elementos e cria algo novo.

Georges Bataille, afirma o erotismo (em livro homônimo) como a possibilidade temporária da experiência da continuidade. A descontinuidade seria a experiência caracteristicamente humana, consequência da reprodução sexuada:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos.

A luta dos cidadão de Galiléia começa com a morte. João Virgínio Silva era um dos sobreviventes de Galiléia e um dos personagens do filme de Coutinho. De memória apurada talvez por consequência de seu analfabetismo, João conta no filme que a luta começara, não pelos direitos dos vivos, mas antes pela dignidade dos mortos. A pobreza

dos camponeses abatia-se também aos mortos cujos corpos não encontravam ataúdes apropriados. Segundo João Virgínio, os mortos eram postos em um caixão emprestado à prefeitura que deveria ser devolvido depois de findos os ritos funerários. O morto era entregue à terra apenas envolto em panos. Nem mesmo a morte lhes era própria. Essa morte nordestina cantada mais de uma vez na literatura de cordel e nas canções indicava a João Virgílio e aos companheiros camponeses seu ponto de basta. Envolto em panos e farrapos, até na morte os camponeses eram expropriados, inclusive daquilo que muito prezavam, sua dignidade. Era ela, era a morte que demarcava o lugar do início da luta que Eduardo Coutinho e seus companheiros foram registrar. Foi a falta de dignidade na morte, mais que na vida, que deu início à Liga camponesa de Sapé.

É a morte novamente que demarca o lugar possível da emergência da memória, a partir justamente do erotismo que Coutinho faz atravessar em suas entrevistas.

Ao eleger a entrevista o lugar por excelência do acontecimento em seus filmes, Coutinho propõe uma ética que se relaciona com o enfrentamento do abismo. O processo de busca por Elisabeth e seus familiares é o enredo do filme. *Cabra Marcado para Morrer* conta a aventura do fazer-se do próprio filme e de seus personagens. Para Elisabeth Teixeira, que não esperava a equipe de filmagem, Eduardo Coutinho mostrou as poucas fotografias remanescentes das filmagens de 1964. Coutinho mostrou à Elisabeth, portanto, os restos de um filme que não chegou a ser, abortado pela ditadura. Novamente Coutinho apresentava a seus personagens suas imagens 17 anos antes. Elisabeth, com a entrevista, ia saindo da sombra da clandestinidade “Antes eu era caladinha, não dizia nada, assombrada. Graças a Deus, hoje estou aqui, contando a história. Mas e o João, e o Alfredo, e Pedro fazendeiro?”. Também o filme de 17 anos antes ia saindo do seu leito de morte. Elisabeth relembra, para que se registre, que outros foram exterminados (expressão que ela usa com frequência) e suas memórias não poderão ser restituídas. Enfrentar o abismo significa também silenciar para que o abismo e a dor do outro apareçam, arte na qual Coutinho é inigualável.

Reencontrar estas pessoas, ouvi-las, filmá-las, não poderia nunca restituir a voz, o nome, a utopia e o lugar no mundo que a ditadura empresarial-militar lhes roubara. Mas poderia, parece-me, é o que o filme fez, restituir o lugar de um silêncio, de uma impotência que se mostra como furto. Há algo mais.

As primeiras cenas do filme nos exibem os atores do inacabado filme vendo-se a si mesmos na projeção das cenas feitas em 1962. Aqueles que nunca são vistos na tela, seja do cinema, seja da TV, puderam ver-se. Vemos as expressões de seus rostos em contemplação a si mesmos e em reconhecimento aos companheiros e companheiras, compadres e comadres, filhos e filhas, vizinho, 17 anos antes.



Camponeses veem-se no filme de 17 anos antes.

Acerca de um outro filme de sua autoria, *Santo Forte*, na já referida entrevista, Coutinho desvale a mudança de ângulo da câmera para trazer ao filme uma certa variedade que, pretensamente, não cansaria o espectador. Por quê? Pergunta-se. Diz que não se trata de uma questão da imagem, trata-se “do extraordinário que é a fala humana, o corpo que fala”.

A cena final do filme é angustiante. Coutinho e sua equipe se despedem e vão se retirando da humilde casa de Elisabeth. Agradecida à equipe, Elisabeth nota que talvez sua voz, sua oportunidade de dizer lhe escape novamente. Quando a equipe já está na Kombi, ela mantém a fala, enquanto a Kombi se afasta. Ficamos a nos perguntar acerca do

compromisso. O abismo abre-se novamente frente a nossos olhos. O abismo é intransponível; a insistência no confronto com ele, ficou entretanto registrada como uma forma de possível.



Eduardo Coutinho nas cenas finais com Elisabeth Teixeira

O compromisso ético de Coutinho não se dá com a verdade, mas com o enfrentamento do abismo; ou antes, se há alguma verdade a ser encontrada, só pode ser no enfrentamento do abismo inerente à condição humana. Enfrentamento, entrevista, ver-entre, ver através do abismo: é esse exercício, no entanto fadado ao fracasso, e por isso mesmo gesto ético fundamental, aquele que Coutinho encena, dá a ver na cena o obscuro, aquilo que deveria, da cena, ser expurgado.

CABRA MARCADO PARA MORRER: UNA PELÍCULA ENTRE LA HISTORIA Y LA MEMÓRIA

ROBERTO ABDALA
Universidade Federal de Goiás (Brasil)

Resumen

La película *Cabra marcado para morrer* será analizada de acuerdo a los conceptos de "dialogismo" y "cultura histórica". La obra asegura el registro de una memoria de la dictadura, la diáspora de exiliados internos, denuncia el mantenimiento de las condiciones de vida en el campo. Sea testigo, sobre todo, la eficacia de la dictadura para producir muchos "silencios" sobre Brasil.

Penso que a escrita do historiador está mais próxima da montagem de um filme do que, por exemplo, da narrativa de um romancista.
Jacques Le Goff

I. INTRODUÇÃO

Não é comum uma introdução apresentando o quadro conceitual com o qual se pretende explorar uma obra cinematográfica. O motivo para isso apresentar um quadro conceitual que, embora pareça muito pertinente ao campo da História, seja mais freqüente encontrá-lo em operação entre renomados pesquisadores de cinema.

1 - Definindo uma abordagem teórica

A análise que apresentamos nasce de um quadro conceitual pouco explorado entre historiadores, embora os autores que nos servem de referências sejam amplamente conhecidos: L. S. Vygotsky, M. M. Bakhtin e R. Williams. Apesar de os *objetos* aos quais dedicaram suas obras serem muito distintos, a mente, a linguagem e as *mídias* respectivamente e em sentido *lato*, o próprio Williams dedicou um capítulo do seu livro às possibilidades de articulação de suas teses.¹ As “aproximações teóricas”² não pareceriam tão surpreendentes se considerarmos que os três autores são herdeiros do

¹ Referimo-nos ao capítulo *Língua*, em *Marxismo e literatura* (1979 / original 197:)

² O termo empregado por Wertsch que se dedicou a estudar as teses dos dois primeiros. O autor é um psicólogo cujas pesquisas o levaram a se dedicar ao campo da Antropologia Sociocultural na última década, lecionando e pesquisando na *Washington University*, em St. Louis, EUA.

marxismo clássico e que todos foram obrigados a abandoná-lo em seus trabalhos por não verem seus respectivos objetos satisfatoriamente contemplados.

Nesse sentido, pode-se considerar, sumariamente, que os três autores se debruçam sobre a *experiência*, tomando a *cultura* como elemento fundamental da vida humana e a *linguagem* como um aspecto dos processos da *comunicação*, cujos significados são engendrados por indivíduos em situação de *interação social*. Suas premissas os obrigam a tomar os processos que estudam como sociocultural e historicamente situados e a recuperar seu caráter antropológico.

O elemento chave de análise para apreendermos como os processos comunicativos humanos que formam a mente dos homens e forjam os repertórios culturais aos quais recorrem para sobreviver – material e simbolicamente – nascem dos argumentos bakhtinianos. O filósofo da linguagem explica que a operação de comunicação que se dá nas interações sociais é, fundamentalmente, “dialógica”. Assim como na cultura ordinária – para lembrar Williams –, os significados sempre são engendrados em processos dialógicos que ocorrem, permanentemente, na cultural e/ou na mente daqueles que participam dos processos de *interação*. Uma nova obra/discurso é, pois, um “diálogo” e consiste somente de um elo situado sociocultural e historicamente na antropológica cadeia da comunicação na qual todos os homens estão imersos.

A esse quadro conceitual faltava, somente, considerar o papel da narrativa que foi concebida no trabalho que ora apresentamos em conformidade com as teses de Ricoeur e Rüsen. A premissa de que a narrativa consiste de uma realização que funda uma temporalidade humana compartilhada, entre as duas outras dimensões, a cósmica e a subjetiva de Ricoeur é preservada e ampliada em Rüsen. Uma de suas proposições sobre as narrativas fundamentalmente históricas é que apresentam três categorias constitutivas características: *forma*, *conteúdo* e *função*.

Segundo o autor, as três estariam relacionadas às competências narrativas associadas à consciência histórica: o *conteúdo* relaciona-se a competência que resgata a qualidade propriamente temporal das experiências humanas; a *forma* está relacionada à “interpretação histórica” dos processos humanos, tomados como referência com o fim de

compreender o presente; a *função* que se relaciona ao desenvolvendo da competência para “orientação histórica”, voltada para a ação humana no presente visando o futuro.³

O quadro conceitual formado pelas contribuições destes autores nos permite considerar que a linguagem cinematográfica guarda pelo menos dois elementos essenciais: está enraizada na cultura da qual extrai, toma emprestado e/ou reelabora significados nos processos de interações sociais dos quais os filmes participam. Suas narrativas, ao recorrerem às convenções e elementos dos repertórios culturais nos quais nasceram, carregam consigo simbolismo e historicidade. Tais condições raramente permitem ao analista negligenciar o contexto sociocultural e histórico de produção e, frequentemente, até o de exibição para que se apreenda como sua interpretação do passado – *forma* – contribui para conhecimento deste. No caso dos historiadores, a situação não é diferente. O foco de nossas análises recairá, pois, nos processos de *interação (dialógicos)*⁴ obra/repertório cultural de época, ou – como preferimos, seguindo Rüsen – à “cultura histórica” brasileira da época.

A intenção da análise é, então, mergulhar no universo, ou melhor, nos universos históricos nos quais o filme nasceu e ganhou importância, demonstrando suas estratégias de dar a ver aspectos da realidade brasileira que vinham sendo (durante a ditadura) e têm sido (no momento de realização do filme, até nossos dias), sistematicamente, negados, como é característico de memórias – categoria na qual a maioria dos filmes pode ser incluída. O “Cabra”, ainda que não pretendesse comportar-se como uma obra de “História” opera com convenções cinematográficas de maneira tal que, em alguns momentos, ultrapassa a fronteira da simples “memória”.

A partir dessas considerações preliminares e por meio da análise do filme talvez seja possível encontrar elementos que contribuam para pensarmos se há e quais seriam algumas das estratégias audiovisuais para representar o passado. Vejamos, pois, como a obra sugere que isso possa ser realizado com sucesso.

³ RÜSEN, 2010.

⁴ Ver as possibilidades do dialogismo aplicadas aos filmes em Stam (1992) e Abdala (2008, 2012).

2 - A obra: argumento e enredo

Um filme fica muito empobrecido numa sinopse, mas a situação exige que seja assim. A obra pode ser considerada um meta-documentário, cujo tema são as lutas de trabalhadores rurais brasileiros por direitos e o impacto da ditadura militar sobre essas lutas – tendo, pois, o período da ditadura militar como recorte temporal. Na verdade, essa seria uma “descrição” dos anos 1980, quando o filme foi finalizado.

A história começa em 1962, ano em que João Pedro Teixeira, um líder das *Ligas Camponesas* – entidade civil que cumpria um papel social de um sindicato no Brasil daquela época – é assassinado. Um comício que reuniu cinco mil pessoas foi organizado em protesto ao assassinato do “líder camponês” – termo empregado no filme que remete às concepções da esquerda brasileira na época. O fato ocorrido num lugarejo de nome *Sapé* levou Coutinho que trabalhava “há uns cinqüenta quilômetros”, na capital da Paraíba, a ter ideia de realizar um filme sobre a vida daquele *herói popular*.

Coutinho soube do comício quando realizava filmagens como membro da UNE-Volante – uma unidade móvel da União Nacional dos Estudantes, a UNE – que percorria o Brasil para discutir propostas para a reforma universitária. Merece atenção o tipo de mobilização que a UNE realizava então, sobretudo se lembrarmos que o país somente conquistaria uma rede de telecomunicação nacional em 1970, sob a ditadura militar.

A cultura histórica brasileira dos anos 1960 não deixa dúvida quanto a intenção da UNE de ampliar diálogos com o “povo”, trazendo o debate político e temas de esquerda para seu cotidiano com o fim de “conscientizá-lo”.⁵ Entre as estratégias empregadas estaria o uso do cinema como “agitador das massas”, dado que Coutinho deixa nas *entrelinhas* da narrativa. A intenção por parte do cineasta de fazer lembrar ao público aquele debate pode ser depreendida pela menção que o narrador (voz *in off* do poeta nordestino, Ferreira Gullar) faz sobre a fundação de outros *Centros de Cultura Popular* da UNE. Os CPCs que a entidade estudantil pretendia fundar pelo país a fora e no interior do qual o debate a respeito do papel do intelectual e a necessidade de se conscientizar politicamente o “povo” era acirrado.⁶

⁵ Merece destaque a tomada do filme de Glauber Rocha, *Terra em trase* (1967), na qual o poeta/intelectual tapa a boca de um personagem que representa “o povo”, para em seguida, acusá-lo de ser: “um despolitizado”, “um analfabeto político”.

⁶ NOPILITANO, 2001; RIDENTI, 2005.

Tendo começado as filmagens dois anos depois, nos moldes de *docudrama* – documentário que dramatiza acontecimentos reais, recorrendo a atores amadores que vivem em condições semelhantes – um traço de historicidade das convenções cinematográficas de época. Foram convidados para atuar alguns moradores da primeira *Liga* fundada em Pernambuco – no Engenho Galileia – e a família do líder “camponês”. O cineasta e sua equipe foram surpreendidos com o *Golpe militar* de 31 de 1964 que impôs ao Brasil uma ditadura, em moldes *fascistas* – respeitando anacronias, mas destacando um aspecto sempre negado pelos militares – por vinte e um anos.

Os membros da equipe foram perseguidos e confiscado tudo o que se referia à filmagem. Mas, como quase metade dos negativos havia sido enviada ao laboratório para ser revelado no Rio de Janeiro, as cópias puderam ser recuperadas mais tarde e o filme foi retomado dezessete anos depois. Em 1984 *Cabra marcado para morrer* tem sua primeira exibição pública em São Paulo.

O novo filme não retoma o argumento de 1964. Rompe com o primeiro projeto, abandona as convenções do cinema documentário dos anos 1960 e vai em busca da trajetória de vida dos atores do primeiro filme, sobretudo dos filhos e da viúva de João Pedro Teixeira que transformam-se em personagens da história/filme. Opera-se então a inserção dos *todos os personagens* da narrativa nos processos históricos dos quais suas vidas fizeram parte nos últimos dezessete anos, exatamente os anos de ditadura, inclusive do próprio cineasta.

Nesse sentido, a condição social que os personagens representam ganha dimensão histórica, no sentido que propõe Rüsen, pois eles retomam suas trajetórias individuais, reconhecendo-as como um elemento no interior de outra, que tem caráter social e que foi/é compartilhada por *todos*. Os grifos no termo “*todos*” tem a finalidade de destacar que, no momento da exibição do filme, os brasileiros que fizessem parte do público estariam, obrigatoriamente, também partilhando da história.

Muitos outros elementos da cultura histórica de época e/ou do repertório de um conhecimento histórico a respeito da ditadura serão, sistematicamente, interpelados pela obra de Coutinho. Segundo entendemos, assim o cineasta não poupa ninguém – nem mesmo o público a quem ele endereça sua obra/discurso. O filme exige que o público

detenha esse repertório histórico sobre a ditadura, independente de ele ser fruto da experiência histórica ou de um esforço para conhecer o passado.

O filme é aberto com cena paradoxal: observamos imagens recentes (1984 / coloridas) do horizonte de uma paisagem rural que emoldura uma moradia simples, em frente a qual vemos pessoas circulando em torno de uma mesa sobre a qual há um projetor de filmes. A seguir são mostradas imagens (em preto & branco) de 1962, apresentando uma “passarela” de uma construção em *palafitas* – um tipo de moradia construída sobre as margens de rios e em condições miseráveis – e crianças trabalhando em regiões ribeirinhas, tendo a música *Canção do subdesenvolvido* ao fundo.

Na letra há referências irônicas à condição do país (subdesenvolvido) e aos discursos “imperialistas” que circulavam na cultura de então. Segundo a voz *in off* de Gullar que divide a narração com o próprio Coutinho: “as imagens da miséria se contrastavam com a do imperialismo”. Vemos na tela cenas de uma feira – evento muito presente no nordeste – onde circulam gente do povo e, ao fundo, logomarcas da *Texaco* e da *Esso* (Cabra: 1’:36”). Assim, tem início a história do próprio filme que nos é narrada por dois nordestinos: Gullar e Coutinho. O cineasta define assim, logo na abertura, o lugar social do qual formula seu discurso.

O “sotaque” de ambos “dialoga” com preconceitos alimentados contra os originários desta região do Brasil, por formarem o maior contingente de migrantes que aportaram nas “megalópoles” – com suas mega-favelas – fabricadas pelo crescimento desordenado do país. Um fenômeno ampliado, aprofundado e explorado no período ditatorial. Uma realidade sempre “apagada” nas narrativas ufanistas oficiais e oficiosas, veiculadas, principal, mas não unicamente, pelas mídias, especialmente a televisão, sobretudo a Rede Globo – empresa na qual Coutinho, entre outros, trabalharam durante a ditadura.

A seguir, o cineasta vai exibir seu trabalho de investigação sobre os desdobramentos da ditadura militar sobre os “personagens” do primeiro filme. Nessa trajetória é que a obra ganha mais densidade histórica e revela sua importância para a cultura histórica e cinematográfica brasileira, permitindo observar o poder desconhecido do cinema.

II. A HISTÓRIA EM CENA

Se a narrativa historiográfica estiver mais próxima da cinematográfica como afirma o historiador na citação que abre esse texto, é mais fácil observar isso no filme de Coutinho. Uma das estratégias a qual o cineasta recorre à exaustão é exatamente a de colocar em tela – nesse caso, na tela “monumental” do cinema – evidências, vestígios em meio a testemunhos orais (emocionantes, é preciso destacar) que, em *diálogo* estrito com o repertório de cultura histórica sobre a ditadura, “revelam” como o regime agiu ao longo de vinte e um anos, mascarando, falseando, silenciando a realidade brasileira, oprimindo, violentando e/ou corrompendo pessoas, instituições, agentes sociais, entre outros. **O recorte que daremos nesta apresentação incidirá, principalmente, nesses momentos da obra: nos seus diálogos com a cultura histórica dos anos 1980 sobre a ditadura.**

Sobre a exigência do público de deter um repertório sobre a história do período da ditadura e outros aspectos aos quais Coutinho faz referência ao longo da narrativa, merece destaque o fato de que historiadores,⁷ mais tarde, tenham passado a denominar a ditadura de “civil-militar”, visando a dar ênfase à contribuição da sociedade civil ao regime. Afinal, empresários, proprietários de terras, segmentos da classe média e da Igreja toleraram seus abusos, apoiaram suas ações de opressão e censura e/ou silenciaram a respeito de seu caráter ditatorial, chegando, eventualmente, a se beneficiar da proximidade com o poder. O filme não poderia, pois, ser conivente com esse aspecto da história sob o risco de não respeitar o primeiro compromisso de uma investigação dessa natureza: ser fiel ao que se sabe, mantendo um “compromisso com a verdade” – mesmo que seja um documentário.⁸

Na montagem, os realizadores optaram por trazer registros de época em contraponto ou que corroboram com a narração *in off*. O resultado final da narração é peculiar. Nas primeiras cenas do filme mesclam-se manchetes de jornais sobre o assassinato do líder “camponês” com imagens dos trabalhadores em direção ao comício de protesto ao ocorrido. Coutinho informa que foi obrigado a transferir o local das filmagens para o Engenho Galileia, pois um conflito de terras no qual estiveram envolvidos “camponeses”, polícia militar e empregados de uma usina e onze pessoas

⁷ REIS JUNIOR, 2004.

⁸ Sobre esse compromisso documentarista, consultar Gualthier (2011).

havam morrido e a região foi ocupada pela polícia militar da Paraíba. Nas imagens dos mortos vemos somente “camponeses”... (Cabra: 4’:48”)

Imagens das práticas sociais e condições de vida do engenho Galileia, cuja pobreza indica as condições nas quais, supostamente, os demais trabalhadores rurais deveriam trabalhar no Brasil, servem de fundo à narrativa de Coutinho sobre o filme e as escolhas que o levaram ao lugar. Lá os trabalhadores podiam dispor de seu tempo e participar das filmagens, pois as terras haviam sido desapropriadas depois de quatro anos de lutas dos “camponeses”.

A violência também está presente: “apenas dois dos camponeses que iniciaram as lutas de Galileia ainda estão vivos: José Hortêncio da Cruz e João Virgínio Silva, que não sabe ler nem escrever e é uma espécie de memória da *tribo*” (8’:55”) afirma Gullar, com sua voz grave, marcante e nordestina, mas sem emoção. A informação é fornecida como um dado – secamente. Mas, a seguir, a voz de um dos sobreviventes invade a cena. A estratégia narrativa faz com que o público se depare com uma evidência: embora muitos dados pareçam “impessoais” ao serem expressos, eles se referem a homens e mulheres como aqueles que compõem o filme e a audiência.

Os nomes dos sobreviventes e a ideia de uma memória não letrada já demonstram que as intenções de Coutinho são bem precisas. Ao logo da ditadura sempre se buscou fundar uma memória coletiva na qual o golpe e o regime teriam se restringido a “combater” os membros da esquerda revolucionária – no sentido militar, pois as torturas ainda são negadas. O filme coloca em pauta, exatamente, membros da sociedade brasileira rural e pobre que nem eram revolucionários, embora pudessem ser considerados com posições políticas de esquerda e, por isso, adversários do regime.

Inicia-se a história da criação da *Liga* de Galileia, contada pelo sobrevivente João Virgínio Silva e com imagens diversas da região em 1981. O homem explica as condições de vida e morte na região e os passos para que se criasse a primeira *Liga*. Ali viviam cento e cinquenta famílias de “foreiros” que trabalhavam e pagavam ao proprietário o “foro”. A *Liga* foi criada para com o fim de resolver problemas ligados ao enterro, pois os moradores precisavam recorrer a um caixão emprestado pelo prefeito para enterrar o seus. Ao saber que *Liga* não se preocupava somente com os mortos, o dono das terras resolveu expulsar todos do engenho Galileia.

Os trabalhadores então buscaram a justiça e encontram o advogado que viria a se tornar o grande defensor das *Ligas*, Francisco Julião Arruda de Paula⁹, membro do Partido Socialista Brasileiro desde 1947 e político considerado líder do movimento dos “trabalhadores do campo” como diz Virgílio. Algumas imagens registram conversas de Julião nos anos 1960 (Cabra, 11’: 29”).

Na história de Virgílio vamos nos dando conta que a luta “política” pela desapropriação do engenho tinha sido árdua e que ela representava, diziam os deputados, “muitas Galileias” e que poderia “pegar fogo dentro do Brasil, de ponta a ponta!” Então vemos um “documento”, uma caderneta mostrada por um trabalhador de Galileia na qual está “registrado” a afiliação deste a *Liga* (Cabra, 13’: 08”).

Enquanto isso, Gullar explica que a desapropriação foi realizada “através de justa e previa indenização em dinheiro, como determinava a Constituição” de 1946 – considerada por especialistas uma Carta Liberal. Mas, até hoje (1981) os galileus não têm as escrituras das terras, sentencia o narrador. Noutros termos, tratava-se de uma luta política: o estado indenizou o proprietário, mas os trabalhadores ainda não detinham o registro legal de suas terras.

Segundo Coutinho, depois da chegada a Galileia em 1981 improvisaram uma exibição do material filmado nos anos 1960 para os moradores do Engenho. A chegada da Kombi com visitantes, as máquinas de projeção, tudo é exibidas para o público. Nesse momento o cineasta realiza uma ruptura com as convenções do documentário até então vigentes: o realizador aparece e se apresenta ao público, deixando de ser um narrador onisciente e velado. Assume seu lugar de enunciação e revela a verdade do filme: um discurso sobre a realidade, um “ponto de vista” sobre as experiências humanas no tempo.

Os atores eram convidados especiais para a projeção: atitude que também quebra a “magia” cinematográfica, colocando frente a frente, ator e personagem. Coutinho filma o encontro dos sobreviventes da aventura de 1964 e a experiência da exibição das filmagens para todos os convidados. O filme formula um diálogo entre as imagens dos homens/atores no passado e no presente, oferecendo claramente para os presentes nas

⁹ Julião foi um dos atingidos pelo movimento militar de 1964. Preso e exilado, deixou o país em 28 de dezembro de 1965 com destino ao México. Com a anistia, retornou ao Brasil em 1979. (CPDOC: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/francisco_juliao)

“comemorações”, inclusive o público, registros da passagem do tempo, um confronto entre as filmagens dos anos 1960 e dos anos 1980.

Lógico que as imagens dos personagens do passado e do presente do filme servem para que esse reconhecimento seja realizado por meio da obra. Os chamados dispositivos do cinema são colocados em questão pelas posições assumidas no filme ator/passado – personagem/presente. Mas, ao contrário do que se possa pensar, a perda de verossimilhança que esta mesma atitude parece trazer ao filme confere mais confiança do público ao documentário. Afinal, os realizadores têm uma participação explicitada na construção da narrativa e muitas das convenções cinematográficas estão sendo “reveladas” ao público, de Galileia e das salas de cinema.

A exibição dos fragmentos do primeiro filme transforma-se em evento em Galileia e permite a Coutinho traçar as trajetórias dos atores/personagens de seu antigo filme. Todos, ainda vivendo uma situação de trabalhadores, obrigando a reunião a ser realizada no sábado. Coutinho coloca em *close* um dos atores do filme e explica:

Braz Francisco da Silva foi o único dos atores do filme que prosperou”: em seu sítio de quatro hectares produz verduras que vende no CEASA [tipo de mercado atacadista de produtos agrícolas] do Recife. Três de seus filhos estão em São Paulo e três moradores o ajudam no trabalho. Dando duro na lavoura desde os oito anos, Braz se confessa cansado e diz que quer vender o sítio. (Cabra, 17’37” - 17’ 59”)

A seguir o cineasta pergunta ao personagem se ele quer mesmo vender o sítio. Afirma que ele fugiu de Galileia em 1964, trocou de nome para evitar perseguições, se desiludiu com a política e não gosta de falar sobre isso. Não se trata de sequências inócuas. Ao contrário, as imagens e os testemunhos apresentados pelo cineasta deixam a impressão de que o que o público vê na tela é uma *verdade* incontestável. Nas sequências seguintes outros atores são apresentados de forma que os personagens voltem a figurar na tela e confirmem a situação de permanência das condições em que todos se encontravam no início dos anos 1960.

A narrativa cinematográfica corrobora a história/História – negada e/ou silenciada – cujos “testemunhos” não deixam dúvida: as condições de vida no campo, ao longo dos dezessete anos de ditadura, mantiveram-se as mesmas. No entanto, não há uma réstia de retórica na narrativa do *Cabra*. Se existe retórica, ela se apresenta, cinematograficamente: os personagens reais, desdentados, com rostos marcados pelo trabalho árduo, das marcas

do sol e das condições de vida registradas pelas câmeras, bem como os testemunhos orais servem de “prova”, atestam a realidade empírica incontornável. Novamente, a ausência de uma retórica política e/ou social funciona de maneira a conferir ao filme uma qualidade: trata-se de um registro que não se abre a contestações de quaisquer natureza.

Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês morto em 1962, logo foi reconhecida pelo público na exibição em Galileia. (Cabra, 21’ 27” - 21’ 46”) A sequência é registrada pelas câmeras do cineasta e formula um *diálogo* entre passado (em p&b) do qual o filme foi testemunha e presente (colorido) que este novo trabalho permite registrar. Uma experiência de reconhecimento pelas imagens. Ocorre um registro cinematográfico de uma experiência coletiva/social nos é dado a ver. Uma experiência que somente o cinema permite realizar. Formula-se um *diálogo* que, cinematograficamente, convida a todos a experimentar, a “presenciar”, (quase) a participar.

O cinema aqui é meta-cinema: faz-nos ver e “convida” a participar deste encontro “histórico”. Mobiliza nossa atenção e emoção como seres que reconhecem sua historicidade, sua humanidade histórica. Há, portanto um apelo emocional que se opera pelo reconhecimento do tempo histórico que é partilhado por uma comunidade, que poderia ser considerada nacional. Afinal, a ditadura que surge, velada e metaforicamente, na vida desses personagens foi uma experiência partilhada por todos os brasileiros, ainda que não da mesma forma.

A presença cinematográfica de Elizabeth permite ao cineasta explicar que ela estava desaparecida desde 1964. Inicia-se então a saga da equipe em busca dessa personagem da vida real e sua da história. A viúva do líder camponês vivia, sob nome falso de Marta Maria da Costa, numa cidadezinha onde nem mesmo sinal de televisão chegava com um dos seus onze filhos.

Na primeira entrevista de Elizabeth, seu filho Abraão que diz: “reconheço a abertura política do presidente Figueiredo” “graças a ele, nós estamos aqui”. A mãe completa: graças a ele eu estou aqui hoje, com a presença de vocês”. (Cabra, 24’: 05” - 13”). “Eu não tinha mais esperança... de nunca mais encontrar, nem se quer com meus filhos”... “A perseguição era grande! Os caras tinham esperança de me exterminar.” (Cabra, 25’: 15”) “Antes eu era calada. Assobrada. ... Mas graças a Deus, hoje estou aqui,

contando a história e o João Alfredo, e o Pedro fazendeiro?” pergunta... (Cabra, 26’: 20”-31”).

O testemunho da heroína da história é muito contundente, pois revela um aspecto da ditadura ao qual há muito pouca referência: o medo. As pessoas, sob uma ditadura, estão em permanente estado de alerta. As ameaças que o regime representa no cotidiano espreitam os membros da população a todo momento. Uma marca que, certamente, caracteriza o clima que perpassa todas as práticas individuais e/ou sociais, independente de seu caráter. Todos permanecem “assombrados” pelos fantasmas da opressão. Nesse testemunho, Elizabeth não fala de sua vida, mas da vida de todos os brasileiros que vieram sob a ditadura, exceto aqueles que não sabiam o que ocorria, porque mesmo os que consideravam ter alguma garantia, sabiam que a situação era sempre de incertezas. A sequência *interpela* todos aqueles que viveram durante o período da ditadura, trazendo o medo do período e evidenciando esse traço que marcou a vida brasileira e que tendia a ser apagado das memórias.

Abraão afirma, um pouco exaltado que: “nenhum [sistema de governo] presta para o pobre!”, pedindo que Coutinho registre essa sua opinião. A seguir outra exibição foi realizada para Elizabeth e seus filhos. Coutinho explica que a presença de Abraão havia influído no clima da primeira entrevista com Elizabeth.

Há um corte na montagem e o filme apresenta um companheiro de João Pedro no trabalho da cidade. Segundo seu testemunho, depois que ele passou a participar do sindicato o trabalho escasseou. Então ele resolveu voltar para a zona rural. Mas, quanto ao perigo das *Ligas*, ele haveria dito ao companheiro que “posso até morrer ‘a bala’, mas é melhor que morrer aqui de fome”. (Cabra, 33’: 35”- 52”) A ideia expressa por homem do povo e atribuída ao “herói” do filme é muito impactante. Torna explícitas as condições em que viviam esses migrantes do nordeste. A sentença de morte estava, pois, preestabelecida, restava ao homem escolher o modo. O *Cabra* [estava] *marcado para morrer*, enfim!

Elizabeth faz a descrição da trajetória de seu marido e, enquanto ela explica em que circunstâncias se deu a morte de João Pedro Teixeira, Coutinho mostra uma reportagem de jornal na qual se pode ler uma descrição similar a da viúva (Cabra, 47’: 53”). Uma prática que seria esperada de um historiador profissional: cruzar as informações sobre seu

objeto de estudo para se resguardar e não apresentar dados que possam ser contestados e virem a comprometer seu trabalho. Nesse caso, a preocupação do cineasta não é fruto das convenções cinematográficas, sendo de outra natureza. Assim, a narrativa de *Cabra marcado para morrer* aproxima-se de uma forma mais historiográfica do que de outra qualquer. Todos os envolvidos no crime escaparam da justiça.

Elizabeth assume a liderança do movimento no lugar de João Pedro. O filme apresenta cenas do último comício do qual Elizabeth tomou parte. Em seguida aparecem na tela reportagens sobre as “marchas da família com Deus pela liberdade” que, conforme se soube mais tarde, foram financiadas. Os conspiradores usavam duas entidades de pesquisa como fachada (IPES/IBAD) para investir dinheiro da CIA e de empresários brasileiros e estrangeiros envolvidos com o golpe militar de 1964. As manifestações serviram para legitimar, socialmente, o golpe.

Ao aparecerem na tela depois dos relatos das perseguições e assassinatos sanguinários de líderes camponeses ela parecem, mais que deslocadas, irônicas. A óbvia contradição entre a história contada pela viúva, as situações das quais temos conhecimento e a idéia de família e Deus e liberdade torna-se sem sentido, expõe contradições sociais, destacando as manipulações por trás destes movimentos. Novamente, o filme não se presta a emoção, não é minimamente panfletário. Trata tais questões como dados. Mas, o sentido dialógico é por demais explícito para não ser observado. O som estridente durante as imagens, quase insuportável indica e provoca uma situação de desconforto. Ainda assim, um público desinformado daria conta das críticas rasgadas que o filme tece à situação.

Coutinho imprime mais ironia quando trata da apreensão do material de filmagem. Expõe na tela uma reportagem onde se lê: “Material subversivo apreendido”, “material privativo das Forças Armadas” (Cabra, 1: 03’: 36”) “Nesta primeira página do Diário de Pernambuco... o equipamento normal de qualquer filmagem.” (Cabra, 1: 04’: 00”) Segundo uma narrativa que não fica clara de que origem é, afirma que: “um sociólogo que pediu para omitir seu nome [mostrou-se interessado]... e num em recorte de jornal “na mais rápida possível recuperação social e moral da *sub-raça* a que os comunistas quiseram reduzir os camponeses de Galileia” (Cabra, 1: 05’: 24”; grifo nosso)

Coutinho não poupa o público e interpela-o no sentido de considerar como uma afirmação dessa natureza tem um caráter fascista muito evidente. Novamente, as conclusões são deixadas ao público: a narrativa se limita a apresentar os testemunhos, deixando o julgamento a cargo do repertório daqueles que assistem ao filme.

Muitas outras mentiras sobre a equipe de filmagem são mostradas na tela em recortes de jornais ou contadas com ironia pelos moradores simples do engenho Galileia. Nesse caso é a espontaneidade dos entrevistados é que garante a confiança do público. Afinal, nem mesmo atores profissionais seriam capazes de encenar com tal maestria.

Nessas sequências uma outra dura realidade sobre a ditadura é exposta: mais do que o apoio, a ditadura pode contar com as mais exagerada manipulação de dados e fatos pela mídia. A apresentação de recortes de jornais na tela do cinema perde o caráter de simples denúncia e, ao travar um diálogo com o repertório do público sobre o papel da mídia, o desafia a confiar no trabalho que desenvolve no Brasil. Merece lembrar que Coutinho trabalhou numa das mais importantes, como sabemos.

Finalizando: o filme põe em evidência o impacto que a ditadura representou para a vida dessa gente simples que só almejava melhores condições de vida. Deixa a nu a situação de muitos anônimos que, tal como Elizabeth e Pedro Teixeira, viram suas vidas serem subtraídas – de várias maneiras – pela ação da ditadura. A narrativa deixa entrever a perda que a ditadura representou em termos de um amadurecimento da cultura política brasileira, uma vez que os filhos do casal que protagonizou o filme não guardaram vestígios das posições e lutas de seus pais. A luta de 1981 é, nas palavras de Elizabeth Teixeira, “a mesma de 1964”!

EL DOCUMENTAL PARA LAS ORGANIZACIONES DE DERECHOS HUMANOS EN COLOMBIA: MEMORIA HISTÓRICA Y DERECHO A LA VERDAD

FABIÁN CORREA
Universidad Nacional de Colombia

Resumen

La actual coyuntura colombiana —desde el inicio de la mesa de diálogo con la FARC hasta los recientes avances en las conversaciones con el ELN— plantea la posible creación de nuevos escenarios para la resolución del conflicto social y armado que ha desangrado el país por más de 50 años. Así, en el posible escenario de post-conflicto, la memoria histórica y de las víctimas se convierte un tema fundamental. En éste contexto el género documental se ha configurado a su vez como una de las herramientas utilizadas por las organizaciones de víctimas, defensores de DD.HH, periodistas y cineastas para abordar un amplio abanico de temas relacionados con el conflicto, a fin de visibilizar, denunciar y generar memoria de dichos procesos y problemáticas.

El presente trabajo pretende mostrar, en principio, el papel que ha tenido el documental para las organizaciones de víctimas y defensoras de DD.HH en Colombia, en la búsqueda del Derecho a la Verdad, en la construcción de experiencias reparadoras y como documentos fundamentales para diversas comunidades del recuerdo, mediante un paneo de las obras más representativas de los últimos 30 años en el país. Mostrando cómo se han consolidado tres tipos de documentales: 1) Como experiencia restauradora en términos de memoria colectiva, enfocado por lo general en casos regionales. 2) Los documentales esclarecedores, enfocados en casos representativos y que son instrumentos claves de denuncia y visibilización, son trabajos que buscan interpelar la historia oficial. 3) Como producto de exhibición en el exterior, con temas más generales y un lenguaje cinematográfico genérico y comercial.

Finalmente el trabajo reflexiona sobre éste género como fuente para los historiadores (y el papel de éstos) en un escenario de post-conflicto en el país, dada su riqueza como acervo documental, en términos de uso público de la historia y en cuanto a las implicaciones del mismo frente al cine argumental y la televisión en la construcción de un relato sobre el pasado.

Palabras clave: documental, derechos humanos, conflicto armado, memoria histórica, víctimas.

“Las imágenes documentales configuran esa isla de la memoria, chispazos fugaces en la gran oscuridad del olvido”
Patricio Guzmán

Introducción

La posibilidad del género documental de abordar temas con mayor profundidad y propiedad, sumado a que implica considerablemente menos recursos técnicos y financieros en comparación con el cine argumental, lo han establecido en Colombia como una herramienta clave de visibilización y denuncia de diferentes problemáticas sociales.

Basta ver como ejemplo la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva¹, que se ha constituido en imágenes canónicas del género documental en el país, y que inaugura lo que la investigadora Sandra Patiño ha denominado “una corriente documental independiente de mucha crítica social”², un documental político y marginal, que surge con fuerza a finales de los años sesenta en nuestro país.

El trabajo de Silva y Rodríguez nos brinda un panorama audiovisual complejo y un relato contrapuesto a la historia oficial, siempre con el ánimo de “mostrarle al pueblo su verdadero rostro”³. Su amplia obra va desde *Chircales* (1966), lugares donde en medio de la miseria, campesinos desplazados del campo a las periferias de Bogotá por la violencia producían artesanalmente ladrillos para el crecimiento de la ciudad, pasando por la ignominiosa situación de los indígenas masacrados por los latifundistas en los llanos orientales con *Planas: testimonio de un etnocidio* (1971), y en general realizando durante más de cincuenta años un acompañamiento a procesos de organización campesina, indígena y sindical en varias zonas del país. Haciendo una denuncia militante de estas situaciones, siendo las cámaras sus armas para convertir al espectador en un testigo de las historias negadas por la historia oficial.

Si bien la violencia y el conflicto armado han sido temáticas transversales en el cine nacional, el documental ha permitido abordarlas de otra manera. Así pues, nuestro interés en el presente trabajo es mostrar el papel que ha cumplido y la manera cómo se ha establecido el documental para las organizaciones de víctimas y defensoras de derechos humanos en Colombia. Ilustrando sobre los tipos de documentales que se han erigido y

¹ <http://www.martarodriguez.org/>

² PATIÑO Ospina, Sandra. “Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano”. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión, 2009. Pág. 106.

³ “Como decía Jorge Silva”. En: VÉLEZ Santos, Julia. *La historia de un país a través de los ojos de un documentalista*. En: PATIÑO Ospina, Sandra (2009). Pág. 448.

reflexionando sobre éstos como fuente para la historia en un posible escenario de post-conflicto.

Apuntes sobre el documental en Colombia

La particularidad, complejidad y duración del conflicto social y armado en Colombia, ha desencadenado un ejercicio igualmente sui generis de construcción de memoria histórica. En principio, un factor que lo hace único, es el hecho de que se viene haciendo memoria desde hace varias décadas en medio de la confrontación armada y como forma de resistencia. Esto, a diferencia de los casos de Argentina y Chile, ha derivado en un tratamiento del pasado desde el cine y el documental igualmente intrincado y difícil de catalogar o demarcar por periodos, dado que, en el caso colombiano, no ha existido un antes y un después, sino un todavía.

Para el caso argentino por ejemplo, la investigadora María Helena Ferreyra nos acerca a los diversos modos y periodos en el documental respecto a su manera de abordar la dictadura, evidenciando los cambios de los regímenes de interpretación y aludiendo básicamente a tres momentos, donde a la par la noción de la víctima se transforma: un primer momento de euforia tras los juicios a los militares, donde la víctima y en especial la figura del desaparecido surgen con mucha fuerza generando un juicio moral hacia los victimarios, desconociendo en parte las complejidades del conflicto armado en la Argentina. Un segundo momento de sensación de impunidad tras la amnistía a los militares en la década de los noventa, donde hay un *giro subjetivo* hacia la víctima, un *boom testimonial* en primera persona que se encargaba de retratar los horrores de la dictadura y de reivindicar las causas y proyectos políticos de las víctimas. Y un tercer momento donde hay una revisión mucho más crítica del pasado, complejizando la lectura sobre los proyectos guerrilleros y políticos golpeados que se enfrentaron a la dictadura, poniendo en discusión algunos paradigmas en el campo de la memoria histórica muy legitimados hasta entonces.

El caso argentino nos brinda luces en nuestro ejercicio de categorización del documental colombiano, nos ayuda a comprender los lugares desde donde se producen y el papel que cumplen los marcos de interpretación en la producción y recepción del cine. Sin embargo el caso colombiano, por los altibajos del conflicto y su larga duración, ha

generado regímenes de interpretación mucho más diversos, así mismo plasmados en su cine documental.

La potencialidad del género documental

La teoría del cine sostenía en un principio que “el cine, más que cualquier otra manifestación artística, tiene capacidad para ofrecer representaciones naturales de lugares, personas y objetos: realidad cotidiana y visible”⁴. El debate se desarrolla y toma nuevos rumbos. Sin embargo esta máxima sigue teniendo validez para el cine documental, en tanto a la noción de objetividad que revela. Las imágenes y la estructura narrativa general del documental lo revisten de un halo de veracidad que se contrasta con la ficción proyectada en televisión y en el resto del cine. Allí radica la potencialidad del género para la disciplina histórica.

Desde los inicios del documental con *Nanook of the North* (1922), este ha cumplido la función de visibilizar realidades, hacerlas existir a través de la imagen y la narración para el resto del mundo. El registro en imágenes de realidades pasadas o negadas es fundamental para el acto de reconocer las mismas. En este sentido afirma María Helena Ferreyra “Si convenimos en que el cine constituye elemento/documento de la historia, el cine de género documental pareciera redoblar el propósito cuando se empeña en testificar y testimoniar apelando además a las convenciones del género”⁵.

Ahora bien, registrar y conservar la memoria en celuloide para el caso de un país en conflicto es doblemente importante en función del reconocimiento de los hechos, de lo que pasó y se ha querido negar. Allí se ubica el valor de este género para las víctimas, y en general para una sociedad vulnerada con una apremiante necesidad de recordar y reconocer.

El documental y su papel para las organizaciones de víctimas y de DDHH: El derecho a la verdad

La constante histórica de las víctimas del conflicto interno en Colombia ha sido su invisibilización. Por esto, en las actuales conversaciones de paz que se llevan a cabo en la

⁴ ALLEN Robert C., GOMERY Douglas. “Teoría y práctica de la historia del cine”. Barcelona. Paidós. 1995. Pág. 99.

⁵ FERREYRA, 187.

Habana entre el gobierno y la guerrilla de las FARC, las organizaciones de víctimas han luchado por tener un lugar en la agenda y aportar a las discusiones. Han estado presentes en la mesa grupos muy heterogéneos de víctimas (de las guerrillas, del ejército, del Estado, de los paramilitares), todas con una ejemplar voluntad de reconciliación. Así mismo se ha contraído —por lo pronto en el discurso— de manera unánime entre las partes, la tarea fundamental de reconocer, dignificarlas y reparar a todas las víctimas, asumiendo el derecho a la verdad como eje en esta tarea.

Ahora bien, como nos dice Brandon Hamber, el derecho a la verdad es uno de los principios fundamentales de los derechos humanos:

Las víctimas de las atrocidades del pasado y sus familias tienen el derecho a saber qué sucedió con sus seres queridos, cómo sucedió y, lo más importante, tienen el derecho a escuchar el reconocimiento del Estado de las atrocidades cometidas en el pasado. Y, por encima de todo, tienen el derecho de explicar la verdad sobre lo que les sucedió. Poder dar testimonio sobre las atrocidades otorga un sentido de poder entre las víctimas, ya que finalmente sabrán que alguien se preocupa honestamente del sufrimiento que padecieron. Esto también proporciona a las generaciones futuras el sentido del contexto histórico para el presente y el futuro: que el pasado nunca será olvidado y, especialmente, que nunca será repetido⁶.

Sin embargo, desde el mismo comienzo del conflicto, pero sin duda especialmente durante las últimas dos décadas, la hegemonía mediática en Colombia en manos de los grandes grupos empresariales cercanos al gobierno se ha encargado de posicionar la versión negacionista e invisibilizante de las víctimas, e incluso, durante los ocho años del gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), sosteniendo la posición oficial de negar el conflicto mismo, reduciendo las complejidades de este a la “amenaza narco-terrorista de la guerrilla de las FARC frente a un Estado democrático”.

En medio de este contexto es que han surgido desde las víctimas numerosas voces de resistencia y lucha por la vida. Es así como comunidades golpeadas por el conflicto se han organizado para luchar contra la impunidad, por el derecho a la verdad, por hacer memoria y resistir al olvido. De esta manera, en especial en los últimos diez años, han empezado a proliferar producciones documentales que hablan de y desde las víctimas. En su mayoría retratan y abordan las consecuencias del recrudecimiento de la confrontación

⁶ B. Hamber. “Dealing with the Past and the Psychology of Reconciliation: The Truth and Reconciliation Commission, a Psychological Perspective.”. En: JIMÉNEZ LUQUE, Toni. Pág. 11.

armada vivido desde mediados de la década del 90 en el país, con el fallido proceso de paz de 1998, las oleadas de violencia paramilitar y la doctrina de seguridad democrática del gobierno Uribe.

Estos documentales han sido no en pocas ocasiones iniciativas de las mismas comunidades, organizaciones y víctimas. Aunque por supuesto ha sido clave la labor de realizadores audiovisuales y periodistas comprometidos con la memoria y la verdad. Igualmente, en años más recientes, se han producido este tipo de documentales con ayuda de instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica. En todo caso el desarrollo de dichos temas desde el cine ha empezado a plantear otras versiones de la historia, en contraposición a la hegemónica. Sin embargo, Margareth Sánchez recuerda una de las complejidades del asunto: “trabajar con las víctimas del conflicto y más aún, retratarlas o escribirlas sin recurrir a la porno miseria, es decir, a la espectacularización de la pobreza o la desgracia humana, es una labor de la que pocos consiguen salir victoriosos, de hecho, son innumerables los que fracasan en tan solo el intento”⁷.

Para empezar a hablar de este tipo de documentales vale citar nuevamente el trabajo de Marta Rodríguez, quien con *Memoria Viva* (1992 - 1993) nos habla de la violencia contra los indígenas del Cauca, con *Nunca Más* (1999 - 2001) de la dramática situación de los desplazados por la violencia. Así mismo ha sido importante la labor de la productora Cíturba⁸, que en 2003 saca a luz el documental *Comunidades de paz* (Colbert García 2003), retratando las experiencias de resistencia civil de las comunidades de paz en el Urabá Chocoano. También en 2003, gracias a financiación de ONGs europeas, empieza a emitirse el programa *Contravía* de los hermanos Morris, que ha sido transmitido por televisión pública y ha abordado un amplio abanico de temas relacionados con el conflicto armado y la situación de DDHH en Colombia. Temas que van desde el intercambio humanitario hasta los casos de magnicidios como el del humorista Jaime Garzón. Este arduo trabajo documental que completa más de 10 años, fue interrumpido por el exilio de su director Hollman Morris en 2012, debido a amenazas y hostigamientos luego de denunciar las interceptaciones ilegales a periodistas, senadores, políticos de

⁷ SÁNCHEZ Margareth, “Colombia Tierra de Luz”. Sobre el trabajo del artista y fotógrafo Santiago Escobar Jaramillo. Confidencial Colombia, noviembre 5 de 2012. En: <http://confidencialcolombia.com/es/1/801/3329/Colombia-Tierra-de-Luz-Santiago-escobar-Jaramillo-Colombia-Tierra-Luz.htm>

⁸ <http://www.comminit.com/citurnatv/category/sites/latin-america/citurna-tv>

oposición y miembros de las altas cortes, por parte de la agencia de seguridad del Estado (DAS), en pleno gobierno Uribe.

Por supuesto también destaca la obra de Yezid Campos *Memorias de los silenciados: El Baile Rojo* (2003), documental que retrata uno de los más crudos episodios de la historia reciente del país, entrelazando historias de sobrevivientes y familiares de víctimas del exterminio de la Unión Patriótica, colectividad política surgida de los diálogos de paz de 1984 entre el gobierno y la guerrilla de las FARC. El Baile Rojo era el nombre que llevaba el plan orquestado entre el Estado, los paramilitares y algunos narcotraficantes para llevar a cabo un exterminio sistemático de dicha colectividad. Plan que fue ejecutado hasta llevarla a perder su personería jurídica por física falta de militantes, ya que en menos de diez años fueron asesinados y desaparecidos más de 5.000, y muchos otros exiliados. *El Baile Rojo* es el único documental que trata propiamente temas relacionados con víctimas y derechos humanos, incluido por el reconocido crítico cinematográfico colombiano Oswaldo Osorio en su selección de “los 10 documentales colombianos de la década”⁹. Igualmente es, a nuestro juicio, una obra fundamental en el reconocimiento actual del genocidio de la Unión Patriótica que le permitió recuperar gracias a una sentencia judicial su personería jurídica en 2013.

En tiempos más recientes destacan documentales como: *Mamá Chocó* (Diana Kuellar 2009), que narra la historia de una matrona chocoana desterrada por la violencia; *Casanare: exhumando el genocidio* (Bruno Federico 2009), que brinda una mirada al genocidio producido por la intervención de empresas extranjeras de explotación de hidrocarburos en el departamento de Casanare; *Voces por el Cauca. Memoria de la Masacre de Trujillo* (Ángela Gómez 2011), que hace memoria sobre los terribles hechos de violencia ocurridos en este municipio del Valle del Cauca; *La historia que no contaron* (Ayoze O’Shanhan y Érika Antequera 2008), quienes reflexionan 20 años después sobre la impunidad en los casos de los asesinatos de dirigentes de la UP como Jose Antequera, padre de la directora; *El Pacífico Colombiano, entre la vida, el desarraigo y la resistencia* (Juan Manuel Peña 2010), que aborda la tragedia humanitaria causada por la violencia, la presencia de multinacionales y el abandono del Estado en esta rica zona del

⁹ OSORIO OSWALDO, “Los diez documentales colombianos de la década”. En: http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=725:los-documentales-colombianos-de-la-decada&catid=32&Itemid=28.

país; *Cansadas de tanto morir* (Juan Guillermo Arreondo 2010), que reflexiona sobre la crítica situación de los pueblos Embera; *Impunity* (Juan José Lozano y Hollman Morris 2010), que documenta y hace un balance de los mecanismos de justicia implementados tras la desmovilización de los paramilitares en 2005, visibilizando los procesos impunidad frente a las víctimas; *La Toma* (Angus Gibson y Miguel Salazar 2011), un documento excepcional sobre los desaparecidos en la toma del Palacio de Justicia en 1985. Solo por citar algunos de los trabajos exhibidos en la última versión de la “Muestra Itinerante de Documentales de Derechos Humanos: Derecho a Ver”¹⁰ y en versiones anteriores de la “Muestra Internacional Documental de Bogotá”.

De esta manera se ha empezado a erigir un corpus documental que complementa los esfuerzos de organizaciones de víctimas, defensoras de derechos humanos, y académicos, por construir “un activismo social orientado a desmitificar estereotipos y verdades absolutas, a reconstruir la memoria afectada por los procesos de invisibilización”¹¹. Estos trabajos tienen un común denominador en la necesidad de narrar, de plasmar la verdad de lo sucedido, de expresar la otra versión de la violencia vivida. Dicha necesidad de reconocimiento hacia las víctimas, ha sido paleada por el arte, la fotografía, y en muchos casos por el documental. Superando estereotipos, retratando procesos de dignidad y resistencia, con los que se busca no solo visibilizar la situación de muchas víctimas, sino incluso “sanar emocionalmente a los afectados y atraer la atención de diferentes sectores sociales, que durante tantos años han decidido permanecer al margen del problema”¹².

En suma, el trabajo audiovisual y documental desde donde las víctimas han plasmado su versión de la historia, ha empezado a constituirse —más allá de la incompetencia del Estado en esta labor—, en su posibilidad de realización del Derecho a la verdad. Si el Estado y la sociedad colombiana se han negado a reconocer gran parte de las vulneraciones a los derechos humanos, las víctimas a través de muchos medios entre esos el documental, han hecho lo propio para contrarrestar esta situación.

¹⁰ <http://www.derechoaver.org/>

¹¹ JIMENEZ LUQUE, Toni. Pág. 11.

¹² SÁNCHEZ Margareth, “Colombia Tierra de Luz”. Sobre el trabajo del artista y fotógrafo Santiago Escobar Jaramillo. Confidencial Colombia, noviembre 5 de 2012. En: <http://confidencialcolombia.com/es/1/801/3329/Colombia-Tierra-de-Luz-Santiago-escobar-Jaramillo-Colombia-Tierra-Luz.htm>.

La noción de objetividad y verdad que brinda el género documental, la fuerza del testimonio de las víctimas, la verdad que proyectan las imágenes de los horrores del conflicto acuñadas en este corpus de trabajos que se ha venido conformando, consideramos van a ser muy importantes en función del reconocimiento de los hechos, de reconocer y validar lo que pasó en los esquemas de interpretación de la historia que se generen en un posible escenario de post-conflicto, de visibilizar lo que se ha querido negar desde el Estado y los medios. En síntesis el documental en Colombia se plantea para las víctimas por una parte como una herramienta de reconstrucción de tejido social y memoria colectiva, un elemento catártico, y por otra, como una herramienta clave en el proceso de validación efectiva del derecho a la verdad.

Los festivales, las muestras de documentales, los circuitos de exhibición

En este punto es necesario hablar de los espacios y medios de difusión que han tenido los documentales de derechos humanos en Colombia. Realmente son muy limitados y recientes. Oswaldo Osorio habla de la “extrema marginalidad de los circuitos de exhibición de documentales, porque es improbable siquiera hablar de distribución”¹³. La única forma de ver este tipo de documentales es en muestras, festivales, el día de sus estrenos y, eventualmente algunos, en emisiones televisivas de canales institucionales o en ciclos especiales de la Cinemateca Distrital o de algunos cineclubes.

En los últimos años se han posicionado varios de estos festivales y muestras. Contamos actualmente en Bogotá, con: la “Muestra Internacional Documental de Bogotá”, que completó este año su 16ª versión; con el “Festival de Video Documental Globale” que cumplió su 4ª edición; con “Derecho a Ver: Muestra Itinerante de Documentales de Derechos Humanos”, que tuvo su primera versión en 2011; y finalmente con el “Festival Internacional de Cine por los Derechos Humanos”, que va en 2015 por su segunda edición.

Dichos festivales y muestras han venido ganado cada vez más público y mejores espacios de proyección. Sin embargo, afirma Osorio, “en general para la mayoría las

¹³ OSORIO OSWALDO, 2013. “Los diez documentales colombianos de la década”. En: http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=725:los-documentales-colombianos-de-la-decada&catid=32&Itemid=28

personas estas películas son invisibles, muy a pesar del papel crucial que cumplen al ser la memoria del país y un revelador medio para conocerlo y cuestionarlo”¹⁴.

Tipos de documental presentes en Colombia

El trabajo de Bill Nichols¹⁵ ubica cinco tendencias o modelos de representación principales dentro del documental, desde que se hiciera en 1922 “Nanok el último esquimal”. Estos son: el poético, el expositivo, el observacional, el participativo, el reflexivo y el performativo. En Colombia, al estudiar la relación del documental con los derechos humanos y las organizaciones de víctimas, se nos plantea un periodo de quince a veinte años atrás en donde han proliferado trabajos que abordan estos temas. Son documentales en los que predomina lo expositivo y participativo, pero en los cuales, más allá de sus tendencias narrativas, podemos identificar tres grandes grupos de acuerdo a su función social: 1) de denuncia e interpelación a la historia oficial, 2) de experiencia reparadora, 3) de exportación.

Un primer tipo de documental que hemos denominado **de denuncia (que interpelan la historia oficial)**, son trabajos con relativa calidad técnica, con coherencia en el relato, con orden cronológico y argumentativo, con abundante material de archivo y testimonial. Que buscan fundamentalmente interpelar la historia oficial, plantear otras versiones, trabajar sobre casos emblemáticos, denunciar las violaciones sistemáticas de derechos humanos, la impunidad en la abrumadora mayoría de los casos, que buscan visibilizar la ausencia de líderes y procesos políticos.

En este grupo de documentales podemos ubicar obras visibles en el contexto del documental nacional, como: *Memorias de los silenciados: El Baile Rojo* (Yezid Campos 2003), *La Toma* (Angus Gibson y Miguel Salazar 2011), *La historia que no contaron* (Ayoze O’Shanhan y Érika Antequera 2008), *Falsos Positivos* (Simone Bruno 2008). Son trabajos pensados para un público amplio, con un lenguaje directo, contundente. Pensadas eventualmente para una difusión nacional e internacional.

Contamos luego con un tipo de documental que hemos denominado de **experiencia reparadora**. Documentales que, como referíamos anteriormente, se constituyen en un

¹⁴ Ibid OSORIO (2013).

¹⁵ NICHOLS Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós. Barcelona. 1997.

proceso catártico, donde las comunidades vulneradas pueden dar testimonio de su sufrimiento y sus historias de vida, aportando a la realización de su derecho a la verdad. Son documentales de formatos cortos y que muchas veces carecen de calidad técnica, ya que no es esta su prioridad. Se plantean como ejercicios de memoria colectiva, y se constituyen en referentes de reparación simbólica dentro de las comunidades víctimas. Estos ejercicios en la mayoría de casos están apoyados por las organizaciones defensoras de derechos humanos que tienen trabajo con dichas comunidades. En este grupo podemos incluir trabajos como: *Existiendo en la Memoria* (Mónica Barrera, Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, 2012); *Refugiados en su propio suelo* —Serie Documental—: *Cacarica: Por la vida y el territorio* (Entorno Producciones, 2004); *Mamá Chocó* (Diana Kuellar 2009); *Casanare: exhumando el genocidio* (Bruno Federico 2009); *Voces por el Cauca. Memoria de la Masacre de Trujillo* (Ángela Gómez 2011). Entre muchos otros trabajos que no han tenido circulación y difusión suficientes.

Finalmente, podemos identificar un tercer tipo de documental, que hemos llamado **de exportación**. Son productos de alta calidad técnica, que usualmente han tenido financiación extranjera y así mismo son concebidos principalmente para un público externo. Son documentales pensados para rotar por circuitos de festivales internacionales. El ejemplo más cercano y concreto de este tipo de trabajos es **Impunity** (Juan José Lozano y Hollman Morris, 2010), un documental riguroso que exhibe estremecedoras imágenes de los juicios que enfrentaban a las víctimas de los grupos paramilitares a las declaraciones de sus victimarios, tras la Ley de Justicia y Paz (2005) del gobierno Uribe, con la que estos grupos pactaron su desmovilización. A la par que una *voz en off* relata y hace un balance de los cinco primeros años de la implementación de la ley, visibilizando como se han incumplido en detrimento de la dignidad de las víctimas y en beneficio de los agenciaron la barbarie paramilitar, los cuatro objetivos de la misma: la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición.

Aunque puede asumirse como un documental de denuncia, también podemos ubicar en este grupo a *La Toma (The Siege)*, una película del año 2011, dirigida por Angus Gibson y Miguel Salazar. Este trabajo relata los hechos ocurridos el 6 y 7 de noviembre de 1985, tras la toma del Palacio de Justicia por parte de la guerrilla del M-19, y la subsiguiente retoma por parte del ejército que dejó un saldo de más de 100 personas

muertas y por lo menos 12 desaparecidas. Justamente aborda también el tortuoso proceso legal de sus familias por el derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación. Así mismo, el documental recupera y exhibe imágenes inéditas de los sucesos del Palacio, constituyéndose en un valioso material audiovisual, clave para la historia reciente de Colombia.

Por supuesto la categorización que hemos propuesto para el corpus de documentales estudiados no es rígida, y permite ver como algunos trabajos se encuentran en los bordes de las categorías, y pueden plantearse como de denuncia y visibilización pero servir a su vez como un elemento de reparación simbólica para determinadas comunidades del recuerdo. En cualquier caso hay que brindarles valor a todos estos trabajos que en los últimos 10 años, a través de distintos circuitos de divulgación y con miras a diversos públicos, han empezado a aportar a la construcción de memoria, a dimensionar en otros lenguajes —distintos al académico— la magnitud, trascendencia y consecuencias del conflicto social y armado en Colombia.

Los historiadores y el género documental

Nos interesa ahora hacer una breve reflexión sobre en qué afecta, cómo se relaciona, y por qué importa el género documental y específicamente los documentales que hablan sobre el conflicto armado a las y los historiadores en Colombia. En primera instancia nos interesa ubicar este tipo de debates en el campo del uso público de la historia, es decir, empezar a visibilizar la pertinencia y necesaria responsabilidad social que tienen los profesionales de la historia para reflexionar sobre los canales, medios y formas en que la historia llega y es consumida por el común de la sociedad. En este sentido creemos fundamental reconocer en el cine y en el documental una fuente muy importante para investigar y entender la historia del conflicto armado.

Andreas Huyssen plantea que “más allá de cuáles hayan sido las causas sociales y políticas del boom de la memoria con sus diversos subargumentos, geografías y sectores, algo es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de

memoria”¹⁶. Así pues, asumiendo el documental como una herramienta clave para generar memoria histórica, es necesario que desde los historiadores comencemos a superar las limitadas dinámicas académicas y empecemos a asesorar, gestionar y a producir a través de otros lenguajes como el audiovisual. Además, en el contexto del conflicto colombiano, es evidente la urgente necesidad de documentar, de buscar y sistematizar información que ayude al esclarecimiento histórico.

Debemos tener siempre presente que es el historiador quien impone las estructuras narrativas sobre los fenómenos históricos¹⁷. Nuestra apuesta entonces es empezar a reconstruir memorias, a recopilar relatos, testimonios e información de personas víctimas o testigos de la violencia, labor para la cual el documental es una opción ineludible y una fuente nada desdeñable para los historiadores en el futuro.

Perspectivas y conclusiones

Para los historiadores del cine es común la opinión de que “el cine, de algún modo, refleja los deseos, las necesidades, los miedos y las aspiraciones de una sociedad en un tiempo determinado”¹⁸. De esta manera, durante la última década en nuestro país nos encontramos con una creciente producción de documentales sobre derechos humanos y víctimas del conflicto, que, como vimos, juegan por demás un importante papel en la visibilización y construcción de memoria histórica sobre diversos casos. Esta oleada de documentales nos dice mucho sobre la necesidad de las comunidades del recuerdo y en general de la sociedad vulnerada de buscar nuevas formas de comunicar lo sucedido.

Así mismo, concordamos con que el cine tiene una doble función: agente y fuente para la historia¹⁹. El documental en nuestro caso, además de constituirse en una herramienta reparadora en la medida que reconoce y dignifica a las víctimas, será una fuente importante para dar cuenta de la historia reciente del país en un posible escenario de post-conflicto. En este sentido apunta Natalia Gualy:

¹⁶ Huyssen, A. (2009) *Prólogo*, en Feld, C. y Stites Mor, J. (comp.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós. p. 24.

¹⁷ ALLEN, GOMERY (1995), Pág. 69.

¹⁸ ALLEN, GOMERY (1995), Pág. 200.

¹⁹ SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente. “Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites”. Madrid. Cátedra. 2006. Pág. 13.

“En los países Latinoamericanos, cuyas efervescencias políticas y arraigos sociales son mucho más próximos y recientes, el fenómeno del documental ha tenido lugar más como manifestación social, que como experimentación visual. De hecho, es muy fácil deducir que estos países, al intentar dar identidad a su cinematografía, acojan al documental como herramienta, no solo de comunicación sino también de documentación de registro, que salvaguarde su historia, que de alguna manera, es un intento de apropiárselo.”²⁰

La reciente aparición, afianzamiento y relativo éxito de festivales de cine de derechos humanos, donde el documental juega un papel protagónico, afirma la posibilidad de que en un escenario de post-conflicto este va a ser una herramienta fundamental para los trabajos en torno a la memoria. Vale aludir al caso de *La Memoria Obstinada* (1997), donde Patricio Guzmán reflexiona en clave generacional sobre la importancia de las imágenes de los procesos sociales del Chile de Allende y de las atrocidades de la dictadura de Pinochet. En Colombia, destaca el programa *Hagamos Memoria*, de la televisión pública de Bogotá, que desde el 2013 ha producido una serie de materiales documentales muy importantes sobre casos representativos del conflicto social y armado en Colombia (Masacres paramilitares, las víctimas de Pablo Escobar, asesinatos de miembros de la Unión Patriótica y de defensores de derechos humanos, entre otros). No obstante consideramos que es fundamental continuar la labor de creación de públicos a través de espacios televisivos y festivales, a fin de que sean valorados y sea viable producir y hacer circular estos trabajos.

Sin embargo las reticencias de una sociedad profundamente conservadora y el peso de la lógica mercantil en la industria del cine, nos traen situaciones como la del documental *Basta ya* (CNMH, 2014). Este documental es la apuesta por transmitir en un lenguaje audiovisual los contenidos del *Informe Basta ya, Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad*, del Centro Nacional de Memoria Histórica, que entre su plan de difusión contemplaba la proyección de un tráiler del documental en las salas de Cine Colombia, la empresa de exhibición y distribución de cine más grande del país, propiedad de uno de los grupos empresariales más grandes de Colombia, que a último momento se reusó a proyectar el tráiler del documental por considerarlo “demasiado fuerte”. Una

²⁰ Natalia Gualy Lozano, *Colonización y violencia, por un documental comprometido: Alfredo Molano*. En: PATIÑO (2009), pág. 552.

situación que nos dice mucho de la posición de la industria del cine respecto a estos temas y este tipo de trabajos.

Es preocupante también que en los últimos años se han venido posicionando con éxito en la televisión privada nacional una serie “narco-novelas”. Son programas que idealizan los modos de vida ligados al narcotráfico y el paramilitarismo, que le dan más valor a los victimarios que a las víctimas, que invisibilizan a estas últimas, y en síntesis procuran legitimar la narrativa hegemónica sobre el conflicto. Por esta razón el cine y el documental son herramientas fundamentales que inciden en los regímenes interpretativos sobre los que se va a recordar el pasado, y especialmente el conflicto social y armado, y que pueden controvertir la historia oficial. En este sentido apunta María Fernanda Luna: “entre más privatizado está el panorama de los medios, más importantes son los géneros plurales como el documental, porque ellos deberán abrir otros espacios de resistencia en una corriente restringida de la información”²¹.

Por otro lado consideramos que hay una necesidad y urgencia de catalogar y preservar el material de documentales que hablan sobre conflicto armado y derechos humanos en Colombia. Un caso ejemplar es el de la productora Citurna, que en un esfuerzo de financiación han logrado rescatar, catalogar y digitalizar parte importante de sus archivos. También está como ejemplo el catálogo “La dictadura en el Cine”²² de la Fundación Memoria Abierta, donde ponen a disposición pública una plataforma virtual donde plasman un juicioso trabajo de catalogación de las obras documentales y argumentales que tratan el tema de la dictadura, el terrorismo de Estado y la transición a la democracia en la Argentina.

Para terminar, nos interesa apuntar que en un posible escenario de post-conflicto, o por lo menos de desescalamiento de la guerra producto de la culminación del proceso de negociaciones de la Habana, nos enfrentaremos a una potencial eclosión de documentales en Colombia. Muchos de los temas sobre los que durante muchos años no se podía hablar, muchas de las zonas a las que no se podía llegar, y de las historias que no podían salir a la luz, creemos aparecerán en lenguajes audiovisuales, con el documental como primera opción. Ahora bien, está en la órbita de los historiadores y realizadores

²¹ LUNA Rassa Maria Fernanda, “Colombia audiovisual media landscape in the age of democratic security”. *Journal of War & Culture Studies*, Vol. 7 No. 1, February, 2014. Pág. 96.

²² <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>

audiovisuales, trabajar para que sean en efecto una herramienta de construcción de memoria, paz y reconciliación.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. “Una memoria obstinada: en torno al documental”. Cali. Escuela de Comunicación Social, Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle. 2002.

ACOSTA Luisa Fernanda. “Entre la Historia y el Cine”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 22 (1995): 123-131.

ALLEN Robert C., GOMERY Douglas. “Teoría y práctica de la historia del cine”. Barcelona. Paidós. 1995.

FERREYRA María Helena. “Memoria documental sobre la dictadura en Argentina. Políticas de la mirada en el cine documental cordobés”. *PolHis* No.8, (segundo semestre de 2011): 183-199.

HUYSEN, A. (2009) *Prólogo*, en Feld, C. y Stites Mor, J. (comp.) El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente, Buenos Aires: Paidós.

JIMÉNEZ LUQUE Toni. “Víctimas invisibles, conflicto armado y resistencia civil: Especial atención al suroccidente colombiano”. Observatoria Solidaritat. Universidad de Barcelona. Disponible en URL: <http://www.observatori.org/documents/Toni.pdf>

LUNA Rassa Maria Fernanda, “Colombia audiovisual media landscape in the age of democratic security”. *Journal of War & Culture Studies*, Vol. 7 No. 1, February, 2014, 82-96.

NICHOLS Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós. Barcelona. 1997.

OSORIO OSWALDO, “Los diez documentales colombianos de la década”. En: http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=725:los-documentales-colombianos-de-la-decada&catid=32&Itemid=28

PATIÑO Ospina, Sandra. “Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano”. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión, 2009.

PIEDRAS Pablo. “Modos de explicar el mundo histórico en documentales argentinos de la últimas décadas”. *PolHis* No.8, (segundo semestre de 2011): 210-223.

ROMERO Santiago, PARADA Daniel. “Cine en Colombia no para Cinecolombia”. Bogotá. Impresól. 2013.

SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente. “Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites”. Madrid. Cátedra. 2006.

SÁNCHEZ Margareth, “Colombia Tierra de Luz”. Sobre el trabajo del artista y fotógrafo Santiago Escobar Jaramillo. Confidencial Colombia, noviembre 5 de 2012. En: <http://confidencialcolombia.com/es/1/801/3329/Colombia-Tierra-de-Luz-Santiago-escobar-Jaramillo-Colombia-Tierra-Luz.htm>

RECURSOS WEB

<http://www.martarodriguez.org/>

<http://www.derechoaver.org/>

<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>

LOS DOCUMENTALES DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA: UNA APROXIMACIÓN A SU ESTILO

ÁNGEL MIQUEL RENDÓN

Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

Resumen

Durante el periodo armado de la revolución mexicana (1911-1917) se exhibieron 27 documentales largos que trataban sobre ésta, filmados principalmente por Salvador Toscano, Enrique Rosas, los hermanos Alva y Jesús H. Abitia. Debido a diversas circunstancias, esas obras no llegaron a la actualidad tal y como fueron editadas y exhibidas. Aunque se han realizado ya estudios acerca de su contenido, derivados sobre todo del análisis de los textos de los programas impresos con los que se publicitaban, hasta muy recientemente ha sido difícil establecer sus características formales. Con base en estudios recientes, derivados de la revisión de nuevas fuentes, se hace en este ensayo un acercamiento al estilo de algunas obras del conjunto.

Palabras clave: Documentales de la revolución mexicana, Género informativo, Género histórico, Películas de compilación.

En noviembre de 1910 inició en México la revolución convocada por Francisco I. Madero para deponer por las armas al gobierno del viejo dictador Porfirio Díaz –una revolución que, de acuerdo con una de sus interpretaciones, culminaría siete años después, en febrero de 1917, con la inauguración de un nuevo orden constitucional. Con motivo de la conmemoración de los cien años del inicio de este acontecimiento, se celebraron en 2010 diversos foros en los que se revisaron sus principales momentos y se analizaron desde nuevas perspectivas sus logros y fracasos en los campos social, político y de la cultura. Una de esas revisiones tuvo que ver con el cine documental producido entonces, un conjunto de 27 películas de media hora o más que fueron filmadas entre 1911 y 1917 por Salvador Toscano, los hermanos Alva, Enrique Rosas y Jesús H. Abitia.¹

Por diferentes causas, ninguno de esos documentales llegó a nuestros días bajo la forma en que fue exhibido, y lo que se ha visto de ellos en las últimas décadas son tomas o escenas aisladas, que despojadas de los referentes inmediatos que les daban sentido (la película en la que se incluían, el nombre del documentalista o la empresa que las había

¹ Una filmografía anotada puede consultarse en mi libro *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*, Filmoteca de la UNAM, México, 2013, pp. 259-311.

hecho), sólo daba cuenta de las personas o sucesos retratados. Puesto que la revolución refundó grandes zonas de la identidad política y social de México, esas imágenes se consideraron importantes y fueron reutilizadas en nuevas cintas y programas televisivos prácticamente hasta la actualidad. Pero esta preservación del cine por su contenido contribuyó paradójicamente a borrar las huellas de las obras originales.

La inexistencia de películas completas dificultó, naturalmente, que se estudiara el estilo de los documentalistas. De hecho, tendía a asumirse que en ese cine no habían existido estilos personales diferenciados, debido a que las cintas se difundían casi siempre bajo la marca de las empresas productoras o distribuidoras (es decir, que tendiera a ocultarse los nombres de los cineastas), y a que era práctica común en el periodo comerciar con escenas que eran incorporadas a películas de empresas que no las habían filmado (con lo que disminuían las posibilidades de atribución autoral).² Aún así, la consulta de los materiales existentes y la búsqueda de nuevas fuentes a que orillaron las conmemoraciones, llevaron revisar este asunto.

En un texto publicado en 2011, Aurelio de los Reyes hizo un acercamiento a la narrativa de las películas de la revolución, basándose en el análisis de tomas sueltas, de la película completa de un rollo *La inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (1907) y de algunos programas de exhibición en los que se explicitaba la estructura de las cintas. El autor concluía ahí que podían apreciarse en esas obras los siguientes rasgos: 1) “una cámara tímidamente descriptiva, registradora, mostrativa, fija (...), con (...) minúsculos paneos hacia los lados o hacia arriba”; 2) una duración estándar de las tomas relativamente larga, de la que derivaba un ritmo cinematográfico lento, y 3) una edición lograda a través del ordenamiento cronológico de las escenas, explicitada a través de textos descriptivos en los intertítulos y que llevaba a una “apoteosis” en la que por lo general se destacaba la figura de algún caudillo.³

De los Reyes sostiene ahí que estas características fueron comunes a todos los cineastas del periodo, y además que no existieron diferencias significativas entre las cintas de la revolución y las hechas por los mismos documentalistas en los años

² Sobre este tema véanse, principalmente, Aurelio de los Reyes, *Vivir de sueños*, vol. 1 de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, UNAM, 1981, y Juan Felipe Leal y Aleksandra Jablonska, *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*, México, UPN, 1997.

³ Aurelio de los Reyes, “La narrativa de las ‘vistas’ de la Revolución: consideraciones”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 68, octubre de 2011, p. 63, 77 y 78.

precedentes. Las primeras habrían sido, al contrario, de acuerdo con él, una consecuencia natural del desarrollo de un modelo de hacer cine nacido tan lejos como en 1895 con las filmaciones de los hermanos Lumière. En otras palabras, este autor afirma que los documentalistas mexicanos se inscribieron hasta bien entrada la década de los diez en el gran universo del primer cine gobernado por la categoría de la mostración veraz de la realidad, de lo cual derivaría, por ejemplo, que en el conjunto analizado prácticamente no hubiera recreaciones ni tomas “falsas”.

Estas afirmaciones son un buen punto de partida hacia la comprensión del estilo de los documentales de la revolución. Pero me parece que podrían ser extendidas y matizadas en varios sentidos. Por un lado, creo necesario diferenciar entre las producciones previas a 1911 y las que derivaron del aprovechamiento de las características de las películas largas a partir de esa fecha. En otro lugar he intentado mostrar que entre 1904 y 1910 los cineastas mexicanos acostumbraron hacer obras integradas por vistas fijas y de movimiento.⁴ Todavía *Las fiestas del Centenario*, producción conjunta de Toscano y los hermanos Alva presentada en septiembre de 1910, tenía, además de una larga sección en película, otra en cien transparencias. Menos de seis meses después, cuando los documentales de la revolución comenzaron a mostrarse, este modelo de exhibición compartida ya había sido desplazado por la súbita irrupción los largometrajes, y por eso ninguna de las 27 películas del conjunto fue exhibida con transparencias. Creo que esta es una diferencia estilística considerable que habría que tener en cuenta al estudiar las producciones de un periodo y otro. Y a ella habría que agregar el que si en las películas previas a la revolución se cultivaban fundamentalmente los géneros de viajes de políticos y desastres naturales, después de 1910 prevalecieron los de guerra y de historia reciente, nunca antes practicados y que sin duda impusieron a los documentalistas retos expresivos de distinto tipo. Todo esto sin negar que los cineastas se mantuvieran, como afirma De los Reyes, en el paradigma Lumière.

Otro matiz que convendría hacer se refiere a las diferencias entre los cineastas. Algunos, como Toscano y Rosas, aprendieron el oficio en los inicios mismos del cine, y puede suponerse que conservaron durante toda su trayectoria un estilo fotográfico más

⁴ “Hacia una filmografía definitiva de Salvador Toscano”, en *Acercamientos al cine silente mexicano*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, 2005, pp. 101-163.

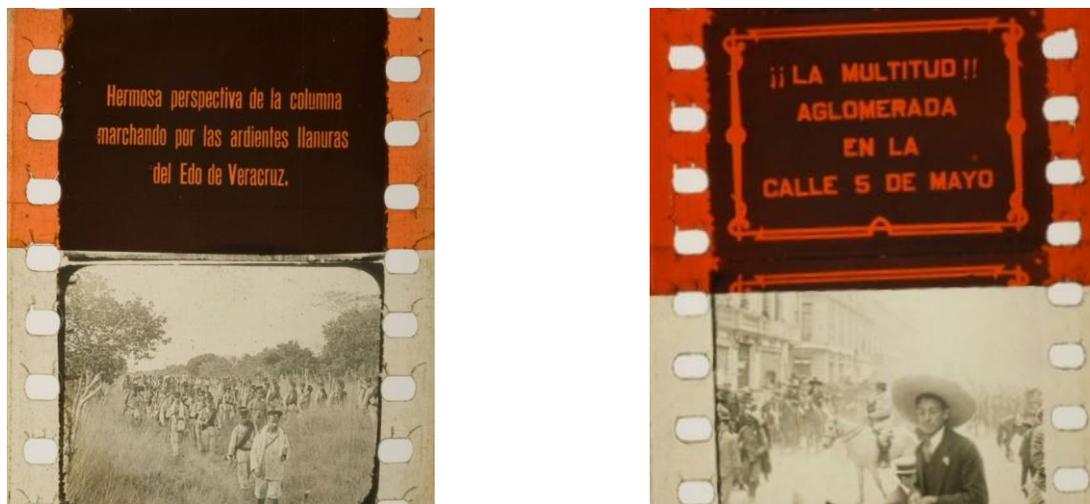
bien conservador, apegado a la cámara fija y a los encuadres de probada eficacia informativa, como el plano general. Sin embargo, muchas escenas que se conocen filmadas por Abitia revelan un mayor atrevimiento para emplazar la cámara y componer la imagen, lo que seguramente derivaba de que, siendo más joven que el resto de sus colegas, inició su trabajo como documentalista hasta 1913, cuando el lenguaje del cine había ya encontrado su gama definitiva de recursos. También es posible que las búsquedas de Abitia de efectos visuales corrieran parejos a sus trabajos como fotógrafo de estudio, en los que propuso piezas que se elevaban sobre el registro más inmediato para alcanzar alegorías propagandísticas y otras imágenes simbólicas. A reserva de estudiar los procedimientos cinematográficos de Abitia en una película editada por él que ha aparecido recientemente, parece claro que este creador de complejas composiciones no debería ser asimilado al conjunto de los cineastas más conservadores.⁵

En otro ensayo reciente, David Wood analizó otros elementos del estilo de los documentales de la revolución a través del estudio de un objeto encontrado en el archivo de Toscano, aparentemente un guión de montaje, compuesto por tarjetas con anotaciones manuscritas y en las que se encontraban adosados miles de fotogramas. Lo que reveló este objeto fue, en resumidas cuentas, que un cine que creíamos había sido hecho y difundido en blanco y negro tenía muchos elementos de color, principalmente en los intertítulos pero también en algunas escenas. Este descubrimiento llevó a Wood a postular la existencia de distintos usos narrativos del color en esas cintas. Por ejemplo, en los intertítulos parecen denotar marcas o propiedad intelectual (dado que, por ejemplo, el verde es usado con frecuencia por los hermanos Alva, el naranja por Rosas y el rojo por Toscano). Pero, escribe el autor,

...otras imágenes parecen tener lógicas distintas: (...) rojas de fuegos artificiales (...) señalan una directa relación realista con lo filmado, además de sugerir el calor o la emoción de la ocasión; (...) azules de las fuerzas de Pancho Villa marchando por el campo parecen denotar una escena nocturna; las fuerzas populares (...) frecuentemente aparecen en naranja. (...) resulta imposible atribuir la autoría del entintado con certeza a Toscano, a sus colaboradores o a sus proveedores; se trata más bien de una acumulación de usos por múltiples autores de una ya obsoleta tecnología, que quizá parezca ajena y algo críptica para el ojo contemporáneo, pero

⁵ Para esto véase mi texto “Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 8, octubre de 2013.

no por ello es menos impresionante. (...) hace muchas décadas que este estilo particular de narrar (...) la Revolución no veía la luz del día.⁶



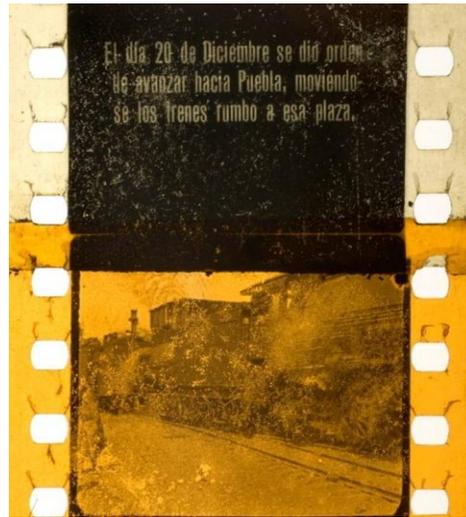
Imágenes 1 y 2. Fotogramas de documentales de la revolución (1).
Filmoteca UNAM, Fondo Carmen Toscano

A esta expresividad por el color habría que agregar la derivada, en los intertítulos, del uso decorativo o informativo de orlas, imágenes fotográficas y dibujos, y también la utilización de signos ortográficos y tipografías de distinto tamaño. Una revisión de los fotogramas revela así mismo el dominio por los documentalistas del lenguaje del cine por ejemplo en cuanto a la distancia y a la posición de la cámara respecto a la escena (tomas muy cercanas, picadas, contrapicadas), y también en cuanto a los recortes del cuadro (iris, pantallas divididas) para enfatizar visualmente a personas u objetos.

Esto es lo que, en resumen, puede afirmarse partiendo de los análisis de De los Reyes y Wood en cuanto al estilo de los documentales de la revolución. Sin embargo, aún podría añadirse un importante elemento más, relativo al montaje, si tomamos en cuenta los distintos formatos de las películas que se hicieron en ese periodo. Como se ha dicho arriba, hubo 27 de media hora o más entre 1911 y 1917. Entre ellas, poco más de la mitad fueron de carácter noticioso, exhibidas muy cerca de los acontecimientos de los que daban cuenta. (*Véase Cuadro 1*) Las otras, que tenían un carácter conmemorativo o histórico, fueron exhibidas semanas, meses o años después de lo que se contaba. (*Véase Cuadro 2*) El género histórico debe haber surgido por razones comerciales, ya que si las

⁶ David Wood, "Cine documental y revolución mexicana. La invención de un género", en Pablo Ortiz Monasterio (coord.), *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, Imcine / Conaculta / Universidad de Guadalajara, México, 2010, pp. 50-51.

cintas noticiosas tenían un periodo de explotación breve, ligado a la vida del acontecimiento que registraban, las de historia podían proyectarse indefinidamente mientras estuviera vigente de algún modo el interés por la personalidad o el proceso retratados.



Imágenes 3 y 4. Fotogramas de documentales de la revolución.
Filmoteca UNAM, Fondo Carmen Toscano

A diferencia de las producciones informativas, usualmente enfocadas en describir acontecimientos contemporáneos como la victoria de un bando en una batalla, o la ocupación de una ciudad rebelde por un cuerpo de ejército, los documentales de historia tenían un núcleo actual, al que acompañaba la narración de los sucesos previos que supuestamente lo habían provocado. Estas cintas fueron hechas por Toscano, Abitia y Rosas con técnicas de compilación como la selección de escenas de cintas antiguas y la elaboración de un guión que arreglara la narración en un sentido que ya no era la simple descripción de algo que acababa de suceder. Su construcción obligó a crear en algunos casos elipsis de periodos o acontecimientos que no se tenían registrados en película y que eran suplidos por la redacción de los textos en los intertítulos o bien por la inserción de tomas reales que no pertenecían exactamente a lo que se contaba, pero lo sugerían. En otros casos, condujo a ingeniosas ediciones como la que presentó Toscano en su película *La invasión norteamericana*.

Cuadro 1.

Documentales noticiosos de la revolución (1911-1914)

Asalto y toma de Ciudad Juárez (1911)
Los últimos sucesos en Ciudad Juárez (1911)
Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la ciudad de México (1911)
Entrada triunfal del señor Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez a México (1911)
La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución, don Francisco I. Madero (1911)
Viaje del señor Madero a los estados del sur (1911)
Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad (1911)
La revolución del norte (1912)
La revolución en Veracruz (1912)
La decena trágica en México (tres películas distintas se exhibieron con este título) (1913)
El sitio de Guaymas (1913)
Sangre hermana (1914)
Revolución zapatista (1914)
Fuente: *En tiempos de revolución*, pp. 259 y ss.

Cuadro 2

Documentales de historia reciente de la revolución (1911-1917)

Últimas fiestas presidenciales (1911)
Los principales episodios de la pasada revolución y entrega de la presidencia al c. Francisco I. Madero (1911)
Revolución en Ciudad Juárez con todos sus detalles hasta la salida del señor presidente interino Francisco de la Barra (1911)
Historia completa de la revolución (1912)
La revolución oroquista en Chihuahua (1912)
Historia completa de la revolución (1913)
La invasión norteamericana (1914)
Entrada triunfal del ejército constitucionalista a la ciudad de México (1914)
La campaña constitucionalista (1915)
Documentación nacional histórica (1916)
Historia completa de la revolución mexicana (1916)
Reconstrucción nacional (1917)
Fuente: *En tiempos de revolución*, pp. 259 y ss.

Tal y como revela la estructura contenida en un programa de exhibición, el autor establecía en este documental editado en mayo de 1914 una liga entre la ocupación del puerto de Veracruz por la flota de Estados Unidos, ocurrida un mes antes, y la traumática invasión a México por el ejército del mismo país en 1847, que había conducido a la anexión de alrededor de la mitad del territorio por el vecino del norte.⁷ Esta liga entre presente y pasado era abordada a través del uso de tomas recientes y antiguas. La manera

⁷ Una transcripción de los textos del cartel que anunciaba la exhibición de la cinta aparece en Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano*, volumen 1, UNAM, México, 1986, p. 96-101.

en que Toscano resolvió la descripción de una época previa al registro cinematográfico fue con filmaciones de los “sitios memorables donde se verificaron los gloriosos combates contra el invasor”, es decir, de plazas y calles accesibles al cineasta. Esto culminaba con una vista del monumento erigido a la memoria quienes habían muerto en el combate con el enemigo. Seguía una escena donde se recordaba la visita a México, en 1911, del intelectual argentino Manuel Ugarte, quien había llevado una ofrenda a ese monumento para simbolizar su tesis de la necesidad de crear una unidad latinoamericana en contra de la creciente influencia de los Estados Unidos. Este prólogo era seguido por una sección que introducía al espacio de los acontecimientos, aunque todavía no a la acción. Se titulaba “Vistas del puerto de Veracruz antes de ser profanado su suelo por los invasores”, e incluía tomas hechas por Toscano en el puerto desde principios de siglo.

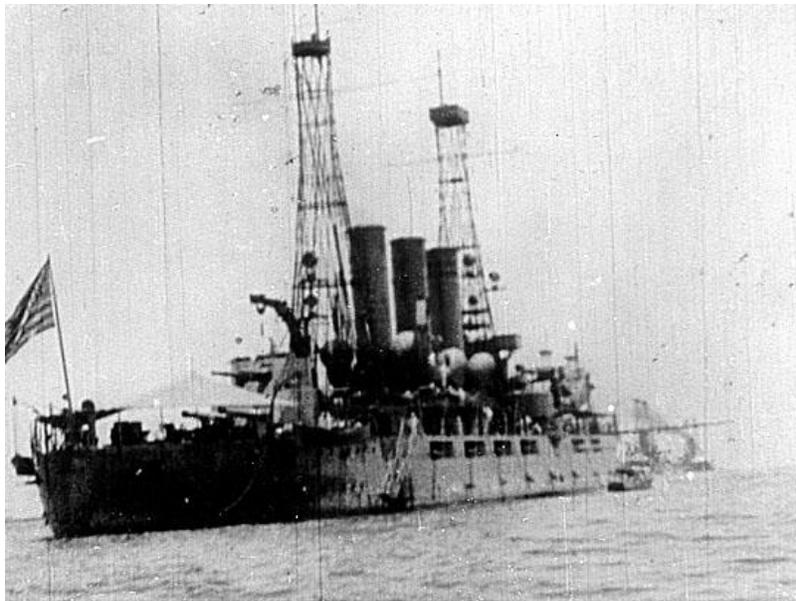


Imagen 5. Fotograma de *La invasión norteamericana* (Salvador Toscano, 1914).
Filmoteca UNAM, Fondo Carmen Toscano.

Por fin comenzaba después la narración informativa de los sucesos recientes, describiéndose al ejército norteamericano con su flota y sus armas, los estragos sufridos por los ataques en la ciudad y las reacciones de la población veracruzana. La secuencia alcanzaba su clímax en las imágenes de “El adiós a un patriota”, donde se relataba el entierro del capitán del ejército Benjamín Gutiérrez, acompañado a su última morada por buena parte de la población del puerto. Un par de tomas, que cerraban la parte noticiosa

de la película, daban la idea de que los veracruzanos evacuaban la ciudad, quizá acosados por los norteamericanos.



Imagen 6. Fotograma de *La invasión norteamericana* (Salvador Toscano, 1914).
Filmoteca UNAM, Fondo Carmen Toscano.

El documental daba entonces un nuevo salto narrativo para presentar imágenes del istmo de Tehuantepec, entresacadas de una película de Toscano hecha en 1907, con la justificación –como dice en el programa– de que el ejército yanqui habían invadido Veracruz para posteriormente “ejercer control comercial” sobre la zona del istmo. (Toscano aún pensaba, como muchos otros, que el istmo podía llegar a tener una gran importancia estratégica y comercial para interconectar los océanos Pacífico y Atlántico, idea que se vino abajo a partir de la inauguración del canal de Panamá en agosto de ese mismo año.) Después la narración volvía al presente, pero no a Veracruz, sino a los llanos de Balbuena cercanos a la ciudad de México, donde se veía a un grupo de voluntarios preparándose para combatir a los invasores. La película culminaba con tomas en que se veía desfilar a marinos chilenos, argentinos y brasileños, hechas en un acto celebrado en 1913 para conmemorar el inicio de la Independencia en Chile, y que se incluían ahora para dar la idea de la deseable unidad latinoamericana contra Estados Unidos propalada por Ugarte.

El núcleo informativo al que aludía el título *La invasión norteamericana* era así revestido por imágenes de muy diversa procedencia que ampliaban el sentido de la cinta hacia distintas direcciones. Por un lado, se daba cuenta de los supuestos propósitos ocultos de los invasores; por otro, se sugería la estrategia internacionalista para combatirlos; y todo enraizaba en el recuerdo de la traumática invasión de 1847 en la que México había perdido la mitad del territorio. Por supuesto, la película no era propiamente informativa, sino un ensayo cinematográfico elaborado con técnicas de compilación. Es probable que fuera la obra más compleja, desde el punto de vista del montaje, hecha hasta entonces en México. Sobreviven de ella unos ocho minutos de la parte noticiosa, incorporados a *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950).



Imagen 7. Fotograma de *La invasión norteamericana* (Salvador Toscano, 1914).
Filmoteca UNAM, Fondo Carmen Toscano.

Para terminar, podemos aventurar que, en cuanto a los documentales informativos, parece posible que la práctica llevara a los cineastas mexicanos de este periodo a adquirir unas habilidades parecidas a las de sus colegas de otros países. En otras palabras, el estilo fotográfico y los usos narrativos de gráfica, color y texto en los intertítulos de las obras de Toscano, los Alva y Rosas no debe haber sido muy distinto al de, digamos, los camarógrafos que confeccionaban las actualidades Pathé y Gaumont. Mientras que en lo que se refiere al cine histórico, surgido por el gran interés suscitado por los

acontecimientos de la revolución entre los públicos de México, es muy probable que Toscano, Rosas y Abitia fueran la vanguardia de un grupo de cineastas que –de acuerdo con lo que establece Jay Leyda en su clásico *Films Beget Films*–, unos pocos años después que ellos presentarían cintas hechas de manera similar relativas a la primera guerra mundial y la revolución soviética.



Imagen 8. Fotograma de *La invasión norteamericana* (Salvador Toscano, 1914).
Filmoteca UNAM, Fondo Carmen Toscano.

Bibliografía

- De los Reyes, Aurelio, *Vivir de sueños*, vol. 1 de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, UNAM, 1981.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano*, volumen 1, UNAM, México, 1986.
- Leal, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska, *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*, México, UPN, 1997.
- Leyda, Jay, *Films Beget Films. A Study on the Compilation Film*, George Allen and Unwin, Londres, 1964.
- Miquel, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, 2005.

----, *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*, Filmoteca de la UNAM, México, 2013.

Ortiz Monasterio, Pablo (coord.), *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, Incine / Conaculta / Universidad de Guadalajara, México, 2010.

LA FAMILIA EN EL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DORADA: ENTRE LA MORALIDAD Y UNA SEXUALIDAD VEDADA

DELFIN ROMERO
ROBERTO CARRERA

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (México)

Resumen

El cine a través de sus fábulas fílmicas nos muestra la identidad de un país; nos traslada al día a día, a esa contrucción del imaginario colectivo; y al voltear la mirada al cine de antaño, podemos tener los elementos para documentar un momento histórico. En esta comunicación podemos conocer una parte del México de los años 40 y 50 del siglo pasado; su construcción social, su núcleo familiar, su moral y su sexualidad. Un cine sustentado en una ideología nacionalista y patriarcal, en el que la mujer se apega a la identidad del padre por otro lado muestra un discurso sujeto a la Iglesia Católica. Pero, ¿cómo se representa a los miembros del núcleo familiar en el cine mexicano?, ¿existen espacios donde la sexualidad esté presente? Dos interrogantes que se buscan responder a través del análisis de tres películas mexicanas de los cuarenta del siglo pasado: *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), *La Malquerida* (Emilio Fernández, 1949) y *El gran Calavera* (Luis Buñuel, 1949).

Palabras claves: cine mexicano, familia, moral, sexualidad.

La familia y la Iglesia en el México de los cuarentas

Los orígenes de la familia se remontan al génesis de la humanidad; al hablar de familia hablamos, nos referimos a los esposos que se unen maritalmente a partir de un contrato sacramental y civil que los mantendrá unidos. Cuando se piensa en el padre, se vislumbra a un ser fuerte, lleno de iniciativas y responsabilidad, dotado de autoridad y digno de confianza. Al pensamiento de la mujer se asocian más bien imágenes “de bondad, de ternura, de delicadeza, de paciencia, de vigilancia, de esperanza, de sacrificio.”¹ Estas dos figuras centrales y su descendencia directa conforma la tradicional familia nuclear monogámica, católica y numerosa del México posrevolucionario; en la que la autoridad recae en el hombre de mayor edad, cuya dinámica al interior de ésta estaba determinada en torno a la generación y al género.²

¹ KRIEKEMANS, A. *Preparación al matrimonio y la familia*, Madrid: Euramérica. 1958, p. 181.

² RODRÍGUEZ, Pablo. *La familia en Iberoamérica, 1550-1980*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004, p.114.

El hombre era quien decidía cómo distribuir los recursos dentro del hogar. Un núcleo familiar en el cual, como describe Rogelio Díaz Guerrero en su libro *Psicología del Mexicano*: “se vive la supremacía indiscutible del padre y el necesario y absoluto auto sacrificio de la madre; entendiendo el concepto abnegación como la negación absoluta de toda satisfacción egoísta.”³

Una época en la que los matrimonios estaban arreglados por los parientes en beneficio de las familias; “el tener una hija, económicamente hablando, era mal negocio.”⁴ Después del matrimonio, las jóvenes solían ir a vivir durante varios años con la familia del marido, quedando bajo la tutela de la suegra. Hacia 1930 del siglo pasado, “la mitad de las mujeres y una quinta parte de los hombres se habían unido antes de cumplir los 20 años.”⁵ La niñez era muy corta, por lo general, tras cursar solo la educación básica a los 15 años, la niña-mujer se integraba a la fuerza laboral, ya sea para desempeñar un rol en la actividades dentro del hogar o bien para trabajar con algún pariente con un sueldo que aportara a la economía familiar, que por lo general para la mujeres era desempeñarse en algún negocio de la familia, lo que permitía que los tíos se convirtieran en una extensión del hogar y supervisaran que las normas de conducta morales se cumplieran.

“La sumisión u obediencia de los hijos estaba sujeta a normas, derechos y obligaciones”⁶ establecidas por el patriarca del santo hogar. Los jóvenes no tenían la libertad de poder hacer lo que ellos deseasen, en particular las mujeres. Así se establecieron figuras del hombre laborando, proveedor, quien desempeñaba su trabajo fuera de casa, con ciertas ventajas como el hecho de que podía tener la libertad de frecuentar a su amigos e incluso a veces actuar como que fuera soltero en el sentido de salir a tomar una copa con su amistades o llegar tarde ser cuestionado, mientras que las mujeres quedaban sujetas a las actividades dentro del hogar, que consistían en el control y supervisión de las actividades domésticas, la educación de los hijos, la consolidación de las normas morales establecidas por el señor de la casa; y por supuesto, el cuidado de su marido.

³ DÍAZ GUERRERO, Rogelio. *Psicología del Mexicano*, México: Editorial Trillas, 1991, p. 23.

⁴ *Idem*, p. 35.

⁵ RODRÍGUEZ, Pablo, *Op. cit.*, p. 112

⁶ BEZANILLA, José Manuel y MIRANDA, Ma. Amparo. *Socionomía familiar: Una mirada compleja*, México: PEI Editorial, 2014, p. 20.

Sociedad mexicana de los cuarentas

En los años cuarenta del siglo pasado México vivió una etapa especialmente libidinosa y sensual, en la que surgían y tomaban una fuerza inaudita los salones de baile, los cabarets, los hoteles de paso y las bailarinas exóticas a ritmo de mambo, danzón y bolero. Por lo que los grupos más conservadores, localizados en el creciente sector empresarial y la Iglesia católica mexicana se unieron y concordaron que los niveles de inmoralidad en México habían llegado a ser inaceptables, así que era necesario intervenir y detener estos actos.

De tal forma que se establecieron medidas de censura, supervisadas por la Iglesia y por el mismo gobierno mexicano, ya que muchos de los funcionarios en el poder tenían a sus esposas en estos comités -entre ellas estaba la propia esposa del presidente de la república Manuel Ávila Camacho-, para regular las buenas costumbres del mexicano.

El organismo que empezó a velar por la moral y las buenas costumbres fue la Liga de la Decencia, establecida en 1933 por la Orden de los Caballeros de Colón, cuyo propósito era: “propugnar por el saneamiento del ambiente social de México, contra la indecencia en sus múltiples manifestaciones.”⁷

Las corrientes conservadoras se dieron a la tarea de supervisar y censurar las diversiones de moda en la época, la vida nocturna, los bailes, las revistas, entre otros, y el cine no fue la excepción. La censura habría impedido cualquier desnudo en estas películas, pero las sugerencias resultan, con mucho, más provocadoras. Para establecer un frente contra las películas consideradas inmorales, La liga publicaba quincenalmente un boletín titulado *Apreciaciones sobre Películas Cinematográficas*, el cual era colocado en las entradas de las iglesias a fin de que los feligreses pudieran saber qué clasificación tenían asignadas las películas que se estrenaban en esas fechas.

Se empieza a estructurar una sociedad en la que “ser mexicano es sinónimo de ser católico y fiel a una herencia religiosa desligada de contenido vital.”⁸ Bajo esta supervisión, la familia católica mexicana fue llamada a “concebir y salvaguardar la fe y la recta conducta, basadas en el respeto de los esposos y de los hijos; también se cultivaba

⁷ PÉREZ ROSALES, Laura. « Censura y control. La campaña nacional de moralización de los años cincuentas», Revista Historia y Grafía, núm. 37 (2011), p. 96.

⁸ TRIGO, Pedro. (2002). *La institución eclesiástica en la nueva novela latinoamericana TOMO I*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. 2002, p. 297.

dentro de la familia mexicana la conciencia de la idealización del pudor y de la abstinencia sexual, como un valor que debe regir para toda la sociedad.”⁹

Las relaciones sexuales solo son permitidas después de haber contraído matrimonio; por lo general se establece primero el matrimonio por la iglesia, que es el que los exime del pecado, y luego el Civil. Se enseña que el pecado es malo; las mujeres y los hombres, “los individuos como seres sexuales en general, se relacionan mutuamente en el proceso específico de producción (y reproducción) de la vida.”¹⁰

La sexualidad y la virginidad de la hija se convierten en patrimonio patriarcal; las mujeres son sujetos y objeto de ese patrimonio, “por los que padre y hermanos vivirán un desgaste físico y la preocupación moral por el cuidado compulsivo del honor;”¹¹ pero son ellas quienes deben evitar cualquier tentación, ya que es el honor de la familia lo que está en juego; esto se enseña desde la niñez; es decir, la mujer no puede acceder al goce del cuerpo, ni a ser acariciada por el hombre, al menos que sea su esposo.

Reconociendo a los miembros de la familia en el cine nacional

Al acercarnos al cine mexicano, podemos reconocer la construcción de un discurso sustentado en una ideología nacionalista y patriarcal, “en el que la mujer se apega a la identidad del padre, y por ende, sigue los mismos caminos que el varón;”¹² también, logramos ver cómo se construye la figura femenina en el cine, a través de papeles de subordinación, pasivos e inermes, de vírgenes o prostitutas, de madres sacrificadas: símbolos que dan su cuerpo y su fertilidad para el desarrollo social. Es en la modernización donde en ocasiones se contradicen las imágenes y los mensajes, donde se actualizan los mitos, se introducen costumbres y moralidades nuevas, se da acceso a nuevas rebeliones y nuevos lugares. Es el cine enseñando a la gente a “ser mexicano.”¹³

⁹ GONZÁLEZ RUIZ, Edgar. «Cruces Y Sombras perfiles del conservadurismo en América Latina», (2005) <http://www.letraese.org/cruces_y_sombras.pdf> [Última consulta: 14 de junio de 2014]. p. 9

¹⁰ JÓNASDÓTTIR, Anna G. *El poder del amor: ¿le importa el sexo a la democracia?* Madrid: Ediciones Cátedra. 1993, p. 70.

¹¹ DÍAZ GUERRERO, Rogelio. *Op. cit.*, p. 35.

¹² LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan*, Libro 3: Las psicosis, 1955-1956, Barcelona: Paidós. 1984, p. 251.

¹³ BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*, Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998, pp. 227-228.

Será el retrato de un país en recuperación y con miras a un progreso, donde se nutrirán las historias; relatos que narran la imagen patriarcal mezclada con el machismo que domina el discurso de la narrativa cinematográfica. Una sociedad donde el placer de mirar tiene dos posturas: los hombres miran y las mujeres exhiben la cualidad de ser miradas; y ambos juegan el deseo del macho, y lo que a la vez esto simboliza. Así pues, las mujeres constituyen un elemento fundamental para el placer de la mirada del hombre.

Personajes que se moverán en diversos géneros y subgéneros cinematográficos, creados por la industria mexicana: el melodrama, la comedia ranchera, las rumberas, entre otros; en cuyas historias el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas y angustias de los personajes, que son reflejo de una sociedad y, por tanto, de su propia vida; “un cine que transmite mensajes explícitos de moralidad, pero entre líneas.”¹⁴

Así la familia, se volverá el eje central de cientos de melodramas mexicanos, cuya estructura puede ser alterada al enfrentarse a fuerzas externas a la misma. Las películas sirvieron como una herramienta para difundir la moral de las clases altas hacia el pueblo, por lo cual en la mayoría de las cintas aparecen familias tradicionales; en el caso de ser familias “disfuncionales” o fracturadas, quien encarnaba al cabeza de familia manejaba un discurso integrado por los valores imperantes en la época: el machismo en el caso masculino y la abnegación en el femenino.

La madre en el cine mexicano

El arquetipo por excelencia en el melodrama mexicano es la madre, la imagen presente en el imaginario colectivo del mexicano, e incluso en el repertorio de las malas palabras; institución, pilar de la familia, dadora de vida; es la madre, con todos sus simbolismos: la madre tierra, la madre nutricia, la madre devoradora, la madre proveedora; al final de todo y ante todo, madre; también encontraremos la esposa/madre, que puede sacrificar el amor por su marido, por defensa y amor a sus hijos.

En la última secuencia de *La Malquerida*, Raymunda (Dolores del Río), vivirá lo que Kriekemans estable como la tarea de la madre: “las mujeres no pronuncian una sola palabra de reproche, no les echan en cara ningún recuerdo penoso. Para ellas es una

¹⁴ TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra, La construcción de una imagen, 1939-1952*, México: Imcine, El Colegio de México, 1998, p. 238.

satisfacción: su marido ha vuelto al recto camino, se ha salvado la familia, los hijos han vuelto a encontrar a su padre.”¹⁵ Así, Raymunda saldrá al encuentro de Esteban (Pedro Armendáriz), quien ha regresado al Soto; pero éste no viene como marido y menos como la figura paterna, sino su llegada es como el hombre viril que desea a una mujer: Acacia (Columba Domínguez).

Esto provoca que las dos estructuras de poder se enfrenten: Raymunda, como mujer llena de deseo, ama y llora por Esteban; pero como madre, defiende a su hija para que no consuma el incesto. El director lleva al máximo una de sus constantes cinematográficas: la mujer arrodillada a los pies del hombre, un encuadre que *El Indio* Fernández repetirá en casi todas sus películas, potencializando el dominio del hombre sobre la mujer.

Esteban se para a los pies de la escalinata con Raymunda, suplicando como mujer el amor del hombre; él inmutable, ella llorando: la mujer es la que suplica. De repente, Acacia baja, y el triángulo madre/esposo/hija se cierra. La mirada de deseo del hombre le da el valor de la mujer deseada a Acacia. Raymunda se para, y en segundos deja a un lado a la mujer y asume su rol de madre. Esteban declara su amor a Acacia, la madre suplica que no lo escuche; Acacia no reacciona, y Esteban vuelve a ordenar; la madre defiende a su hija, y se establece una igualdad de dominancia Raymunda/Esteban: una pugna del poder.

Acacia se arrodilla ante su madre, la cámara de Figueroa encuadra a madre e hija, Acacia pide perdón a su madre, y el poder masculino pasa a manos de Raymunda, quien al igual que Esteban, rompe su pasividad e inmutabilidad con el bosquejo de una leve sonrisa; el dominio de la mujer sobre el hombre lleva al “suicidio” de Esteban; sólo frente al cadáver inerte del hombre, Raymunda vuelve a recobrar su estatus de mujer. Estas mujeres potencializadas por el hombre, suben el tono de su voz, pero sólo hacen breves apariciones en la cinematografía nacional.

Dicha situación trae consigo el desplazamiento del padre por la madre como figura dominante, y provoca la libertad de los hijos; como le sucede a doña Gracia Cataño (Eugenia Galindo), la madre de *Una Familia de Tantos*; mujer callada, que habla cuando le dan permiso, subordinada al hombre, con su rutina de vida, actuando cuando debe intervenir, pero sin poder tomar una decisión en la casa. Ella llegara a rebelarse a través

¹⁵ KRIEKEMANS, A. *Op. cit.*, pp. 186-187.

de Maru (Martha Roth), quien la orilla a decir entre sollozos: *Soy tan desgraciada*, para luego callar y someterse al reclamo de un marido y padre enojado; callará, pero la semilla del cambio vendrá al final de la película cuando, tras la partida de Maru, don Rodrigo Cataño (Fernando Soler) obliga a los dos infantes que le quedan a meterse a su casa. Esto originará el despertar de doña Gracia, quien los defenderá otorgándoles la esperanza de una vida menos autoritaria.

Don Rodrigo: Me parece que son mis hijos.

Doña Gracia: Sí Rodrigo, pero su vida no te pertenece; es de ellos, suya, y a ellos les toca vivirla. Ahora lo veo todo bien claro: nosotros hemos sido tan solo instrumentos ciegos de Dios para dar la vida, pero no tenemos derecho a encadenarla.

Al final de la película veremos a los niños jugando en una estampa neorrealista, que invita a esos infantes a construir una nueva concepción de la familia.

Las amas de casa como doña Gracia se enfrentan a la humillación constante por parte del hombre; pero la degradación llega de forma sutil y sin “violencia”; “y tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica.”¹⁶ Dentro de este mundo iconográfico, la presencia del ama de casa que enfrenta al esposo por el bienestar de los hijos, logra por un breve tiempo vencer a la autoridad patriarcal, sólo para darse cuenta de que el hombre es quien manda.

El padre: sólo hay uno

No existe una realidad sagrada en sí misma que la presencia del padre; de él nada se cuestiona, nada se objeta; su sola presencia es sinónimo de dominancia. Pero sobre todo, nadie puede negar la autoridad del padre sin negar a Dios. Esta construcción católica del padre la podemos encontrar en diversos pasajes bíblicos, como es en la *Iera. Carta a los apóstoles*, del apóstol Pedro, en el Capítulo 3 al mencionar Los deberes de los esposos: *Y ustedes, maridos, sean a su vez comprensivos en la vida en común. Sabiendo que sus compañeras son seres más delicados*. Por su parte San Agustín hizo notar con justicia que

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2005, p. 86.

la primera autoridad terrestre es la autoridad paterna; “la madre obedece a ella, porque el hombre es también padre de la mujer.”¹⁷

La presencia del padre en casa es permanente aun en su ausencia; la madre, hermanos o servidumbre lo tendrán presente en el filme, ya sea por recodar una orden, por tener miedo a desobedecerla o, simplemente, porque se convierte en el instrumento para que la madre meta en orden a sus hijos.

Esta es la imagen que se proyecta fielmente en el cine mexicano de la época de oro, como se aprecia en el filme de Alejandro Galindo: *Una familia de tantas*, un hogar tradicional, sujeto a la autoridad patriarcal; en este, la mujer vive el rol de la esposa sumisa e hija abnegada; los hombres someten a la mujer a través de la represión y el sexo. Héctor (Felipe de Alba) embaraza a su novia Estela (Isabel del Puerto), quien es la hija mayor y huye del hogar después de ser agredida por su padre, por encontrarla besándose con su novio. Don Rodrigo lleva al máximo el papel de sostén, guía y protector de la familia mexicana: “a los padres se les debe amor, lealtad y obediencia; nada de ser amigos; primero es Dios, después los padres...”

Por otra parte, la figura de Esteban en *La Malquerida* es la de un hombre joven, gallardo, viril, cuya fuerza radica en su seguridad; es una figura muy poco común en el cine nacional. Por lo general son hombres mayores, que pintan canas, de hablar fuerte, como Ramiro (Fernando Soler), el viudo y rico de *El Gran Calavera*. La contrucción de este personaje es muy particular: mientras se encuentra alcoholizado, su comportamiento es desenfado y consentidor; cuando está sobrio y retoma su vida, asume el rol de un padre consciente de los errores de los demás y dispuesto a solucionarlos, para lo cual su autoridad es enérgica.

La hija y el hijo

Los melodramas familiares mexicanos centran más su historia en los hijos; al final los padres vivirán a través de ellos. En los tres filmes, la hija es la base de la historia, y el deseo que puede generar en el hombre. A su vez, representa el cambio en la forma de regirse en el hogar; pero al final, siempre regresará a la casa, pedirá perdón o, por el

¹⁷ KRIEKEMANS, A. *Op. cit.*, p. 180.

contrario, le avisará al padre ofendido que ya se va del hogar, esperando aunque sea en el último momento, el perdón deseado.

Por otra parte, Galindo nos presenta a esas niñas/mujeres que llegan a sus quince años, y con ello asumen la responsabilidad de cuidar y velar por su tesoro más sagrado: la virginidad: “hasta los umbrales de la pubertad buena y pura, pudorosa y cristiana, obediente y respetuosa...” Esta construcción de la niña/mujer será marcada, para incrementar el deseo del hombre, como el caso de Esteban en *La Malquerida* ya no aguanta más, ver cómo se ha convertido la niña Acacia en mujer; situación que hace que le queme la sangre.

Por su parte, la figura del varón en la familia es más favorable: al él se le perdonan sus errores; tiene derecho a engañar, a faltar el respeto a la mujer, a abusar de ella, a alcoholizarse e, incluso, a abandonar a sus hijos. ¡Claro!, lo único que no puede ni debe hacer, porque las consecuencias serían funestas y violentas por parte del padre es: ofender a su santa madre. Así la figura del hombre vividor será la de un santo, mientras que la mujer que entrega su virginidad es la de una prostituta. En resumen, las mujeres de la casa pueden vivir las más crueles humillaciones si llegan a faltar el respeto al santo hogar; en su desesperación, huirán de la seguridad de su casa, como establece Julia Tuñón: “si una mujer deja su casa, la ruta hacia el deterioro se hace forzosa;”¹⁸ pero a través de la humillación y el dolor se darán cuenta de su error; sólo el hogar les evitará ser carne de burdel.

Los otros

Dentro de estos núcleos familiares están otros personajes, ya sean parientes directos, como hermanos, o las sirvientas que llevan décadas al servicio de sus patrones, y que más que empleadas domésticas son ya un miembro más en el hogar. Salvo por **El Gran Calavera**, película en la que los familiares solo se aprovechan de Ramiro y cuando “pierde toda la fortuna”, estos se integran a la producción económica del capital, para sostener el hogar, ya sea haciendo trabajo de carpintería o lavando ajeno; ellos no emiten ningún consejo. Las sirvientas sí, ellas dan consejos de vida, del despertar sexual, en diálogos cargados de información vedada.

¹⁸ TUÑÓN, Julia. *Op. cit.*, p. 237.

Maru: ¿qué te pasa?

Guadalupe: Que ya no le voy a poder decir niña, ya va a ser usted una mujercita.

Maru: Pero, ¿por qué no? Mujer lo he sido siempre, ahora voy hacer señorita.

Guadalupe: No niña, señorita siempre has sido, ahora es usted mujer.

Maru: ¿Mujer? ... Pero que cosas dices, no te entiendo Guadalupe.

Guadalupe: No se lo sabría explicar niña, no son los zapatos, ni los 15 años, es algo que se siente, es otra cosa que, como que una quisiera vivir la vida de uno, no se niña.

Tras la plática se queda una Maru ilusionada sosteniendo las zapatillas que portará en su baile de 15 años, símbolo de su libertad para tener novio y buscar trabajo. Ella solo exclama: Voy a ser mujer.

Revisando la estructura del hogar en la familia mexicana

Espacios por donde la familia deambula y desarrolla su vida, lugar donde lo público y lo privado se entrelazan, donde al cerrarse la puerta principal se resguardan los anhelos, las enseñanzas, las frustraciones y, en ocasiones, los deseos malsanos. Así, la familia mexicana del cine nacional tendrá diversos momentos en la sala, el comedor, la cocina, la recámara y otros espacios; cada uno con una determinada característica, donde la moral y la sexualidad construirán su propia historia.

La sala

En ella se presentan las relaciones de la familia con la sociedad; es un espacio donde se resuelven los destinos amorosos de las parejas, donde el orden moral está presente y la sexualidad no tiene cabida, solo para coqueteos sanos y miradas restringidas. En los tres filmes la sala adquiere un rol principal, es testigo de la solicitud de matrimonio a los padres, de transacciones matrimoniales o los arreglos en cuanto a la dote.

En *Una Familia de Tantas*, Alejandro Galindo presenta un lugar donde la nostalgia de Porfiriato y la modernidad se mezclan; la primera, a través de un cuadro del General Porfirio Díaz; y la segunda, en forma de aspiradora y refrigerador. Así, la familia Cataño tendrá como testigo al mismísimo Porfirio Díaz de todo lo que sucede en ese lugar.

Allí se realizará el baile de los 15 años de Maru, y con ello se pondrá de manifiesto su paso de niña a mujer; allí conoceremos las restricciones que tendrá Estela y su novio, en su visita marcada con horario de 19:30 a 21:00 hrs.; ni un minutos más ni uno menos; siempre bajo la mirada de doña Gracia. Así, la pasión desbordada de los impetuosos novios solo se limita a coqueteos, miradas infantiles y suspiros que llevan a un deseo reprimido.

A su vez es donde Roberto del Hierro (David Silva) venderá una aspiradora y posteriormente dos refrigeradores; allí donde lo comercial se paga en letras o de contado, es donde se enfrentan don Cataño con Del Hierro, al enterrarse que pretende a su hija y quiere casarse con ella, lo que desata la furia del padre de ella. Aunque Roberto del Hierro, es corrido de la casa, él promete regresar por ella para llevarla a la iglesia; no va a robarla, él está consciente de que para que Maru viva con él, debe salir vestida de blanco, a fin de que se cumpla la fantasía de salir del hogar sin pecado.

Será en este espacio porfiriano donde Galindo construya la escena que presenta el enfrentamiento entre la rígida moral porfiriana contra la modernidad: tras correr Roberto del Hierro, don Rodrigo reprende a Maru y ésta termina por enfrentar a su padre e incitar a su madre a revelarse contra él.

Maru: No quiero verme como mi madre, sumida en esa inmensa soledad en que vive. Dile mamá, dile qué sientes.

La imagen de la mujer/objeto cobra mayor fuerza en el núcleo familiar y en la unión marital, ya que a través del matrimonio la mujer adquiere un estatuto social de objeto de intercambio, definido según los intereses masculinos y destinados a contribuir así a la reproducción del capital simbólico de los hombres, pues por muchos años la mujer valía de acuerdo a la dote que poseía. *La Malquerida* es el más claro ejemplo, el arreglo comercial entorno al matrimonio tendrá lugar en la sala. Don Eusebio (Julio Villareal), padre de Faustino (Roberto Cañedo), tratará de llegar a un acuerdo con Raymunda al pedir en matrimonio a Acacia para su hijo; pero esta escena se condensa en el diálogo de Raymunda: “viene a tratarme un asunto de amor o de negocios”. Don Eusebio pide como dote la mitad de las tierras de Raymunda; aceptar el casamiento de

Acacia con Faustino equivale a perder la mitad del Soto, por lo cual no acepta la petición mano, aun desobedeciendo la resolución de su marido.

Ante la negativa, Acacia se enfrenta a su propia madre y injuria al hombre que ocupa el lugar de su padre muerto. La hija desafía a su madre, la amenaza con irse con el hombre que va ser su esposo; breves líneas que significan mucho: “el que va a ser”, más no dice el hombre que amo, reafirmando el único consejo que ha dado Esteban a Acacia: “Nunca te entregues a un hombre si no estás enamorada.” Pero su boda con Faustino la pone a salvo del pecado “de vivir con la sangre maldita y revuelta.”

En *El Gran Calavera*, con el tinte que permite la comedia de enredos, la sala será de nuevo donde se destruya un acuerdo matrimonial que estaba por consumarse entre Virginia, la hija de don Ramiro, y su novio. Así, entre pasajes cómicos, don Ramiro alcoholizado correrá a todos los miembros de la familia del novio por considerar que éste solo busca su fortuna.

El comedor

Es un espacio más privado que público; allí el padre, cabeza del hogar y de la mesa, da su enseñanza de iniciación, en la que establece sus conocimientos con respecto al mundo laboral y guiándolos en él.¹⁹ Don Cataño da lecciones de contabilidad a su hijo Héctor, pero también reprende a sus hijas, establece su autoridad y las normas de conducta dentro de la casa. Así, Maru tendrá que rezar parada antes de ocupar la mesa por llegar tarde a la comida, Héctor no podrá dejar la mesa para ir a su trabajo, sin antes pararse y besar la mano de su padre y de su madre, así como recibir la bendición de ella.

En *El Gran Calavera* se presentan dos comedores: el primero es el de la casa grande; espacio frío y solitario, en donde todos buscan sacar provecho de don Ramiro, gracias a su estado de embriaguez; todos le piden dinero, y él accede gustoso a sus demandas; en esa mesa solo está sentado él, salvo cuando asume su rol de consejero con su hija, los dos ocuparán la mesa pero por un breve instante. El otro comedor es en el departamento de la humilde vecindad donde vive su farsa. Es el padre, sin ocupar la cabeza de la mesa, asume el rol de patriarca de la casa; exige el cambio del mandado

¹⁹ KRIEKEMANS, A. *Op. cit.*, pp. 175-176.

centavo a centavo, da instrucciones de trabajo a su hermano y expresa su regocijo de vivir en familia.

En cuestión del comedor *El Indio* Fernández presenta una escena cargada de sexualidad y pasión insana, donde la moral rige por sobre todo el comportamiento de los personajes. Tras el beso y la confesión de amor que Esteban ha hecho a Acacia, éste se encontrará en la mesa a la cabeza y Raymunda a su izquierda, al llegar Acacia al comedor, un juego de miradas entre Acacia y Esteban se hacen patentes; Acacia se encuentra prudente hasta que esboza una sonrisa, que llena de entusiasmo a Raymunda. Acacia toma su lugar en la mesa y toma una fruta que deposita en su labios mientras ve a Esteban.

Raymunda: Bendito sea Dios, que estás sentada donde debes, hija... ya somos otra vez una familia. Una verdadera familia.

Acacia esboza en sus labios una sonrisa de picardía, resultado de un secreto que oculta a su madre: el deseo de su padrastro. Una serie de planos de los tres, va entrelazando la historia; Acacia con su juego erótico con la uva en los labios, Raymunda y su felicidad de ver cómo se establece la familia, y Esteban que solo observa a cada una de ellas. Una escena cargada de erotismo y deseos reprimidos que se anulan ante la moral imperante en la escena. Esteban se levanta de la mesa y se retira; con ello evita ser tentado a cometer adulterio, pero sobre todo a vivir un acto incestuoso. Segundos después, Raymunda lo seguirá hasta las caballerizas solo para que en un encuadre se nos presente el triángulo amoroso que se está formando.

La cocina

En un cine donde se cocina mucho pero se come poco, la cocina representa el lugar donde las mujeres, madre, hija y sirvientas se juntan, como lo define Kriekemans: “el sacrificio se consume sobre todo, en la cocina,”²⁰ En ese espacio, los consejos corren a cargo de la vieja sirvienta solterona, que trata que su ama no viva la misma soledad que ella, y por ende no pierda el amor del hombre. Guadalupe, la criada, presiona a la joven Maru para que deje a un lado su orgullo y vaya en búsqueda de Roberto del Hierro, y será

²⁰ *Idem*, p. 187.

la misma sirvienta Guadalupe (Enriqueta Reza) la que ponga sobre aviso a doña Gracia con respecto a los malos pasos de su hijo Héctor.

La recámara

Espacio destinado a la intimidad, en los filmes de la familia mexicana éste es el lugar de las confesiones. Para Maru es el espacio de los sueños, donde puede probarse libremente sus zapatillas, donde consultará a Estela sobre qué es tener un novio y qué se platica con ellos. En otras ocasiones será el espacio que guarda el secreto del maltrato o de golpes de un padre enardecido por la grave falta a la moral cometida por su hija: besarse en la calle, como es el caso de Estela.

En ninguno de los tres filmes encontramos insinuaciones sexuales; los personajes femeninos centrales carecen de una sexualidad manifiesta, aunque la coquetería estará presente. Solo veremos acostadas a las mujeres Cataño; de allí ninguna escena que invite siquiera a imaginarnos sexo. Maru se pondrá su vestido de novia en su cuarto, y solo su madre entrará en secreto a escondida de su esposo, sin abrazarla y ni darle su bendición físicamente; Maru sale en búsqueda de su felicidad, pero más allá de eso, los guionistas dotan a Maru de una responsabilidad mayor.

Doña Gracia: No debes llorar, sino hasta después y a solas. Debes mostrarte fuerte, contigo van las esperanzas de muchas muchachas como tú.

Entre ellas, la de su pequeña hermana Lupe, quien tiene el sueño de casarse de blanco. Así, en las diversas películas, la recámara sirve para ocultar lo que se desea que no sepan los demás miembros del hogar; se usa para planear cómo engañar a la familia acerca de lo pobres que son o para pronunciar una terrible confesión, como la de Esteban a Raymunda.

El hogar fuera de casa

En la construcción de la moral mexicana, la vida sexual –naturalmente– estaba fuera de toda posibilidad: “los novios deben vivir sólo a la luz del día.”²¹ Así, la moral y

²¹ PÉREZ ROSALES, Laura, *Op. cit.*, p. 105.

buenas costumbres empiezan por el respeto al hogar; Maru tendrá encuentros ocasionales con Roberto del Hierro en la calle, en el trayecto de su casa a la panadería; esto ocurre en la noche, a oscuras, solo con la poca iluminación que puedan dar las luces de la calle; pero allí, los principios de los dos personajes no los llevarán a tener encuentros impuros, sino conversaciones en las que abordan temas como la relación de pareja; en resumen, cómo deberían ser los esposos modernos en México. Roberto no le roba ningún beso, a lo mucho una pieza de pan que Maru le negará en cada cita, hasta sentirse realmente dispuesta a vivir con él; esta vez, Del Hierro rechaza la pieza de pan, y le pide que se case con ella, como metáfora de que la virginidad de ella solo la obtendrá cuando estén casados por la iglesia.

En cambio, en ese mismo espacio, Estela la hermana de Maru, aprovechará la oscuridad que le ofrece lo prohibido para besarse con su novio en la calle, lo que le costará ser descubierta por su padre y sometida a una golpiza que orillará a Estela a salir de su casa a escondidas, como que fuera una delincuente; su castigo: ser desterrada de la familia Cataño.

La moral se alarga fuera del hogar, como es el caso de *El Gran Calavera*, película en la que Ramiro baila al son de la rumba con unos amigos y unas jóvenes de la vida galante, con quienes toman y juntan los cuerpos al ritmo de la música.

La calle será testigo de los encuentros y desencuentros; pareciera que esa frase muy mexicana de “¿a qué horas vas por el pan?”, fuera parte de la cultura cinematográfica nacional; así, Virginia y Eduardo platican con su bolsa de pan en la mano. Es también en las calles de las colonias de clase baja del México moderno, donde podemos ver declaraciones de amor.

En *La Malquerida* también se respeta el hogar; un desesperado Esteban que ya no aguanta más, que tiene miedo porque cada vez que huele el perfume de Acacia en la casa, siente ganas de hacer locuras, le confesará su deseo hacia ella en las afueras de la Hacienda, lugar donde sellarán con un tímido beso su declaración de amor. Estos espacios públicos permiten que cualquiera sea testigo y descubra lo que en casa se oculta, y el arrebató pasional de Esteban le costará que su capataz lo vea y quiera sacar provecho de ello.

Conclusiones

En el cine con temática de la familia podemos ver que las madres son seres carentes de sexualidad, más no de una moralidad; sus ropas no dejan entrever nada.

Aunque a veces pareciera que la fuerza del hombre es la que impera, pues él es quien habla, grita e imponen su voluntad; cuando de los hijos se trata, las películas nos muestran a una madre que se enfrenta a la autoridad e, incluso, la doblega, como expresara Raymunda: “Ya habló mi marido, y en esta casa se hace lo que él manda. Salvo que en esta ocasión, por primera vez, no le haré caso.”

Por otra parte será en las hijas donde recaiga el peso de la historia; mujeres que van en busca del matrimonio. En dos de los filmes encontramos que vivirán, en primera instancia, una mala elección de pareja que las llevará a otro destino; en otra, la imposición de la pareja a casarse. Estas mujeres se rebelan contra la autoridad de la casa, pero siempre terminarán reconociendo que son su familia.

El ceder su cuerpo al hombre será siempre y cuando estén casadas; pero ninguna demostrará un deseo sexual explícito; salvo Acacia, quien su tiene una fuerza erótica indiscutible. Ellas tienen el poder de enfrentares a la figura dominante de la casa, a luchar por el hombre que aman.

Por su parte, los hijos son simples espectadores, que cometerán errores que no les traerán ninguna consecuencia, más que vivir en la casa de su padre.

La sexualidad de los miembros de la casa será en el orden de lo que se comenta y se asume en los planos; es decir, a través de pinceladas que cobran vida mediante pequeñas frases, acciones y miradas, besos que apenas rozan los labios, sin pasión; en las que los ojos son los que hablan y tratan de decir lo que el alma quiere, pero que la moralidad católica no permite.

REFERENCIAS

BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*, Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998

BEZANILLA, José Manuel y MIRANDA, Ma. Amparo. *Socionomía familiar: Una mirada compleja*, México: PEI Editorial, 2014

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2005

DÍAZ GUERRERO, Rogelio. *Psicología del Mexicano*, México: Editorial Trillas, 1991

GONZÁLEZ RUIZ, Edgar. «*Cruces Y Sombras perfiles del conservadurismo en América Latina*», (2005) <http://www.letraese.org.mx/cruces_y_sombras.pdf> [Última consulta: 14 de junio de 2014].

JÓNASDÓTTIR. Anna G. *El poder del amor: ¿le importa el sexo a la democracia?* Madrid: Ediciones Cátedra. 1993

KRIEKEMANS, A. *Preparación al matrimonio y la familia*, Madrid: Euramérica. 1958

LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan*, Libro 3: Las psicosis, 1955-1956, Barcelona: Paidós. 1984

PÉREZ ROSALES, Laura. «Censura y control. La campaña nacional de moralización de los años cincuentas», *Revista Historia y Grafía*, núm. 37 (2011), pp. 79-113

RODRÍGUEZ, Pablo. *La familia en Iberoamérica, 1550-1980*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004

TRIGO, Pedro. (2002). *La institución eclesiástica en la nueva novela latinoamericana TOMO I*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. 2002

TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra, La construcción de una imagen, 1939-1952*, México: Imcine, El Colegio de México, 1998.

MEMORIA HISTÓRICA HÚNGARA EN EL CINE DEL FRANQUISMO

ANDRÁS LÉNÁRT
Universidad de Szeged (Hungria)

Resumen

La compleja relación entre cine e historia representa un campo de investigación interdisciplinario aceptado en varios países europeos, pero todavía poco apreciado en Hungría. Plasmar una política cinematográfica adecuada constituía una importante tarea en todas las dictaduras europeas del siglo XX. El cine del régimen de Francisco Franco fue uno de los ejemplos más interesantes. El general español consideró que el comunismo suponía el mayor peligro y que era el enemigo diabólico de la civilización cristiana. De acuerdo con esta obsesión, la industria cinematográfica del régimen produjo varias películas en auspicio del anticomunismo empedernido del dictador. Hungría, un país de Europa Central bajo tutela comunista, también pertenecía a este paradigma: temas, acontecimientos e individuos húngaros aparecieron de vez en cuando en estos largometrajes que presentaron los horrores de formar parte del bloque soviético. En este trabajo analizo tres películas de propaganda españolas de la década de los 50 en las cuales Hungría y los húngaros desempeñaron papel central.

Palabras clave: Hungría, cine español, anticomunismo.

La Hungría comunista vs la España nacionalcatólica

La etapa más oscura de la historia húngara llegó después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Mátyás Rákosi impuso en el país su régimen comunista sangrienta. Las tropas soviéticas libertadoras no dejaron el país después de haber derrocado el gobierno húngaro pro-nazi, sino formaron un gobierno pro-soviético que pronto convirtió el país en satélite de la Unión Soviética. La dictadura de Rákosi (1945-1953/56) fue un período de dura represión, un sistema totalitario con desapariciones, ejecuciones y torturas, su culto a la personalidad se parecía al de Stalin. Un lema propagandístico de la época lo afirmó: “Rákosi es el mejor discípulo de Stalin”. El líder húngaro ostentaba el título de secretario general del Partido Comunista Húngaro, más tarde del Partido de los Trabajadores Húngaros y gobernó el país entre los años 1945 y 1953; en los tres años subsiguientes el primer ministro fue Imre Nagy, ejecutado en 1958. La historiografía húngara extiende la época de Rákosi hasta el año 1956, porque el perfil del régimen y el papel crucial del líder no se alteraron mucho hasta la revolución. En 1956 se produjo el

famoso levantamiento del pueblo húngaro contra la hegemonía soviética, pero la revolución pronto se vio aplastada por los tanques soviéticos.¹ Los acontecimientos despertaron extraordinario interés y solidaridad en la España franquista², pero Franco, por fin, no logró acudir en auxilio de Hungría debido a la situación internacional y, sobre todo, a la negativa de los Estados Unidos ante el posible desenvolvimiento de otro conflicto internacional a gran escala, al margen de la ya estallida crisis de Suez.

La revolución fallida fue seguida por una nueva etapa de represión, ya con János Kádár como primer ministro. Aunque el dominio soviético no se acabó hasta el cambio de sistema de 1989 (acaecido debido al desplome paralelo de la Unión Soviética), la época de Kádár (el llamado *kádárismo*) se caracterizó por desmarcarse del período de Rákosi y del estalinismo. El comunismo paso a paso se evolucionó en socialismo. Lejos de ser una democracia, tampoco era una dictadura cruel parecida a la de los países vecinos (como la Rumanía de Nicolae Ceaușescu, por ejemplo). La gente tenía la sensación de que vivía en una libertad relativa, junto con el crecimiento de la oferta y la demanda y la mejoración de los derechos humanos. Según la opinión pública húngara y extranjera, Hungría era “la barraca más alegre del campo socialista”, bajo el llamado *comunismo de gulash*. Pero desde los años 80 ya estaba claro que la economía se fundamentaba en una estructura insegura y el nivel de vida se empeoró con rapidez. Estos años turbulentos impulsaron la formación de los primeros grupos y partidos de la oposición.

En el otro lado del espectro político (y del continente europeo), España salió de la Guerra Civil fratricida como un país herido y fragmentado, sobre todo en la conciencia de los supervivientes. La dictadura, que surgió a raíz del triunfo de las fuerzas nacionalistas, implantó la hegemonía del nacionalcatolicismo, el orden salvaguardado por las Fuerzas Armadas y la omnipotencia exclusiva del concepto de la Hispanidad carpetovetónica. El fundamento histórico-político del régimen fue la Guerra Civil que había estallado para derrocar al gobierno democrático de la Segunda República. Según la retórica franquista, el levantamiento había sido imprescindible para impedir que la coalición izquierdista

¹ Sobre la revolución húngara de 1956, véase la siguiente monografía escrita en castellano: FERRERO BLANCO, María Dolores. *La revolución húngara de 1956: el despertar democrático de Europa del Este*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2002.

² ANDERLE, Ádám. *Hungría y España. Relaciones milenarias*. Szeged: Universidad de Szeged, 2007, pp. 155-166.

traicionara la causa nacional y entregara el país a los comunistas. Para los nacionalistas la Guerra Civil supuso la batalla decisiva entre el patriotismo y la coalición antiespañola, entre el catolicismo y el ateísmo.

Según el régimen franquista, el enemigo indestructible de la nación española era el comunismo, pero esta noción cobró varios sinónimos a lo largo de las décadas de la dictadura. Comunistas, bolcheviques, judeo-masónicos, marxistas, socialistas, etc. significaban lo mismo: personas que actuaban en servicio de la Unión Soviética y participaban en la conspiración internacional contra la Nueva España.³ Sin embargo, no todos los izquierdistas o antifranquistas eran comunistas, en las Brigadas Internacionales⁴ tampoco estaban en mayoría. Algunos políticos y voluntarios húngaros tuvieron papel destacado en la Guerra Civil española, como Ernő Gerő (conocido como “Pedro” en Cataluña) o László Rajk⁵, suministrando una distinguida aportación a las relaciones variopintas que han existido entre Hungría y España desde el siglo X hasta hoy.⁶

El feroz anticomunismo de Franco servía como aglutinante para la dictadura y caracterizaba también la vida cotidiana de la sociedad. Según la propaganda estatal, los bolcheviques esperaban emboscados e infiltrados en la sociedad española con el objetivo de socavar los cimientos de la España nacional y patriótica. Para combatir estas fuerzas demoníacas, la civilización cristiana debía aprovecharse de todos los instrumentos y posibilidades disponibles tanto a nivel nacional como internacional. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial este odio hacia el comunismo trajo tales ventajas al régimen sin las cuales no habría sido capaz de sobrevivir la década de los 50. En el sistema de coordenadas de la Guerra Fría Franco adoptó el papel del profeta que ya en los años 30 había advertido de los peligros de la Unión Soviética. Por lo tanto, ante los ojos del los poderes occidentales el Caudillo era el mal menor que, a pesar de tener un estado

³ La alusión a la amenaza permanente aparece constantemente en los discursos de Franco. Véase: VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Los demonios familiares de Franco*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

⁴ Unidades militares voluntarias que llegaron a España durante la Guerra Civil para combatir las tropas franquistas en auxilio de la Segunda República.

⁵ Sobre la participación de los húngaros en la Guerra Civil, véase: ANDERLE, Ádám. «El calvario de los brigadistas húngaros», *Acta Hispanica*, vol. XVIII (2013), pp. 63-71. Más información sobre la actividad de Ernő Gerő (“Pedro”): GUILLAMÓN IBORRA, Agustín. *El terror estalinista en Barcelona*, Barcelona: Aldarull, 2013. pp. 6-55.

⁶ Sobre las relaciones entre los dos países se publicó una monografía y un volumen de ensayos: ANDERLE, Ádám. *Op. cit.* (2007) y CSIKÓS, Zsuzsanna (ed.). *Encrucijadas. Estudios sobre la historia de las relaciones húngaro-españolas*. Huelva: Universidad de Huelva, 2013.

totalitario bajo su mando, compartía la repugnancia de los países democráticos por los comunistas. Esta animadversión común suponía el sostén de una colaboración política-económica desde 1953 (la firma de los primeros acuerdos con los Estados Unidos de América).

En los países dictatoriales el cine cobra importancia extraordinaria, pero incluso en los países democráticos nace un cine ideologizado, vinculado con la situación internacional del momento. Hungría desde los años 40 presentó un cine fuertemente partidista, pero, paralelamente con los cambios políticos fomentados por el kádárismo, nacieron obras muy críticas con la sociedad y el régimen político.⁷ En la política cinematográfica del franquismo, que se creó en consonancia con la ideología y la política interior y exterior del régimen⁸, también estaba presente la imagen amenazadora del comunismo. No sólo en las obras de tema contemporáneo; en las películas de ambientación histórica, rodadas sobre la época de los Reyes Católicos, el período de los Habsburgo o los siglos borbónicos, aparecieron con frecuencia elementos o personajes que demostraron que los precursores del comunismo devastador ya habían hecho acto de presencia mucho antes que la Unión Soviética se convirtiera en una superpotencia mundial. Estos largometrajes históricos trazaron paralelo entre el "antiespañolismo" histórico y el marxismo-bolchevismo contemporáneo.

Al margen de la presencia metafórica, el comunismo desempeñó también un tema fundamental concreto en el cine del franquismo, sobre todo en dos subgéneros fílmicos. El llamado "cine de Cruzada", que concebía la Guerra Civil como una Cruzada cristiana (secundada incondicionalmente por la Iglesia católica española) contra el comunismo atea, tenía como hilo sustancial la lucha contra los republicanos, bolcheviques, marxistas, etc. Además, otro subgénero contaba historias sobre la España nacionalcatólica de la posguerra que seguía siendo amenazada por los agentes comunistas subversivos. Algunos largometrajes (sobre todo las películas de aventura o de intriga) colocaron los acontecimientos de la obra en la Unión Soviética o en un país centroeuropeo bajo yugo

⁷ Sobre el cine húngaro de la época, véase: LÉNÁRT, András. «El soldado ruso en la despensa y la naranja amarilla agria: la sombra de la política en el cine húngaro desde la dictadura comunista hasta la democracia (1945-1989)», *Filmhistoria online*, vol. XXIII, núm. 1 (2013)

⁸ Véase: LÉNÁRT, András. «La concepción histórica de Franco y su reflejo en el cine oficial del régimen», *Études de la région méditerranéenne*, vol XX (2011), pp. 71-81.

soviético para demostrar que la vida era infernal en esas regiones. Hungría y los temas húngaros, todos vinculados al comunismo, aparecieron dentro de este último subgénero.

La revolución húngara de 1956

Según la información oficial de la película (accesible en varios archivos y filmotecas españoles), *Rapsodia de sangre* (dir. Antonio Isasi-Isasmendi, 1957, Isasi Producciones Cinematográficas) no contó con la colaboración de cineastas o expertos húngaros. Sin embargo, entre los largometrajes de temática húngara, probablemente este film ofrece la mayor autenticidad. La obra narra los episodios más notables de la revolución húngara de 1956. Según las memorias del director, optó por rodar esta película después de haber visto reportajes en el noticiario oficial franquista *NO-DO* (*Noticiarios y Documentales*) sobre la tragedia del pueblo húngaro. Admiraba el afán por la libertad y el levantamiento valiente y desesperado de la masa oprimida, pero le horrorizó la reacción sangrienta de los tanques soviéticos. Los cineastas procuraron crear un ambiente auténtico: eligieron aquellos edificios y calles de Barcelona, Bilbao y Gerona que se parecían a los de la capital húngara de la época.⁹ Como en el caso de todas las películas mencionadas en este ensayo, en *Rapsodia de sangre* también aparecen famosos e importantes lugares de Budapest (como, por ejemplo, el Parlamento o el Puente de las Cadenas), gracias a la inserción de tomas originales del *NO-DO*. No obstante, la autenticidad en este caso traspasa los límites de los otros filmes: el equipo incluso recreó algunos elementos ambientales para poder representar sucesos trascendentales, así, por ejemplo, erigieron una copia de la estatua del poeta húngaro Sándor Petőfi, delante de la cual se pronuncia un discurso sobre el derecho a la autodeterminación del estado húngaro y sobre las reivindicaciones de los universitarios.

El protagonista del film es el pianista húngaro András Pulac, católico y anticomunista, mientras que su futuro suegro, János Kondor, el redactor en jefe del diario más importante del país, es pro-soviético y atea. El conflicto personal ya está codificado en esta discordia fundamental, pero el enfrentamiento familiar pronto se elevará a nivel nacional. Según la trama Pulac, a instancias de las autoridades húngaras,

⁹ ISASI-ISASMENDI, Antonio. *Memorias tras la cámara: Cincuenta años de un cine español*. Madrid: Ocho y Medio, 2004, pp. 89-91.; PORTO, Juan Antonio. *Antonio Isasi-Isasmendi. Una mitad de los cien años del cine español*. Festival de Málaga, 1999, pp. 55-60.

da un concierto en honor de un prestigioso invitado soviético. Cumple con este encargo no por su simpatía hacia la persona o el régimen, sino porque sabe que un grupo de jóvenes quiere organizar una protesta esa misma noche. Ya que está previsto que el estado mayor de la ÁVH¹⁰ asista al concierto, las autoridades no podrían reaccionar con rapidez a esta protesta, la actuación de Pulac podría desviar su atención. Aunque al comienzo Pulac no quiere involucrarse en sucesos violentos, por fin opta por ayudar a los manifestantes. Sin embargo, el concierto desemboca en un baño de sangre entre los jóvenes y los oficiales capturados en la sala y este incidente servirá como punto de inflexión en la historia de la resistencia húngara antisoviética. A diferencia de los planes, los insurrectos no logran tomar a los oficiales como rehenes, así la ÁVH carga contra la multitud que desfila por las calles de Budapest. Las dos terceras partes restantes de la película demuestran los combates de los días siguientes, la represión sangrienta por parte de las autoridades, la gente acribillada, la venganza de los revolucionarios y, como desenlace trágico, la llegada de los tanques soviéticos. Durante los días del levantamiento se crea un vacío de poder en el que los fieles seguidores del poder comunista deben hacer frente a un futuro incierto, tal vez fatal para ellos. En esta incertidumbre Kondor comete suicidio de manera simbólica: se arroja desde el pedestal de la estatua de Stalin demolida antes de que la muchedumbre encolerizada le linchara. Pulac y su novia se ven obligados a huir por dos razones. Por un lado, la mujer es la hija de un conocido comunista, por lo tanto, su vida corre peligro constantemente. Por otro lado, después de la llegada de los tanques soviéticos, han de escapar del país a causa de la represalia inminente contra los revolucionarios, entre los cuales se encuentra también Pulac por sus relaciones con algunos insurrectos. En una escena de huida espectacular logran romper el cordón ferroviario con una locomotora robada y dejan Hungría. El argumento secundario de la película pivota sobre un oficial soviético que antes también era pianista. Su esposa se ha desilusionado de las ideas comunistas y él ya tampoco siente la firmeza ideológica. Aunque no se atreve a oponerse a sus superiores, el matrimonio no puede evitar el final trágico: ella acude en ayuda de Pulac y su novia, así ambos serán víctimas de la represalia vengativa de los soviéticos.

¹⁰ ÁVH: Autoridad de Protección de Estado, la organización opresora y policía secreta de Hungría entre 1948 y 1956.

El realizador Isasi-Isasmendi, especializado en rodar obras policíacas y de aventura, se valió de las imágenes de archivo de los noticiarios españoles relacionadas con los acontecimientos húngaros y, partiendo de estas grabaciones originales, intentaron reconstruir algunos combates de las semanas turbulentas. Al parecer, esto fue el primer caso que un director de cine español insertara tomas originales de noticiarios en un largometraje.¹¹ Se nos perfilan los sucesos más destacados de la revolución (como la destrucción del coloso de Stalin) y hacen alusiones a las personas más importantes (por ejemplo, al presidente Imre Nagy o al cardenal Mindszenty; este último aparece también en un fragmento original). La brutalidad humana se presenta de doble manera: el ejército dispara a la gente y comete atrocidades sin escrúpulos, pero los revolucionarios tampoco desmerecen de las autoridades cuando matan a golpes a cualquier persona desarmada, supuestamente simpatizante de los comunistas. Desde este aspecto la película es también fiel a la realidad: durante aquellos días ambos bandos cometieron crueldades, aunque la desesperación del pueblo insurgente es comprensible (y admitida por la mayoría de los historiadores húngaros).

Si tomamos en cuenta todas las películas que han sido rodadas hasta hoy sobre la revolución húngara, podemos afirmar que *Rapsodia de sangre* es la obra más impresionante, exenta de las exageraciones dramáticas (y a veces románticas) que suelen aparecer con frecuencia en los largometrajes húngaros que elaboran los sucesos de 1956. El director prestó mucha atención a la autenticidad, por eso llevaron a cabo investigaciones antes de ponerse a rodar. La mayor discrepancia de la realidad es la especificación del concierto de Pulac como razón directa de la revolución; no obstante, no podemos reprochar al realizador esta anomalía, él seguramente no quiso falsificar la historia, solamente introdujo en el film un cambio necesario, perfectamente justificado desde el punto de vista dramático. Conforme a la decisión del director, según la cual la actividad de Pulac constituiría el foco argumental de la película, es comprensible que de alguna manera el protagonista tuvo que participar en el estallido de la revolución.

¹¹ PORTO, Juan Antonio. *Op. cit.*, p. 57.

Hungría disfrazada

Una película sobre el comunismo húngaro cuya trama se desvincula del comunismo húngaro con el fin de elevar el tema a un nivel universal: esta sería la mejor caracterización de *El canto del gallo* (1955) de Rafael Gil. Los cineastas no nos hacen evidente que la obra tenga lugar en Hungría, lo cierto es que estamos en un país de Europa del Este o Europa Central, atormentado por el terror comunista. Sin embargo, ya en la primera escena aparecen personas en uniforme y con perros que persiguen al protagonista y se oye claramente que hablan en húngaro; estas primeras imágenes nos ponen en evidencia que estamos en Hungría. Más tarde, en los exteriores e interiores también podemos leer palabras y frases escritas en húngaro, así el escenario adquiere un significado concreto para aquellos espectadores que conozcan el idioma húngaro.



La película es la adaptación de la novela homónima de José Antonio Giménez-Arnau (publicada en 1954) que, a su vez, nació inspirada por *El poder y la gloria* (*The Power and the Glory*, 1940) de Graham Greene. El núcleo de la historia nos propone una cuestión moral: ¿hasta qué profundidad ha de descender un cura para sobrevivir las circunstancias? El tema fue apropiado para el régimen español: siendo la Iglesia católica uno de los pilares fundamentales de la dictadura franquista, la Guerra Civil (la Cruzada) cristiana contra la Segunda República y el comunismo ateo ya había cobrado un tinte religioso.

El protagonista de la película, el padre Müller (encarnado por Francisco Rabal) está convencido de que la fe es capaz de prevalecer sobre cualquier dificultad, pero el comunismo supone una amenaza tan grave que incluso la cristianidad tropieza con obstáculos en superarla. La historia sucede en un país donde las autoridades acosan el catolicismo, profanan los símbolos religiosos y fusilan a cualquier persona si sospechan que sea religiosa o de derechas. Con el fin de sobrevivir la persecución, Müller se ve obligado a mentir, reniega de su fe y rechaza oír la confesión de un preso agonizante, manteniendo en secreto su verdadera profesión. Uno de sus antiguos compañeros de estudios (Ganz), que ahora es oficial comunista, intenta ayudarlo en escapar a la represión. Müller recibe un salvoconducto a cambio de declarar que nunca ha sido miembro de la Iglesia católica. El protagonista reniega de su profesión dos veces y, como tercera traición, delata sin querer a otro cura; con estos tres actos inmorales la personalidad de Müller se deteriora definitivamente y el remordimiento se adueña de él. Con todo esto se refuerza el simbolismo cristiano de la historia. El paralelismo entre el padre Müller y el apóstol San Pedro es llamativo, una semejanza que ya viene aludida por el título mismo de la película. En el *Evangelio de Mateo* Jesús dice a Pedro: "Te aseguro que esta misma noche, antes que cante el gallo, me habrás negado tres veces".¹² Müller, según su propia afirmación en una escena, ha traicionado su fe tres veces, pero, por fin, se arrepiente de sus pecados y se consagrará a ayudar a los miserables y oprimidos. Incluso confiesa su culpa a los parientes del cura asesinado, pero ellos no se la perdonan. No obstante, su obispo le absuelve.

La segunda mitad de la película justifica por qué los cineastas no han delimitado claramente el lugar concreto de la historia. Estamos en medio de una guerra no especificada cuyo fin es sorprendente para un espectador húngaro: las fuerzas democráticas derrotan a los comunistas y, como consecuencia, se acaba la dictadura sangrienta. Si tomamos en cuenta los hechos históricos, este país no puede ser Hungría, ya que allí sólo el cambio de sistema de 1989-1990 puso fin al sistema socialista. Sin embargo, las inscripciones, frases y palabras escritas en húngaro siguen apareciendo en las escenas y los protagonistas leen el diario *Hungária* que, según el cartel de un puesto

¹² He utilizado la siguiente traducción:

<http://www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada_escritura/biblia/nuevo_testamento/01_mateo_06.htm>
[Última consulta: 04 septiembre 2014].

de periódicos, es editado por la empresa *Délmagyar* (una editorial cuyo nombre alude al sur de Hungría; además, esta denominación es semejante a la de una empresa de prensa que existe en el país incluso hoy). Por consiguiente, en este punto la ficción se aparta definitivamente de la realidad. En esta nueva situación el oficial comunista Ganz será el perseguido y Müller intentará salvarle correspondiendo así a su ayuda anterior. En la última escena todos los culpables reciben su castigo (merecido o no): en un tiroteo entre Ganz y la policía tanto Müller como Ganz pierden la vida, pero ambos consideran la muerte como alivio, se libran de la carga moral y de los pecados terrenales.

La intención de Rafael Gil queda patente: representar el comunismo como un índole independiente del espacio y tiempo concretos y dotar la obra con un mensaje de sentido universal, según el cual el bolchevismo es una fuerza devastadora en todas las partes del mundo. El padre Müller vive atormentado por el remordimiento, no puede soportar en el presente lo que ha cometido en el pasado cercano. Según la moraleja final del film el comunismo obliga a los cristianos que abandonen su fe y que traicionen tanto a sus compañeros como a Dios. Para Müller la sobrevivencia sería el mayor castigo, fallecer durante el tiroteo es un alivio para él, le libera de los sufrimientos.

El ambiente húngaro se debe al jefe de producción húngaro de la película, Tibor Révész, que más tarde compaginaría sus tareas cinematográficas (colaborando frecuentemente con el director Jesús Franco) con la creación de crucigramas, convirtiéndose en el maestro de esta última actividad bajo el seudónimo de Peko. El padre del productor también había desempeñado un importante papel en la sociedad española: Andrés Révész fue columnista del diario *ABC*, escritor, traductor de obras literarias y, además, consejero de asuntos exteriores de Miguel Primo de Rivera.¹³ Según los datos oficiales, Tibor Révész y algunos extras fueron los únicos húngaros que intervinieron en el rodaje de la película. Las frases y palabras, pintadas en las paredes en húngaro, generalmente contienen algún error, y a veces el resultado es bastante ridículo, debido a la traducción errónea al húngaro de frases originalmente españolas.

¹³ Sobre Andrés Révész, véase: ANDERLE, Ádám. *Op. cit* (2007), pp. 130-134.

Kubala, el héroe de dos naciones

La popularidad del fútbol en la España franquista no tenía parangón. Con este deporte la gente se evadía de la realidad y se deleitaba con el juego excepcional de los futbolistas que encarnaban a los héroes nacionales de España. Los estadios de fútbol se llenaban de la gente corriente y de la flor y nata de la sociedad. Los triunfos de los equipos españoles formaban parte integrante de la propaganda estatal, presentando estas victorias en la prensa escrita y en los noticiarios como si los éxitos se debieran al régimen. La serie de triunfos culminó en 1964 cuando la selección española venció a la de la Unión Soviética en el campeonato de la Eurocopa.

El cine suponía el otro escenario natural para la evasión popular, así el régimen quería mezclar los dos ingredientes para adquirir una combinación señera. Desde los años 40 cada vez más películas se rodaron sobre futbolistas o con jugadores de fútbol en el papel estelar. Algunas de estas fueron, por ejemplo, *¡¡Campeones!!* (dir. Ramón Torrado, 1943, Suevia Films–Cesáreo González), *Once pares de botas* (dir. Francisco Rovira Beleta, 1954, Balcázar Producciones Cinematográficas) o *El fenómeno* (dir. José María Elorrieta, 1956, Gredos Films). Sin embargo, el mayor éxito lo cosechó *Los ases buscan la paz* (dir. Arturo Ruiz Castillo, 1954, Titán Films), la película deportiva más taquillera de la época, que fue mucho más que un largometraje sobre fútbol: fue la compaginación perfecta de la diversión y la propaganda estatal.

La descripción oficial del programa de mano¹⁴ explica que el director de una de las películas de Cruzada más emblemáticas del cine español (*El santuario no se rinde*, 1949, Centro Films–Terramar Films–Valencia Films), Ruiz Castillo, esta vez adaptó a la gran pantalla la biografía auténtica del futbolista húngaro László (Ladislao) Kubala. La película narra cómo huyó el protagonista de Hungría y se estableció por fin en España. En el largometraje Kubala interpreta a sí mismo y sus hijos también aparecen en papeles secundarios. Es cierto que la historia se fundamenta en hechos reales y contiene varios episodios fidedignos de la vida del futbolista, pero la narración se completa con varios elementos ficticios para que la película encaje más en el género de cine de aventura.

¹⁴ Se puede consultar en la colección de programas de mano la Filmoteca de Madrid.



Según la trama, el servicio secreto comunista húngaro le amarga la vida a Kubala y le mantienen bajo constante vigilancia con el fin de convencerle a trabajar para el estado como informador. Él no quiere convertirse en soplón, pero la presión será insoportable. Acto seguido, se ve obligado a dejar su país natal y refugiarse primero en Austria, luego en Italia y, por fin, en España. Tiene que separarse provisionalmente de su mujer, sus hijos y su madre, pero esperan que pronto se reúnan en algún lugar del mundo. Durante la huida, Kubala sobrevive varias situaciones peligrosas, entabla amistades con varios otros disidentes y con una joven húngara. Esta última relación encierra en sí la posibilidad de un enredo romántico, pero, partiendo de la concepción oficial del régimen nacionalcatólico en cuanto al adulterio, esta atracción no puede evolucionarse en algo más íntimo, los dos no sobrepasan las barreras de la amistad. España acoge al futbolista con mucho cariño y se le ofrecerá como nueva patria. Sin embargo, el servicio secreto húngaro no abandona el intento de persuadir a Kubala a la colaboración: le ofrecen la posibilidad de volver a Hungría y visitar a su madre, a condición de que escriba informes sobre determinados grupos y personas. El protagonista rechaza la propuesta, prefiere

quedarse en España y formar parte de la sociedad anticomunista. Por fin, su esposa y su hijo también llegan allí, así la familia cercana vuelve a reconstituirse.

A pesar de ser una película muy apreciada por el público y la crítica de la época, *Los ases buscan la paz* no es una obra destacada en la historia del cine español. Desde el punto de vista cinematográfico y estético, la mezcla desproporcionada de la ideología y el sentimentalismo concluye en un resultado mediocre. El mensaje propagandístico del film es obvio: España se ofrece como refugio para los centroeuropeos que anhelan la libertad y una vida tranquila, lejos de la tiranía soviética. En teoría, una película anticomunista de tono propagandístico debería tener una atmósfera sofocante, con hilos temáticos oscuros y agobiantes; no obstante, esta película exhibe solamente algunos momentos de angustia. Es una obra que quiere explotar al máximo la popularidad de Kubala, atraer tanto al público femenino como al masculino, y presentar una historia llena de aventuras, romántica y, naturalmente, con un feliz final. Mientras tanto, la propaganda anticomunista está presente constantemente, la historia transcurre bajo la cúpula de esta carga ideológica.

Los protagonistas no son personajes complejos, sólo hay buenos (los refugiados inocentes y los extranjeros y españoles que les ayudan) y malos (los comunistas, desde luego). La interpretación de Kubala, aunque no es un actor profesional, no desmerece de la de los actores que le rodean; estos últimos no tienen una tarea difícil, su única función es dejar que el protagonista brille en su papel. Sin embargo, el fanatismo de los cineastas hacia Kubala a veces cobra dimensiones extremas, la perfección y la benevolencia del futbolista es asombrosamente inverosímil. Se asemeja más bien a un santo o a un héroe histórico, y no a un hombre corriente.

La película intenta cobrar un cierto grado de realismo en cuanto a los aspectos húngaros, pero este empeño quebranta innecesariamente la continuidad del film. Se insertan tomas originales sobre partidos de fútbol en los que jugó Kubala y la presencia de la música húngara es constante. Para crear un ambiente magiar (o, por lo menos, algo semejante a ello), varias veces se nos presentan escenas de canciones y bailes tradicionales de Hungría con la intervención de músicos húngaros, sobre todo gitanos. Estas inserciones carecen de importancia en cuanto a la historia del film, su existencia se debe solamente al afán de Ruiz Castillo por meter a los espectadores en un entorno

aparentemente húngaro. Incluye también una de las melodías más conocidas internacionalmente por contar con un tema húngaro, la *Danza Húngara n.º4* del compositor alemán Johannes Brahms (una música que quince años más tarde inspirará incluso al estadounidense Mel Brooks en crear una de las canciones más memorables del cine satírico¹⁵). Aparte de la banda sonora, el entorno visual artificial también intenta añadir otros ingredientes de "hungaridad" a esta película rodada enteramente en Barcelona: se insertan tomas originales sobre Budapest, en las calles aparecen inscripciones húngaras, como si estuviéramos en la capital húngara, y a veces vemos en primer plano periódicos húngaros, aunque llenos de errores gramaticales y ortográficos.

Los ases buscan la paz sigue siendo uno de los largometrajes más relevantes del cine español de tema deportivo, debido, sobre todo, a la inmensa popularidad del protagonista Ladislao Kubala. En el franquismo desempeñó doble propósito: por un lado, fue una película de aventura romántica divertida; por otro lado, constituyó un consumado elemento del acta de acusación estatal contra el comunismo. Teniendo en cuenta que esta obra carece de la autenticidad necesaria, la verdadera historia de Kubala todavía no ha sido elaborada por los cineastas. El realizador húngaro Tibor Kocsis, que ha dirigido recientemente un documental¹⁶ sobre los futbolistas húngaros del F. C. Barcelona (Kubala, Ferenc Plattkó, Sándor Kocsis, Zoltán Czibor), tiene planeado rodar una película de 90 minutos sobre Kubala, probablemente bajo la égida de una coproducción internacional.¹⁷

En sintonía con la política cinematográfica oficial del franquismo, las pantallas servían como campo de batalla relevante en la Cruzada contra el comunismo. En el caso de *El canto de gallo* hemos visto que no fue imprescindible especificar el país concreto, lo importante fue que los espectadores sintieran la amenaza del bolchevismo. En el fondo de todas estas películas se ocultaba el odio intransigente de la Nueva España hacia la Unión Soviética, así estos largometrajes formaron parte integrante de la propaganda cinematográfica del franquismo. En todas las dictaduras se ruedan algunas películas que,

¹⁵ Se trata de la canción *Hope for the Best* en la película *El misterio de las doce sillas* (*Twelve Chairs*, dir. Mel Brooks, 1970, Crossbow Productions–Twelve Chairs Company). Es una de las numerosas adaptaciones de la novela satírica soviética de los autores Ilf y Petrov, *Las doce sillas* (Двенадцать стульев, 1928).

¹⁶ *Húngaros por el Barca* (*Magyarok a Barcáért*, dir. Tibor Kocsis, 2014, Flora Film International).

¹⁷ Información suministrada por el realizador Tibor Kocsis al autor de este ensayo.

desde el aspecto argumental, artístico o técnico, pueden considerarse como joyas de la cinematografía nacional de la época, así pueden ocupar un lugar prestigioso en la historia del cine universal. Por lo que se refiere a nuestro tema, *Rapsodia de sangre*, una obra poco estudiada por los historiadores de cine, seguramente se destaca entre las obras franquistas de tema político y de valor propagandístico.

Estas tres películas (y algunas otras de menor envergadura) muestran que los temas húngaros no fueron ajenos a la dictadura de Franco, a condición de que el régimen pudiera aprovecharse de la situación política de Hungría, corroborando su propia política interior, exterior y cultural. Pero no se trata solamente de historias húngaras. Según las investigaciones recientes del autor de este ensayo, algunos cineastas húngaros (directores, productores, guionistas, actores) también desempeñaron papel notable en el cine del franquismo¹⁸, aunque el grado de relevancia de su intervención fue bastante desigual.

¹⁸ Más detalles en: LÉNÁRT, András. «Apuntes sobre las relaciones cinematográficas húngaro-españolas» en: CSIKÓS, Zsuzsanna (ed.). *Op. cit.*, pp. 167-185.

EVA ŠTEFANKOVIČOVÁ. EMANCIPACIÓN Y FEMINISMO

SOFÍA GUADALUPE SOLÍS

Academia de Artes Performativas de Bratislava
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México

Resumen

Esta comunicación se basa principalmente en el análisis del documental *Ved'ajšie zamestnanie: Matka* (1990, Empleo de media jornada: Madre) de la cineasta eslovaca Eva Štefankovičová. En él, se muestran diferentes testimonios de mujeres trabajadoras dentro durante lo que se llamó la “emancipación socialista”. Este concepto fue llevado a la práctica en el ejercicio de un trabajo asalariado “sin género”. Sin embargo, Štefankovičová elabora un discurso que aboga por el retorno de la mujer al hogar y al cuidado de los hijos como prueba fehaciente de la feminidad.

Este argumento, sin duda, causa conflicto con respecto a los nuevos estudios de género que reivindican los roles sociales de la mujer. No obstante, también se planta como una postura de resistencia política frente a un sistema rígido que no permitía la libre elección. Hoy en día, los movimientos que retoman la “libertad” de género, como el feminismo, son vistos con recelo en la escena social eslovaca ya que figuran simbólicamente como un retroceso hacia la “emancipación”. En otras palabras, “feminismo” ha sido equiparado a la versión socialista de “emancipación” y no al reclamo social de cara a la depreciación de género.

La presente comunicación se plantea como un *work in progress* que tiene como objetivo formular preguntas abiertas con el fin de favorecer la retroalimentación y la discusión sobre el tema, como a continuación se expone: ¿Es posible que el documental sea también una apelación a un discurso de poder? En este caso, ¿Štefankovičová fomenta de alguna manera una “cita” al discurso socialista que se extiende hasta hoy con el rechazo de la problemática de género? Es decir, ¿qué tanto sus imágenes participan como un testimonio histórico y qué parte de ellos trabaja para fortalecer el “no mirar atrás” que impide la apertura a nuevas políticas de la identidad?

Esta comunicación se presenta como un *work in progress* de una investigación más extensa sobre el análisis de la representación cinematográfica de la feminidad eslovaca. El documental sobre el que versa este breve comentario, *Madre: de media jornada* (*Ved'ajšie zamestnanie: Matka*, 1990) de Eva Štefankovičová, se planta como uno de los pilares importantes para este estudio, ya que muestra la riqueza de los testimonios de diferentes mujeres en el periodo de transición hacia la era post-socialista en Eslovaquia. El argumento de la autora es bastante conciso, durante 7 capítulos guía a los y las espectadoras por las dificultades que atravesaron las mujeres socialistas como camaradas comprometidas, trabajadoras incansables y madres desvividas. Ahora bien, para poder

abordar con una mirada crítica a este material documental es importante tomar dos inferencias base: 1. El quehacer teórico y práctico de la emancipación socialista de la mujer; y 2. La problemática de la identidad de género que sobrevino con la caída de la cortina de hierro. Ambos puntos de referencia serán abordados con la ayuda del argumento de la autora. En este tenor, esta comunicación tiene como principal objetivo exponer las preguntas que brotan a partir del trabajo de Štefankovičová en cuanto a la importancia a dos bandas del testimonio como memoria y como documento instrumental, en tanto que también llega a amparar un discurso de poder.

Štefankovičová va a argumentar y a sostener una postura clara a lo largo del documental: el derecho de la madre a estar con sus hijos. El documental girará alrededor de esta problemática, empero pesca esta apuesta de una sola instancia política: el derecho a la libre elección. La autora comienza recordando las políticas de género contenidas en los antiguos manifiestos del socialismo utópico: la dedicación al hogar de la mujer le roba la creatividad y la productividad. Es decir, el bien común que imperaba durante el socialismo dictaba que había que sustraer a la mujer de ese núcleo inerte y acomodarla en la médula de la producción y el trabajo asalariado. O sea, emplearla no sólo para su beneficio sino también para la gracia de la comunidad socialista. Ya no pertenecía al hogar ni a los hijos ni a los padres, sino a la sociedad en los confines del socialismo.

Fue así como este postulado se llevó a cabo a través de la constitución de un trabajo asalariado “sin género”. En otras palabras, para el gobierno socialista la inequidad en el campo de trabajo se presentaba como un desorden capitalista de las fuerzas de producción, por tanto la igualdad de género tenía que expresarse a través de la obligatoriedad del empleo asalariado que “trascendía” la diferencia sexual (Occhipinti, 1996:14). Sin embargo, esta premisa teórica que vendía la “emancipación socialista” en la práctica se transformó en un aparato que acentuó la depreciación de género. Para explicarlo mejor, la imposición del trabajo como obligación de la ciudadanía se aplicó con gran efectividad. En términos estadísticos, para 1968 el 46.1% de la fuerza de trabajo eran mujeres, el cual se mantuvo hasta 1989 con un 48.4%. Es decir, prácticamente el 94% de las mujeres Checoslovacas contaban con un empleo pagado (Šiklová, 1993:75). Asimismo, en este periodo más mujeres pudieron cursar estudios universitarios, técnicos

o capacitación laboral. No obstante, la tensión política constante favoreció a la aplicación de un sistema más rígido de vigilancia y control de la sociedad. O sea, el trabajo “sin género” colaboró con la concreción y administración de una masa homogénea e indiferenciada más sencilla de contener a través de órdenes o castigos (Kiczková, 1993:85). En otras palabras, dio armas a la gerencia socialista para moldear los cuerpos y ordenar la vida en la realidad social y subjetiva.

A esta sazón, la “mujer ideal socialista” reunía los requisitos de “una trabajadora competente, madre y esposa cariñosa, así como una camarada entusiasta. Una mujer en su condición más íntegra era considerada únicamente si cumplía a pleno estos roles [...] La mayoría de las mujeres encontraban complicado, cuando no imposible, desempeñar estos roles exitosamente” (Occhipinti, 1996:14). Este orden de la vida cotidiana dispuso, entonces, para las mujeres una “doble barrera”: el trabajo que comprometía una jornada de tiempo completo, así como la labor de la crianza de los niños y el mantenimiento del hogar. Es decir, a pesar de la emancipación femenina se mantenían y se afirmaban los roles tradicionales de género que en conjunto con la labor asalariada estresaban la capacidad física y mental de la mujer checoslovaca.

Aunado a esto, la emancipación contenía serios descalabros como propuesta de equidad de género. Entre ellos, las mujeres obtenían únicamente la mitad del salario otorgado a un hombre por el mismo trabajo. Asimismo, este balance de nómina oscilaba según el estado civil de la trabajadora, una mujer soltera y con hijos percibía un sueldo menor que una mujer divorciada. En este sentido, el matrimonio y la maternidad se presentaban como un “beneficio” para las mujeres, sobre todo porque las exentaba de la rigidez del sistema laboral. Este movimiento fue solapado por los programas que promovían la natalidad con extensiones en la ausencia por maternidad y otras prestaciones. Sin embargo, estos beneficios de mantenerse en el hogar fueron transformándose en un ejercicio de resistencia civil. Es decir, a la homogeneidad en el espacio público y laboral, así como a la vigilancia y control de la vida cotidiana, algunas mujeres optaron por el regreso al hogar como un bloqueo a las exigencias de la empresa socialista. El hogar se montó como la trinchera desde la que se replicaba a la

normalización y a la imposición totalitaria. Este argumento es, sin duda, contradictorio con las posturas feministas que afirman que el hogar es la cuna de los roles de género tradicionales, de la abnegación y la sumisión de la mujer.

Ahora bien, según Štefankovičová, el trabajo de las mujeres era visto como una labor de bajo coste que contribuía eficazmente al cumplimiento de los planes económicos del gobierno socialista. La autora hizo mucho hincapié en este punto, recabó testimonios de mujeres en plantas pasteurizadoras apremiadas por trabajar largas jornadas a bajas temperaturas; o bien, administrativas que contaban con un brevísimo receso para comer que las dejaba sin oportunidad de desplazarse hasta el comedor, o hacer uso de los lavabos, para volver a tiempo a su puesto de trabajo. Según la cineasta, este tipo de empleos no eran tomados por hombres debido a la poca paga y el gran esfuerzo, por lo que las mujeres se enrolaban en estos trabajos a falta de opciones y a la dificultad de escalar a otra posición. Štefankovičová, afirma que estas condiciones provocaron malestares físicos que se reflejaron en el mal cuidado a los hijos. De hecho, llega a asegurar que de esta problemática surgió un distanciamiento significativo entre los infantes y las madres que devino en generaciones de delincuentes juveniles. Los niños realizaban la misma jornada que los padres, desde muy temprano y hasta entrada la noche acudían a guarderías, por lo que no se establecía un vínculo estrecho de familia. En este sentido, Štefankovičová condena con tono alarmista la severidad de las normas socialistas y reclama el derecho a la libre decisión en el borde del cambio político.

Madre: Empleo de media jornada, fue presentado en 1990 en pleno colapso del socialismo y las convulsiones sociales de transición. Su argumento compartía los aires de democracia de la elección libre, empero con la apertura a una agenda internacional muchísimo más amplia, su discurso se confundió con una demostración conservadora. Es decir, para los bríos feministas que se respiraban en Occidente a finales del siglo XX, la propuesta de la cineasta de devolver a la mujer al hogar “alardeaba” de argumento reaccionario. Por esta razón, es de gran importancia conocer desde el lugar del que habla la autora para comprender que en sí mismo este documental proviene de la materialización de un discurso de resistencia a la homogeneización de un gobierno

totalitario, de la defensa de la “libre elección” como fiel argumento de los derechos civiles y de la reapropiación del cuerpo de la mujer en la maternidad, no como contemplación de la feminidad, sino como un ejercicio de empoderamiento y rechazo a la política socialista imperante. Es preciso mencionar que ya en el periodo de transición se promovieron políticas pronatalistas y un nuevo estandarte conservador de la feminidad ligado a la maternidad, no obstante es importante asentar el valor del argumento de Štefankovičová ligado “decisión libre” en un momento de hervor social y político. Asimismo, es pertinente mencionar que esta comunicación no colabora con ideas esencialistas del género, empero reconoce la multiplicidad del poder y explora los diferentes tipos de resistencia a la subyugación de género a este caso.

Después de la Revolución de Terciopelo, la situación para las mujeres no fue muy distinta. Las labores del hogar y el cuidado de los hijos siguieron siendo algunas de sus tareas más importantes. Se podría decir que al día de hoy los malabares de la doble barrera (hogar/trabajo) se mantienen a pesar de más de 20 años de transición. En esta misma línea, el término “feminismo” se ha ligado estrechamente al concepto de emancipación femenina que se vivió durante el socialismo, por lo que se ha fortalecido como un “paso atrás” hacia la retórica de ordenamiento social. A esta sazón, *Nadežda Lindovská* realizó un estudio sobre las acepciones del término “feminismo” en Eslovaquia, en su búsqueda concluyó que ser llamada “feminista” es lo mismo que un insulto de peso (Lindovská, 1995). Según la investigadora, este anclaje semántico se debe a la confrontación y la convergencia de diferentes aparatos discursivos, como la agenda y los valores del feminismo en Occidente, el legado del socialismo y las necesidades de las mujeres de Europa Central y del Este hacia el periodo post-socialista (Galligan, 2007:80). Es decir, la carga significativa del argumento feminista se ha ido casando al ejercicio de un gobierno totalitario. El divorcio de este nudo de correspondencias requeriría de un gran esfuerzo por reivindicar y fortalecer la participación política.

Ahora bien, en el marco de este Congreso es a bien de esta comunicación exponer las siguientes preguntas de investigación con el fin de alentar la discusión y la retroalimentación a lo antes expuesto. Si bien *Madre: Empleo de media jornada* es un

conjunto de testimonios de mujeres que vivieron la emancipación desde dentro, es también una apelación a ese momento histórico. Si tomamos en consideración un periodo de transición arduo y un horizonte social confuso: ¿Es posible que el discurso de Štefankovičová reviva ese “paso atrás” e impida la consolidación de nuevas políticas en materia de la igualdad de género? ¿Podría ser que refuerce el nudo semántico entre emancipación y feminismo? ¿Y, entonces, consolide la memoria histórica de un discurso *ad hoc* con lógica de la política actual?

Referencias bibliográficas

- Galligan, Yvonne, Sara Clavero y Marina Calloni (2007). *Gender Politics and Democracy in post-socialist Europe*, Leverkusen Opladen: Barbara Budrich Publishers.
- Kiczková, Zuzana and Etela Farkašová (1993). “The Emancipation of Women: A Concept That Failed” en *Gender Politics and Post-Communism. Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union*, New York: Routledge, pp. 84-94.
- Lindovská, Nadežda (1995). “‘Feminism’ an Insult in Slovakia” en *Theatre Journal* Vol. 47, núm. 3, The Johns Hopkins University Press, pp. 381-392.
- Occhipinti, Laurie (1996). “Two steps back? Anti-feminism in Eastern Europe” en *Anthropology Today*, vol. 12, núm. 6, pp. 13-18.
- Šiklová, Jiřina (1993). “Are women in Central and Eastern Europe Conservative?” en *Gender Politics and Post-Communism. Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union*, New York: Routledge, pp. 74-83.
- Štefankovičová, Eva (1990) *Vedľajšie zamestnanie: Matka*. Slovenská filmová tvorba: Bratislava, 62min.

LA GRAN OBSESIÓN: UN CAMINO PARA DESENTRAÑAR LA HISTORIA¹

FRANCISNETH HERNANDO SARMIENTO

Universidad del Valle (Cali, Colombia)

Resumen

El tema de la investigación es el cine fuente para la Ciencia Histórica. Por esta razón se propone investigar los cambios en la sociedad vallecaucana de mediados del siglo XX en 2 filmes realizados en distintos momentos históricos; analizando en la cultura los cambios, las evoluciones y las permanencias. Para realizar la investigación he decidido estudiar dos películas: *Flores del valle* de 1941 y *La gran obsesión* de 1954, es decir su objetivo principal aunque no es el único es el cine como fuente para la ciencia Histórica, analizado en relación con la modernización del Valle del Cauca, durante lo que se llamó la industrialización por sustitución de importaciones desde finales de la década de 1930.

De otra parte es importante conocer al pionero en aplicar nuevos métodos de análisis a las imágenes de las películas en relación con problemas de la ciencia Histórica; un acercamiento llamado por Marc Ferro “las relaciones Cine e Historia”, (Ferro 1976). Igualmente un acercamiento a nuestro contexto, Colombia y en ese aspecto los aportes en este campo del profesor e investigador Ramiro Arbeláez de la Universidad del Valle y del investigador y profesor Yamid Galindo Cardona, formado como Licenciado en Historia de la Universidad del Valle.

La propuesta es la aplicación de un método en el cual se pueden percibir las claves sociohistóricas configuradoras de cada película junto a la reconstitución histórica de las peculiaridades presentadas por cada obra en su contexto, social, político, cultural, económico, etc. Igualmente con base a las investigaciones de Ferro “se propone a cada película como valiosa por ser un documento, sin importar su tipo. El cine y en especial el de ficción abre un vía real hacia zonas sociopsicológicas e históricas nunca abordadas” (Ferro 1995, p. 9) por las formas tradicionales del análisis de documentos.

La investigación se basa en parámetros amplios de conocimientos aplicados por la historia cultural (aunque no es la única corriente historiográfica aplicada al estudio) y en los estudios culturales ingleses y los estudios sobre la subjetividad; igualmente en la teoría francesa que aporta al esclarecimiento de la “subjetividad” con los trabajos intelectuales de Derrida J. (1930-2004), Foucault M. (1926-1984), Lyotard J. F. (1924-1998), Bordieu P. (1930-2002).

De la misma forma para esta investigación es importante comprender los aportes de Mary Louise Pratt (2010) de su libro “Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación. La crítica en la zona de contacto; es decir los espacios sociales donde las culturas se encuentran y crean sus propios significados y significantes (Pratt, 2010, pp., 27-31).

¹ Este documento contiene dos cuerpos, el primer cuerpo es la propuesta de investigación. La segunda parte es la comunicación, cuyo contenido es el primer informe con el análisis de *La Gran Obsesión*.

Palabras clave: Cine, vestigio, metodología, Gran Obsesión, ciencia histórica.

The Great Obsession a way to unravel the History. Abstract

The theme of the research is the source for Historical Film Science. For this reason it is proposed to investigate the changes in society vallecaucana mid-twentieth century in 2 films made in different historical moments; analyzing the changes in culture, trends and permanence. To conduct the research I have decided two films: Flores Valley 1941 and the great obsession of 1954 that is their main objective though is not the only is the film as a source for Historical Science, analyzed in relation to the modernization of the Valley of Cauca, during what was called industrialization through import substitution since the late 1930s.

Furthermore it is important to know the pioneer in new methods of analysis to images of the films in relation to problems of Historical Science; an approach called by Marc Ferro "relations Cinema and History" (Ferro 1976). Also an approach to our context, Colombia and in that respect the contributions in this field of research professor Ramiro Arbeláez Valley University and researcher and professor Yamid Galindo Cardona, formed a in History from the Universidad del Valle.

The proposal is the application of a method which can be perceived sociohistorical configuradoras keys of each film with the historical reconstruction of the features presented by each work in context, social, political, cultural, economic, etc. Like wise based on the investigations of Ferro "is proposed to each film as being a valuable document, regardless of type. Cinema and especially the "fiction opens a real road to social-psychological and historical areas never addressed" (Ferro 1995, p. 9) by the traditional forms of document analysis.

The research is based on extensive knowledge parameters applied by cultural history (although not the only historiographical current applied to the study) and the British cultural studies and studies on subjectivity; also in French theory that contributes to clarifying the "subjectivity" to the intellectual work of J. Derrida (1930-2004), M. Foucault (1926-1984), JF Lyotard (1924-1998), Bourdieu P. (1930 -2002).

Likewise for this research is important to understand the contributions of Mary Louise Pratt (2010) in his book "Imperial Eyes. Travel writing and transculturation. The criticism in the contact zone; that is social spaces where cultures meet and create their own meanings and signifiers (Pratt, 2010, pp. 27-31).

Keywords: Cinema, vestige, methodology, Great Obsession, historical science.

1. Resumen del Proyecto

El tema de la investigación es el cine fuente para la Ciencia Histórica. Por esta razón se propone investigar los cambios en la sociedad vallecaucana de mediados del siglo XX en 2 filmes realizados en distintos momentos históricos; analizando en la cultura los cambios, las evoluciones y las permanencias. Para realizar la investigación he decidido estudiar dos películas: Flores *del valle* de 1941 y *La gran obsesión* de 1954, es decir su objetivo principal aunque no es el único es el cine como fuente para la investigación Histórica, analizado en relación con la modernización del Valle del Cauca,

durante el periodo de la industrialización por sustitución de importaciones en Colombia y cuyas fases iniciaron en la década de 1930.

En concordancia con lo anterior es importante conocer las propuestas del pionero en aplicar nuevos métodos de análisis a las imágenes de las películas en relación con problemas de la ciencia Histórica; un acercamiento llamado por él “las relaciones Cine e Historia”, (Ferro 1976).

Con respecto a nuestro contexto, Colombia, también son importantes para el desarrollo de la propuesta los aportes del profesor e investigador de la Universidad del Valle, Ramiro Arbeláez y del investigador y profesor Yamid Galindo Cardona, formado como Licenciado en Historia de la Universidad del Valle.

Con respecto a la propuesta, es la aplicación de un método para percibir las claves sociohistóricas configuradoras de cada película, igualmente la reconstitución histórica de los 2 filmes con la intención de comprender las peculiaridades de su contexto, social, político, cultural, económico, etc. De otro lado con base a la propuesta de Ferro, quien destaca la importancia de cada película, pues es “...valiosa por ser un documento, sin importar su tipo. El cine y en especial el de ficción abre una vía real hacia zonas sociopsicológicas e históricas nunca abordadas” (Ferro 1995, p. 9), hasta ese momento y aún en nuestro contexto para comprender las relaciones entre los vestigios audiovisuales y nuestra historia reciente.

Con respecto a los aportes teóricos y conceptuales la investigación se basa en diferentes parámetros de conocimientos, por ejemplo aquellos aplicados por la historia cultural (aunque no es la única corriente historiográfica aplicada al estudio), igualmente en los estudios culturales ingleses y en los estudios franceses de la “subjetividad” propuestos en las investigaciones de Derrida J. (1930-2004), Foucault M. (1926-1984), Lyotard J. F. (1924-1998), Bordieu P. (1930-2002).

De la misma forma se introduce puntualmente los aportes conceptuales del libro “Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación” escrito por Mary Louise Pratt (2010). Allí la autora propone la idea de “la crítica en la zona de contacto”. Es decir los espacios sociales donde las culturas se encuentran y crean sus propios significados y significantes (Pratt, 2010, pp., 27-31).

2. Descripción del proyecto

En la Universidad del Valle, hasta el inicio de este trabajo, no se tiene conocimiento de investigaciones con las imágenes de las películas para resolver problemas históricos, de ser así, esta investigación inicia ese tipo de propuesta en este contexto.

Con respecto a la investigación, esta propone el estudio de dos aspectos interrelacionados; es decir, un problema histórico referente a los cambios en la sociedad vallecaucana de mediados del siglo XX, en relación con la modernización del Valle del Cauca, durante la industrialización por sustitución de importaciones, en el periodo 1938-1955. El otro aspecto es el estudio sociohistórico de dos películas, realizadas en el Valle del Cauca durante ese periodo: *Flores del valle* de 1941 (Calvo) y *La gran obsesión* de 1954 (Ribón Alba), para analizar en las imágenes de los filmes las evoluciones, los cambios y las permanencias en la cultura de los vallecaucanos, al influjo de esa modernización.

De otro lado, al realizar una revisión sumaria del tema en algunas partes del mundo, se observan nuevas preocupaciones históricas por la imagen, a partir de los estudios iniciados por Marc Ferro en la década de 1960, y Pierre Sorlin hacia 1970. Tanto en Francia, España, Inglaterra y los Estados Unidos los Historiadores de esos países han aportado nuevos conocimientos, ampliando así las propuestas iniciales. Por ejemplo, para citar un caso: Robert A. Rosenstone, en los Estados Unidos, propone con sus investigaciones estudiar cómo el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado. Es decir cómo los films muestran el pasado, y al hacerlo, se convierten en una forma de hacer historia; por esta razón la historia no debe ser reconstruida únicamente en el papel, pues es posible otra forma de concebir el pasado; por ejemplo los medios audiovisuales y sus elementos: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje. De otro lado le interesan un tipo especial de películas, las que revisan y reinventan la historia, y él, resignifica como films históricos posmodernos, pues son capaces de crear múltiples significados. Le interesa mostrar los aspectos esenciales de los hechos jugando con ellos, suscitando preguntas sobre las certidumbres que sostienen nuestros estudios e interactuando creativamente con los datos; en suma, para Rosenstone estas películas dan a entender que, aunque podemos cuestionar

nuestros conocimientos sobre el pasado, no podemos totalmente dejar a un lado nuestras cargas ideológicas o de cualquier otra índole, (Rosenstone, 1997).

De acuerdo con lo anterior, así como Rosenstone ha planteado con sus investigaciones, importantes interrogantes, esta propuesta también propone ampliar algunas inquietudes, y en lo posible responder otras pocas, mediante el análisis de los filmes como documento y abrir una visión de aspectos como la cultura y la sociedad en la modernización de Colombia y puntualmente en la modernización del Valle del Cauca.

Las preguntas son las siguientes:

1. ¿Por qué *Flores del Valle* y *La gran obsesión* son fuentes históricas para la historia local, regional y nacional?
2. ¿Qué tipo o tipos de realidad cultural expresan?
3. ¿Qué aspectos de la modernidad y la modernización se observan en las películas?
4. ¿Qué proponen históricamente?
5. ¿Qué discurso o discursos expresan?
6. ¿Quiénes componían la sociedad vallecaucana de mediados del siglo XX?
7. ¿Quiénes aparecen en los filmes?
8. ¿Quiénes no aparecen?
9. ¿Hay conflictos? ¿Entre quienes?
10. ¿Cómo analizar las imágenes audiovisuales?

2.1 Estado del arte y marco teórico

En el prólogo del libro *Historia Contemporánea y cine*, (Ferro 1995), el investigador J. M. Caparrós Lera, uno de los investigadores más reconocido del “Centre d’Investigacions Film-Història de la Universitat de Barcelona”, reconoce a Marc Ferro como el historiador pionero, en el estudio de las interrelaciones entre el cine y la historia. Es decir, Ferro desde la década de 1960 inició las investigaciones en la historiografía francesa utilizando imágenes del cine. Igualmente ha propuesto con sus escritos en la revista *Annales*, al “cine como medio de docencia y fuente instrumental de la ciencia histórica”, trabajo en que ha sido destacado por diferentes instituciones e investigadores y donde el mismo ha planteado nuevos problemas respecto al cine en relación con la historia. Fue allí, investigando la primera guerra mundial, donde inicia los acercamientos con “Historie et Cinéma: L’expérience de “La Grande Guerre”, (en *Annales*, 20, 1965, pp. 327-336)”, (Ferro 1995, p. 8). De la misma forma, la experiencia como director cinematográfico le ha permitido plantear nuevos aspectos en relación a la Historia y las

películas de ficción. De esta forma en 1976 en “Historian and Film” (Cambridge University Press, 1976) propone en un artículo titulado: “The fiction film and historical analysis” una nueva metodología: aplicar un método a una película representativa de la época estalinista, Tchapaiev (1934) de Vassiliev; en la cual revelaba las claves sociohistóricas configuradoras del film; junto a la descripción de las peculiaridades presentadas por la obra dentro de su contexto político”, (Ferro 1995, p. 9), así mismo, en su libro “Análisis de filmes, análisis de sociedades. Una fuente nueva para la Historia”, (París, Hachette 1975) plantea a cada film como valioso por ser un documento, sin importar su tipo y sigue: “El cine, y en especial el de ficción abre una vía real hacia zonas sociopsicológicas e históricas nunca abordadas” (Ibidem), hasta ese momento y aún en nuestro contexto para comprender las relaciones entre los vestigios audiovisuales y nuestra historia reciente.

De otro lado en Colombia y puntualmente en la Universidad del Valle es el profesor e investigador Licenciado en Historia de la Universidad del Valle Ramiro Arbeláez el pionero en estudiar las relaciones entre la imagen cinematográfica y la Historia.

El profesor junto a Luis Ospina, Carlos Mayólo, Andrés Caicedo y Oscar Campo, hizo parte del llamado grupo de Cali; grupo gestor de un importante movimiento cinematográfico en la década de 1970 y 1980 en la ciudad de Cali. Como grupo, uno de muchos de sus aportes, fue resignificar a Cali, entre los intelectuales de la época, como “Caliwood”.

Es decir su relación con el cine ha sido directa, ha realizado importantes aportes en los estudios históricos del cine colombiano y ha reconocido mediante la experiencia de sus investigaciones la interrelación entre las imágenes de las películas con la ciencia Histórica. De la misma forma el trabajo en la recuperación de importantes documentos fílmicos le ha permitido aplicar métodos de contextualización histórica de las obras recuperadas.

Es el caso del filme “La gran Obsesión” (Ribón Alba 1954), recuperada por la fundación Patrimonio Fílmico de Colombia. Al respecto una pequeña reseña:

En “septiembre del año 2005 Ramiro Arbeláez presentó una ponencia titulada ¿Por qué salvar La gran obsesión?, en el evento de archivos fílmicos organizado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y la Universidad del Valle, pero realizado en

la Universidad Autónoma por razones de “protesta y piedra” mayor; allí, el historiador Arbeláez nos esgrime las razones por las cuales esta cinta nacional debía de restaurarse, razones expuestas antes de presentar una copia del material existente para ser tratado”. (Galindo, Y. (2014, 11 de mayo). La Gran Obsesión-1955-Una película vallecaucana para Colombia. [Web Log Post]. Recuperado de <http://yamidencine-y-filo.blogspot.com/2009/06/la-gran-obsesion-1955-una-pelicula.html>.

El siguiente es un aparte de la ponencia del profesor Arbeláez, cuando la película fue presentada en ese evento al público caleño:

“La película que vamos a ver hay que restaurarla por muchos motivos: el motivo general de su valor histórico cultural, de su forma de sus contenidos. Para solo nombrar algunos: hay en esta película aspectos históricos importantes para la historia de las comunicaciones, para la historia del paisaje vallecaucano, la historia de su arquitectura, la historia de las relaciones sociales. Hay contenidos tanto explícitos como implícitos, y hay que advertir que estos últimos como lo enseñó Marc Ferro- son aquellos que pueden contar las cosas más dicientes de una sociedad. Hay en la película toda una ideología, no es la única de la época, pero hace parte de ella. Hay una ideología social una valoración de las relaciones sociales, de las relaciones afectivas, hay una concepción del amor y de los roles sexuales, hay una valoración de la ciudad y también del campo, y una valoración del primer mundo, de Europa. Pero también hay una estética, una estética cinematográfica, una estética dramática, una estética musical, una estética escenográfica y gráfica, pero por muy lejanas que esas estéticas estén de nuestros patrones, de nuestros gustos, eso no puede causar la discriminación de la película”. (...), (Ramiro Arbeláez, 2005, 30, septiembre). (El documento de la ponencia fue brindado directamente por el investigador para este trabajo).

Es importante resaltar el trabajo de investigación realizado por el profesor para contextualizar históricamente “la Gran Obsesión”. Viajó a los Estados Unidos, a la ciudad de New Jersey, lugar donde localizó después de muchas pesquisas al director del film, Guillermo Ribón Alba; la entrevista fue publicada posteriormente como: “*Vivo, recordado y recordando*”. Entrevista con Guillermo Ribón Alba, en la Revista de Estudios Colombianos # 33-34, de la Asociación de colombianistas y Wabash College (USA), 2009.

Finalmente el profesor Arbeláez ha incursionado desde la crítica cinematográfica hacia la contextualización histórica de las películas realizadas en Colombia desde el arribo del cinematógrafo a estas latitudes, buscando desentrañar los aspectos históricos alrededor de algunas películas recuperadas por Patrimonio Fílmico Colombiano, y también se “interna” en los contextos históricos de las imágenes contenidas en el metraje recuperado de estos vestigios fílmicos.

Con respecto a Yamid Galindo Cardona, investigador y Licenciado en Historia del Departamento de Historia de la Universidad del Valle, se ha interesado por la imagen cinematográfica, inicialmente desde la perspectiva de los aportes del Cine Club de Cali, y su grupo gestor “el grupo de Cali” mencionado líneas atrás. Este investigador realizó hacia el año 2002 su trabajo de grado utilizando como tema para su investigación la historia del Cine Club de Cali, y los aportes del grupo gestor; por ejemplo la utilización del cine-clubismo como herramienta de protesta y la propuesta de realizar filmes (documentales y de ficción) como agentes sociales. Posteriormente ha incursionado desde diferentes tópicos de formación en la interrelación cine e historia como lo son sus estudios en Maestría en Historia de la Universidad Nacional, el acercamiento como pasante profesional en medios audiovisuales en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, y de las becas obtenidas del Ministerio de Cultura en el año 2010 y 2014 para investigación en cine. Actualmente es docente de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad Agustiniana en las cátedras de Historia del Cine y Cine Latinoamericano y Pertenece al grupo de investigación Nación-Cultura-Memoria del Departamento de Historia de la Universidad del Valle. (Galindo, Y (2014, 11 de mayo). Yamid en cine [web log post]. Recuperado de <http://yamidencine-y-filo.blogspot.com/2009/11/encuentro-colombiano-de-investigadores.html>.

De otro lado, de la importancia histórica del cine club de Cali, tema de la investigación realizada en el año 2002, este joven investigador a partir de su formación inicia nuevos acercamientos a las imágenes de los filmes, en relación con la historia; propuestas presentados en ponencias en distintos escenarios académicos del país y la ciudad. En este aspecto presenta hacia el año 2009 un artículo titulado “Esbozos históricos del primer largometraje del cine colombiano. A propósito de María 1922”. Allí realiza un acercamiento a la historia de la realización del filme, aspecto importante,

aportando así al esclarecimiento histórico de las películas realizadas en Colombia desde el arribo del cinematógrafo y la recuperación del patrimonio fílmico en Colombia.

Por otra parte al realizar indagaciones en nuestro país con respecto al uso de la imagen audiovisual en relación a diferentes formas de investigación, expresa en su blog (Yamid en cine [web log post]. Recuperado de <http://yamidencine-y-filo.blogspot.com/2009/11/encuentro-colombiano-de-investigadores.html>) haber participado en el año 2009 del primer “Encuentro colombiano de investigadores en cine” en las instalaciones de la biblioteca Luis Ángel Arango, en la ciudad de Bogotá, evento realizado los días 21, 22 y 23. Me permito transcribir las palabras del investigador en el artículo titulado *Encuentro Colombiano de Investigadores en Cine, breve balance de un asistente despistado:*



“El recién creado Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, perteneciente al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, organizó entre el 21 y 23 de octubre el Encuentro Colombiano de Investigadores en Cine. Los invitados, dedicados a las pesquisas sobre las imágenes en movimiento en Colombia y Latinoamérica, entregaron en cada jornada ideas, propuestas, análisis, críticas y versiones enfocadas a la historia, la sociología, el arte, los estudios culturales y la comunicación social en su relación con el cine. Tenemos como antecedente inmediato de este tipo de reunión académica la XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado celebrada en el año 2007, la cual estuvo dedicada al cine colombiano, publicando en el 2008 sus memorias con el título de **Versiones Subversiones y Representaciones del Cine Colombiano. Investigaciones Recientes**. Igualmente, a mediados de este año, sale publicada la **Revista de Estudios Colombianos** –Asociación de Colombianistas y Wabasch College- en sus números 33-34 dedicada a nuestras imágenes en movimiento. También cabe nombrar los trabajos, artículos, ponencias etc., que algunos

investigadores solitarios han expuesto en congresos y seminarios diversos, siendo publicados en memorias, revistas académicas impresas o virtuales, boletines, blogs, etc.”

(Yamid en cine [web log post]. Recuperado de <http://yamidencine-y-filo.blogspot.com/2009/11/encuentro-colombiano-de-investigadores.html>).

Allí mismo escribe acerca de los investigadores, los temas y propuestas expresados en el encuentro; de estos me interesa resaltar el desarrollado por Luis Ospina destacado director y realizador de cine y televisión caleño. En su ponencia trata el tema de la reconstitución histórica realizada por él y Carlos Mayólo con el documental “En busca de María” (1985). En la obra los autores reconstituyen históricamente los aspectos relacionados con la realización del filme en el año de 1922, de esta forma se propuso el cine-documental como forma de construcción histórica, distinta a la palabra escrita.

Por otra parte el profesor e investigador Ramiro Arbeláez participo con algunas de las propuestas tratadas es este mismo texto líneas atrás, pero se resaltan dos preguntas centrales para desarrollar sus planteamientos: ¿Qué historia hemos hecho? Y ¿Qué historia deberíamos hacer ahora?

De la experiencia retratada por Galindo se debe resaltar, cómo la imagen cambia nuestra forma de asumir la investigación histórica y las nuevas propuestas para historiar con imágenes y para resolver problemas históricos.

Para terminar, el trabajo de este investigador y docente propone reconstituir la historia de cada metraje de película recuperada en nuestro país, es decir comprender el contexto histórico de la realización del mismo. Aspecto importante enunciado en las propuestas de Ferro y Arbeláez.

Es de resaltar la aplicación de este método a las fuentes audiovisuales, importante para comprender de qué realidad son las imágenes de las películas realizadas desde 1899 hasta la actualidad en Colombia.

Es importante destacar la importancia de este método de reconstitución histórica de la realización del filme, para comprender el contexto del mismo; aportando así al análisis de la fuente audiovisual y a resolver problemas históricos.

Con respecto a los aportes teóricos y conceptuales la investigación se basa en diferentes parámetros de conocimientos, por ejemplo aquellos aplicados por la historia cultural (aunque no es la única corriente historiográfica aplicada al estudio), igualmente

en los estudios culturales ingleses y en los estudios franceses de la “subjetividad” propuestos en las investigaciones de Derrida J. (1930-2004), Foucault M. (1926-1984), Lyotard J. F. (1924-1998), Bordieu P. (1930-2002).

De igual forma se estudiarán los cambios en la cultura que ayudan a definir la modernidad vallecaucana de mediados del siglo XX desde las imágenes de las películas de la misma época y abordo tales cuestiones buscando comprender cómo las comunidades y las personas al interrelacionarse con lo moderno aportaron a la creación de un mundo moderno particular, diferente a otros espacios de la modernización.

En esta parte es importante conocer los siguientes conceptos:

En primer lugar los aportes de Mary Louise Pratt (2010) de su libro “Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación. La crítica en la zona de contacto. Allí la autora escribe lo siguiente:

“Richard Pietsman encontró en Copenhague en los archivos reales de Dinamarca el manuscrito de Felipe Guaman (águila, halcón) Poma (puma) de Ayala, una carta dirigida a Felipe III de España, el manuscrito es de 1200 páginas, 800 manuscritos y 400 dibujos, se titulaba “nueva corónica i buen gobierno i justicia”. De esta carta para la autora surgió en Guaman una creación de sentido, al cuestionar los valores externos y muestran como el colonialismo y el imperio aportó fuertemente en la creación del mundo moderno, a las “zonas de contacto”, es decir los espacios sociales donde las culturas se encuentran y crean sus propios significados y significantes (Pratt, 2010, pp., 27-31). Lo que plantea la autora es que quienes fungen como receptores construyen su propio conocimiento y elaboran su propia realidad a veces utilizando las mismas herramientas del emisor de los códigos, (Ibidem p, 32).

Para Pratt la acepción de la “Zona de contacto”, la significa como el espacio en el que culturas diferentes, diversas y distantes espacialmente e ideológicamente, se encuentran, “el espacio de los encuentros coloniales”, en los que se establecen relaciones duraderas asimétricas, (...) (Ibidem p, 33).

El término “transculturación” es otro concepto aplicado para la comprensión de este estudio. Este, es usado por los etnógrafos para describir como los grupos marginales o subordinados seleccionan e inventan a partir de materiales que les son transmitidos por

una cultura que los interviene. El aporte es del sociólogo Fernando Ortiz, acuñado en la década de 1940, para describir la cultura afrocubana. (Ibidem, p, 32).

Igualmente en la búsqueda de comprender la modernización en el espacio rural, me acerco a los planteamientos de Scott J. (1976), en relación a la modernización y el campesinado y a conceptos como la economía moral, entre otros.

De la misma forma me acerco a los estudios postestructuralistas, y el concepto de discurso donde se entiende como códigos culturales, y están en la acción y la representación, enfatizando en las prácticas materiales; por esta razón entiendo al sujeto que se configura en la experiencia, en la práctica y en la acción. En otras palabras, la subjetividad se conforma a partir de esas prácticas y esta vive en formas de tensión a medida que interactúa en diferentes espacios y “economías morales” o “culturales” en las cuales el sujeto dinamiza sus acciones y prácticas. En este caso para Scott J. la cultura no actúa de forma normativa, la cultura no está determinando las acción de los campesinos, los agentes modifican o interpretan de forma particular, y junto a Bordieu digo la cultura es en tanto que la acción es contingente.

Sigo con Scott, (1998) y el concepto “zona de experiencia”, es decir las relaciones sociales se dan entre distintas “zonas de experiencia” y los géneros culturales dentro los cuales el lenguaje adquiere vida.

De igual manera introduzco el concepto de ideología aportado por el Historiador y Sociólogo Pierre Sorlin en el libro “Sociología del Cine” (Sorlin, 1991), para él, la ideología es una entidad abstracta que recubre un número considerable de manifestaciones diversas, por tanto el conjunto de formas de intercambio y de comunicación en un periodo constituye un material ideológico, pero no la ideología de una época. Al tratar las películas solo se aclaran fragmentos de una totalidad que no se puede constituir. Las producciones intelectuales son una expresión ideológica particular pero están insertas en una realidad social.

En este estudio defino los conceptos y propongo responder su definición de acuerdo a una correspondencia abstracta y también empírica.

Otro concepto aplicado es el de “mirada”, propuesto por Lacan (1901-1981), este aparece en el libro de Peter Burke “Visto y no visto” (2005):.. “el concepto de mirada planteado por Lacan para designar lo que antes se habría llamado “punto de vista”, tanto

si nos referimos a las intenciones de los artistas como a la forma en que los distintos grupos de espectadores miran la obra de estos, resulta conveniente pensar en términos por ejemplo de mirada occidental, mirada científica, mirada colonial, mirada turística, mirada de hombre (para el caso de las dos fuentes audiovisuales de este estudio la mirada de los dos directores de cine impregnada en sus películas), la mirada a menudo expresa una actitud mental de la que el espectador puede no ser consciente, tanto si sobre el otro se proyectan odios, temores o deseos. La interpretación psicoanalítica de las imágenes tiene en las imágenes de los extraños tanto en el propio país como fuera de él uno de los apoyos más fuertes”. (Burke 2005, p. 158).

Igualmente se propone estudiar la modernidad desde algunos aspectos endógenos y exógenos es decir, una lectura de la modernidad y su modernización en una temporalidad y un espacio decidido a estudiar esta compuesta por gran cantidad de variables, micro, meso, y macro, y parece posible encontrar esos cambios en las “zonas de contacto”. Este estudio tiene entre una de sus propuestas comprender esos cambios en la subjetividad, (ser) y en el discurso (hacer), del vallecaucano de mediados del siglo XX.

Debo recordar finalmente colocar en dialogo lo hallado en las imágenes de las películas con otras formas de historiar la realidad en las Zonas de contacto de Colombia, es decir la investigación aborda el estudio de la historia de la modernización vallecaucana, el hecho, pero a la vez incursiona en la crítica de fuentes, además de la audiovisual, en las fuentes bibliográficas, escritas, prensa, pintura, arte, orales, fotografía, literatura, archivos públicos, etc.

2.2 Objetivos

Objetivos generales:

1. Estudiar la sociedad vallecaucana de mediados del siglo XX en 2 filmes realizados en distintos momentos históricos; analizando en la cultura los cambios, las evoluciones y las permanencias.
2. Valorar el filme como fuente instrumental de la ciencia histórica y emplear las películas como medio auxiliar para enseñar la historia.

Objetivos Específicos:

- Identificar, analizar y comprender los cambios en la sociedad vallecaucana de mediados del siglo XX.

- Ubicar la realidad histórica de la realización y proyección de las dos películas.
- Observar, identificar y analizar los espacios de la acción en los filmes.
- Observar, comprender y analizar en las imágenes de la cotidianidad las interrelaciones sociales en el mundo urbano (Cali) y el mundo rural del centro del Valle del Cauca, esto es: relaciones de familia, matrimoniales, de grupos sociales, la religión, la política, el estudio, el conocimiento, la modernidad, la historia, los cambios de mentalidad, entre el campesino vallecaucano y el ciudadano Caleño.
- Observar, identificar y analizar procesos de cambio en la infraestructura urbana y rural, medios de transporte, modelos arquitectónicos, modelos de ciudad.
- Identificar y analizar en las imágenes el punto de vista histórico de los directores.
- Identificar y analizar en las imágenes los modelos de sociedad que ataca o defiende.
- Analizar cuáles fueron las condiciones de la creación, realización y proyección de sus films.
- Observar identificar y analizar en las imágenes, quién o quiénes eran importantes en la propuesta de sociedad.
- Observar, identificar y analizar en las imágenes los conflictos sociales o personales.
- Observar, identificar, analizar y filtrar los elementos de la realidad a partir de la ficción y lo imaginario.
- Observar, identificar y analizar el funcionamiento social del momento histórico expresado en las imágenes del film.
- Identificar, analizar y Cotejar la fuente audiovisual con otras fuentes.

2.3 Metodología Propuesta

Como se enuncia líneas atrás este trabajo es el estudio de un problema histórico y el uso de dos películas como fuentes en relación al estudio del problema.

En relación a la modernización vallecaucana de mediados del siglo XX, la investigación aborda los cambios socioculturales en la transformación de la sociedad, durante el periodo de “industrialización por sustitución de importaciones”. Por esta razón es importante conocer los cambios, las evoluciones y las permanencias en la cultura rural y urbana, entre finales de la década de 1930 y mediados de la década de 1950.

Por esta razón es necesario ubicar y analizar el “Plan de la industrialización por sustitución de importaciones” en Colombia y el Valle del Cauca, en las leyes, acuerdos y normas, propuestos por el gobierno central, Departamental y Municipal, con respecto al desarrollo de los cambios propuestos para dicho plan, y la forma de llevarlos a la

práctica. De esta forma reconocer los cambios en relación de lo macro a la particularidad de lo micro, es decir desde el Estado central, a la región, Valle del Cauca y el municipio de Cali. Igualmente reconocer mediante el estudio cualitativo de los cuadros estadísticos de crecimiento y movimiento poblacional, los cambios, no solamente espaciales, sino, los cambios culturales. Igualmente se realizará la contextualización y análisis de las investigaciones realizadas por diferentes científicos sociales para aportar a la solución de los objetivos planteados en este estudio. Análisis cualitativos y cuantitativos del archivo de historia oral en el Departamento de Historia de la Universidad del Valle, estudio y análisis cualitativos de los archivos fotográficos, fílmicos, sonoros, periódicos y escritos literarios, obras de teatro de la misma temporalidad del estudio, con la intención de contextualizar la realidad histórica en la modernización de mediados del siglo XX.

La información recolectada se colocará en dialogo con la información obtenida de los métodos de análisis aplicados a las dos fuentes audiovisuales, ampliando de esta forma el conocimiento histórico de los diferentes aspectos de la vida social en las transformaciones socioculturales de la modernización por medio de la industrialización por sustitución de importaciones.

Con respecto a las dos películas el método aplicado, es el análisis del film-documento para comprender aspectos de la cultura y la sociedad vallecaucana de la época. Es decir el análisis y comprensión de las claves sociohistóricas configuradoras del film, junto a las peculiaridades presentadas por cada película en su contexto, (Ferro 1995, p. 9).

Con respecto a las películas utilizadas como fuentes se debe aclarar lo siguiente, en lo tocante al film *Flores del Valle*, (Calvo); como la investigación esta en curso aún no se ha desarrollado aspectos de la misma, y los análisis apenas son de sustratos leves, y sin contextualizarse históricamente. En lo concerniente a la *Gran Obsesión* (Ribón Alba), el estudio está más avanzado y algunos análisis de sus imágenes en relación con el problema histórico son el centro de la comunicación.

Aclarado lo anterior sigo.

Flores del Valle obra recuperada por los investigadores de Patrimonio Fílmico, brindando información del contexto histórico de la obra. Lo anterior expresa la importancia de realizar un trabajo interdisciplinario, al interrelacionar otros métodos de

reconstrucción histórica en función de la fuente audiovisual seleccionada para la investigación histórica.

De otra parte las investigaciones realizadas por el profesor Ramiro Arbeláez, Yamid Galindo Cardona, y Luis Ospina han permitido la reconstrucción histórica de algunos documentos fílmicos, clasificados por Patrimonio Fílmico, brindando así información respecto a las obras. Ese es el caso de *la Gran Obsesión*. El profesor Arbeláez ha investigado durante varios años esta realización, y ha publicado los resultados de las investigaciones, brindando nueva información del director y realizador.

De otro lado, Luis Ospina tuvo la oportunidad de entrevistar a Tito Mario Sandoval productor del film.

Toda esta información se analizará en función de las imágenes allí presentadas, es decir contextualizando históricamente la obra.

El otro aspecto posterior a la reconstrucción histórica de la obra, es el análisis de las imágenes presentadas en el filme. Para esta parte presento una de las metodologías planteadas por Ferro en referencia a filmes contemporáneos, y utilizada en relación al nacimiento de la Unión Soviética (1917-1926). El trabajo es en un film de ficción y se supone distanciado de la realidad; *Po Zakonu (En nombre de la ley) de Lev Kulechov*”, (Ferro M., 1995).

Un film sin propósitos ideológicos: *Po Zakonu (En nombre de la ley) de Lev Kulechov.1925*.

Sinopsis de la historia y comentarios tomados de la prensa de la época en mención. El guión es tomado de un cuento de Jack London titulado “The Unexpected” y la acción se desarrolla en Canadá:

“Un grupo reducido de buscadores de oro encuentra en Klondike un rico yacimiento. La explotación de la mina dura todo el invierno. Los negocios marchan. Hay mucho oro. El vino ayuda a pasar las largas veladas. Pero de repente, el curso ordenado de la vida de los buscadores de oro se ve sacudido por un acontecimiento tremendo: uno de los buscadores un irlandés llamado Michael Deinin, dispara a boca de jarro sobre dos de los miembros del equipo y los mata. Presa de la codicia, lo que quiere es convertirse en el único propietario de la mina descubierta. El matrimonio Nielsen consigue abalanzarse sobre el asesino y atarlo. A partir de ese momento y durante días interminables, Nielsen y su esposa se van turnando en la vigilancia del preso. Llega la primavera. El refugio de los mineros queda aislado del mundo exterior por el deshielo. La tensión de las largas noches sin dormir y la convivencia continua con el asesino lleva a los Nielsen a crisis de histeria, pero su respeto a la ley les impide matar a Michael. Entonces deciden organizar un juicio oficial de Deinin, en el cual

los papeles del juez, jurado y testigos los hacen ellos mismos. El acusado es condenado a la horca. El veredicto es ejecutado por Nielsen, ahora en su papel de verdugo. Pero cuando, muertos de cansancio, al borde de la locura, vuelven a su casa, se encuentran a Michael vivo en la puerta, con la soga desgarrada colgando de su cuello. Despavoridos, los Nielsen siguen con la vista a Michael Deinin, el cual se aleja entre la lluvia y el viento”.

Ferro al comparar la obra de London y la de Kulechov encuentra una diferencia primordial: En la primera el asesino es codicioso y neurótico en la segunda es un hombre que genera simpatía y piedad. Sus compañeros llevan unas vidas febriles obsesionadas por la búsqueda del oro, él es el único que lleva una vida tranquila en medio de la naturaleza, pasea con su perro, se baña en los torrentes de agua y toca la flauta en sus momentos de descanso. El film coloca énfasis en que sus compañeros lo tratan con suficiencia por considerarlo de origen inferior le hacen servir la mesa, lavar los platos, y todas las tareas domésticas que consideran indignas de ellos. En el film es el que encuentra la beta de oro y esta circunstancia no mejora para nada su posición: Michael Deinin no recibe agradecimientos ni la menor muestra de estima. En la novela es la codicia la que lo lleva al crimen, en el film no se menciona esto, y su acción es por la rebelión de un hombre constantemente insultado y humillado. Asesino por dignidad, Deinin queda destruido después de cometer el crimen. Su rostro solo se ilumina el día que sus guardianes le invitan a compartir la mesa “para celebrar un cumpleaños”. Continúa Ferro, entonces, como si soñara, explica cual era la razón para hacerse rico: volver a ver a su madre y demostrarle que era digno de su amor. El drama de este personaje de Po Zakonu es el de un ciudadano de condición inferior en todos los aspectos y para condenarle sus jueces se amparan en tres poderes: La inglesa (es irlandés), la Biblia protestante (es católico), y la amenaza del fusil (está atado). El supuesto respeto a las formas legales es una parodia de justicia y algunos detalles conformistas como retrasar la ejecución porque es domingo, marcan claramente la hipocresía de un colectivo, de una moral, de una sociedad. Todas estas acotaciones no se encuentran en el libro de London, donde los Nielsen representan el respeto por los formalismos legales. Y si en la película hay algún momento en que se les vea más humanos es cuando, atemorizado y deseando vengar a sus amigos, piensan de inmediato eliminar a Deinin, pero reprimiéndose deciden interpretar el papel de justicieros. A partir de aquí ya no son ellos mismos: imitan a los

jueces, recitan mecánicamente el código, aplican ciegamente la ley y de este modo se transfiguran, se desnaturalizan, se deshumanizan, se reducen en siluetas (en el sentido más literal, en planos de contraluz. Observación de L. Gregoriadou-cabagnolds. pp. 14. p. 43). La ley ha legitimado un crimen. Hay otras diferencias entre el libro y el film que ayudan a aclarar las intenciones de Kulechov. En el primero el crimen es descubierto por una comunidad indígena vecina. Por casualidad uno de los indígenas, Negook entra a la cabaña y ve los cadáveres ensangrentados. Para evitar mal entendidos ante los indios, que ven a Deinin atado, hacen que algunos de ellos acudan al juicio y escuchen como el asesino confiesa y explica su crimen, a pesar que no entienden el procedimiento. Nada de esto hay en la película. El procedimiento se da a puerta cerrada y el acusado apenas puede defenderse. Mientras London glorifica el civismo de Edith Nielsen, que quiere juzgar a Deinin haciendo respetar la ley, Kulechov presenta este supuesto respeto de la ley como una simple parodia, peor que la violencia. Algunos procedimientos son tan crueles que los jueces son arrastrados al delirio: después de la ejecución los Nielsen ven, como en una pesadilla, a Deinin vivo; una escena que no figura en el original de London.

Añadidos, supresiones, modificaciones, inversiones, ¿solo pueden atribuirse al “genio” del artista, no tienen ninguna significación? Seguro que la tienen; Ferro cita un lapsus del autor: atento a los más mínimos detalles de la ambientación anglosajona; en la escena de la comida de cumpleaños la mesa está montada a la manera rusa. Esto nos revela que las modificaciones de concepto introducidas por Kulechov en la adaptación no son fortuitas, y que tras el Canadá que vemos en la pantalla está Rusia, la URSS de los primeros procesos.

Ferro menciona que en Rusia el film no fue acogido con excesivo furor por la “crítica”. La prensa juzgó conveniente no proyectarlo. Y se apoyo en que, en la cinta sus bases eran de origen sicológico. Para Ferro este razonamiento era acorde con el libro de London pero no para la película de Kulechov. Pravda (verdad) planteaba que Po Zakonu era “un tiro al vacío”, pero si al mismo tiempo esa critica la consideraba “una critica a la justicia burguesa y a la práctica religiosa”, para Ferro, la afirmación anterior resulta contradictoria pues la campaña antirreligiosa en 1926 estaba en culminación; en realidad el mensaje del film era una critica a cualquier ley, a cualquier procedimiento jurídico, a cualquier forma de hacer justicia incluida la del “pueblo” la soviética. El código y la ley

que los Nielsen repiten, los gestos que pretenden ser de jueces, constituyen en apariencia una parodia de la justicia inglesa, pero las autoridades soviéticas han intuido la crítica de sus propias prácticas legales filtrada a través de una “aventura en el Canadá”.

¿Era el autor plenamente conciente de todo esto, lo había tenido en cuenta? Al mismo tiempo, ¿la censura podía ver con claridad y reconocer lo que había deducido a partir de las imágenes mostradas? ¿Quería realmente verlo? Doble censura que pone de relieve una realidad que no se ve a nivel del film ni de los textos escritos, de los testimonios. Zona de realidad no obstante que las imágenes ayudan a descubrir, definir delimitar.

Partiendo de un contenido aparente el análisis de las imágenes y la crítica de las fuentes nos permiten desvelar el contenido latente de este Western: detrás del Canadá se esconde Rusia, detrás del juicio a Deinin, el de las víctimas de la represión. El análisis ha permitido descubrir una zona de realidad no visible. En la sociedad Soviética la crítica esconde las razones auténticas de su actitud (acuerdo/desacuerdo) ante el film. El realizador transpone (conscientemente/inconscientemente) una narración de la que altera completamente el argumento (sin decirlo, sin que se diga, sin que nadie lo quiera ver). La firma de Jack London sirve en última instancia a Kulechov como garantía: el año anterior los bolcheviques habían publicado en Leningrado y dado gran difusión a *Pocemu ja socialistom* (¿Por qué soy socialista?) Traducción al ruso de un texto de 1906.

Finalmente para esta parte no solo es la aplicación de un método sino la aplicación de varios métodos en función de comprender históricamente la modernización vallecaucana, (Ferro M. 1995).

2.4 Resultados/Productos esperados y potenciales beneficiarios

Ampliar el conocimiento de la Historia reciente en Colombia. Abrir un nuevo espacio para el uso social de la historia al trabajar en interrelación con los documentos recuperados por Patrimonio Fílmico Colombiano. Los beneficiarios de este trabajo son las actuales generaciones de científicos sociales y docentes en formación al integrar a los currículos de las unidades académicas los conocimientos metodológicos aplicados en la investigación.

Tipo de productos	Cantidad
Productos de nuevos conocimientos	1
Monografía o trabajo de grado	1

3. Cronograma de Actividades

1 Año. Durante la realización de trabajo de grado uno y dos.

Bibliografía y Fuentes Utilizadas para la elaboración del proyecto

- Arbeláez R. Ospina L, (2009). *Entrevistas a Guillermo Ribón Alba y Tito Mario Sandoval*. Revista Kinetoscópio, N° 86, P. 64-80.
- Bordieu, P. (2008). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento Histórico*. Editorial Crítica, Barcelona.
- Calvo, M. (Director). (1941). *Flores del valle* [Película] Cali: Calvo Film Company.
- Ferro M. (1995). *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel Historia.
- Ferro M. Análisis del discurso, análisis de sociedades editorial Hachette, 1976
- Galindo, Y. (2014, 11 de mayo). La Gran Obsesión-1955-Una película vallecaucana para Colombia. [Web Log Post]. Recuperado de <http://yamidencine-y-filo.blogspot.com/2009/06/la-gran-obsesion-1955-una-pelicula.html>
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana Jesús Montero.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos Imperiales*. Literatura de viajes y transculturación. México, Fondo de Cultura económica.
- Ribón, G. (Director). (1954). *La gran Obsesión* [Película] Cali: Dawn Bowyer Film de Colombia.
- Rosenstone R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. . Ariel Historia. 1ª edición.
- Scott, J. C. (1979) *La economía moral del campesino: Rebelión y estancia en el sudeste de Asia*. Yale University Press SBN 0-300-01862-2.
- Sorlin, P. (1992). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica USA.
- Sorlin P. (1985). *Sociología del Cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yamid en cine [web log post]. Recuperado de <http://yamidencine-y-filo.blogspot.com/2009/11/encuentro-colombiano-de-investigadores.html>
- Caligari (2014, 11 de mayo). Caligari [web log post]. Recuperado de http://cms.univalle.edu.co/caligari/?page_id=406

COMUNICACIÓN

Este es un trabajo en construcción y desarrollo, por esta razón lo presentado hasta aquí es un “primer” informe del avance de la investigación.

De acuerdo a lo anterior los dos filmes sitúan su acción en el momento de su realización es decir 1941 y 1954. Y pueden catalogarse como dramas de ficción. Esto quiere decir, el uso de análisis para películas de ficción, pues en relación a otros documentos audiovisuales, existen puntos de congruencia en el análisis, pero también, otros elementos de comprensión distintos, por ejemplo cuando el documento audiovisual es un “film histórico” o una serie de noticiarios.

Por lo anterior se analizarán algunas imágenes en la película “*La gran Obsesión*” del director bogotano Guillermo Ribón Alba, realizada en el Valle del Cauca, en el año 1954, y algunos aspectos en la película *Flores del Valle*, también vallecaucana realizada en 1941 por Máximo Calvo, en relación a los cambios de la sociedad vallecaucana de mediados del siglo XX, para comprender los cambios las evoluciones y las permanencias en la cultura, durante el periodo de la industrialización por sustitución de importaciones en Colombia.

Antes de seguir aclaró lo siguiente:

La hipótesis histórica plantea a la política de la industrialización por sustitución de importaciones como fundamental dentro del proceso de modernización vallecaucano pues con ella se fundamenta un aspecto importante de lo moderno, la separación clara entre la ciudad y el campo. La investigación se refiere a este periodo como el momento de la ruptura entre el espacio de la ciudad y el espacio del campo, esto quiere decir al establecimiento de los límites entre la urbe y el espacio rural. Para ese momento Cali se transforma de un pueblo en donde las separaciones entre el mundo rural y la ciudad estaban diluidas, por una ciudad moderna, pero sin olvidar también la modernización del campo.

Surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo expresan las imágenes de “Flores del Valle” y “La Gran Obsesión”, los cambios culturales en la sociedad rural y urbana de la época? ¿Son iguales las descripciones del campo de la acción en los dos filmes? ¿Cómo expresan los dos filmes ese momento de ruptura?

Esta hipótesis parte de la siguiente premisa, al establecerse los límites materiales entre ciudad y campo, igualmente la cultura se transforma, es decir la cotidianidad, las costumbres, el lenguaje, al establecerse los límites claros entre la cultura del campo y la cultura de la ciudad surge para ese momento una nueva cultura, fruto de los encuentros en “la zona de contacto”, es decir un proceso de transculturación.

Al crear límites la ciudad al campo también lo hace en la dimensión, de la cultura, pues impone sus límites a la cultura rural imponiendo la cultura urbana. Por esto cada ciudad de Colombia es fruto de la transculturación en las zonas de contacto, por eso su diversidad y esta tiene relación con la forma como se impuso la modernización, es decir su relación con las metrópolis arquetipo de modernidad y la modernización.

De otro lado las metodologías de análisis aplicadas, han tenido en cuenta los aportes conceptuales de investigadores como Ferro, Sorlin, Rosenstone, entre otros.

En segundo lugar debo reconocer la importancia de la Fundación Patrimonio Fílmico de Colombia, junto a las investigaciones del profesor e investigador de la Universidad del Valle Ramiro Arbeláez.

La fundación se ha encargado en los últimos años de recuperar y catalogar el metraje de las películas realizadas en Colombia desde la llegada “del cine a estas latitudes”. O sea desde finales del XIX hasta la actualidad. Igualmente el profesor Arbeláez ha contextualizado históricamente algunas de las películas recuperadas por Patrimonio y ese es el caso de los filmes de este estudio.

La propuesta es la aplicación de un método en el cual se pueden percibir las claves sociohistóricas configuradoras de cada película junto a la reconstitución histórica de las peculiaridades presentadas por cada obra en su contexto, social, político, cultural, económico, etc.

Entrando en materia el profesor Arbeláez (2009) entrevistó en el año 2009 al director y realizador Guillermo Ribón Alba, y en el año 1995 el director de cine colombiano Luis Ospina entrevistó al productor Tito Mario Sandoval; las dos entrevistas fueron publicadas en la revista Kinetoscópio, número 86 del año 2009.

Con esta información recolectada se inicia la reconstitución histórica de la obra, es decir al analizar las entrevistas del director y realizador, se perciben y comprenden las relaciones del film con aspectos, por fuera del film, es decir la producción, la

planificación, el público, la crítica, el sistema político; y en relación a estos aspectos los elementos del film: las imágenes, imágenes sonoras, imágenes silenciosas y la relación de los elementos de estos componentes: el decorado, el argumento, los personajes, la fotografía, la música, los escenarios, etc. De este modo se puede comprender la obra pero también la realidad representada.

Otro aspecto importante es la escritura del guión de la película, cuando este es escrito por el propio director sin adaptaciones, convierte a su autor en testigo de su tiempo al plasmar su visión de la realidad en la obra fílmica, y al observar la película ahora en el presente, podemos ver y sentir aspectos imposibles de ver y sentir por los protagonistas de la acción de los filmes, es decir los espacios de las transformaciones y la cotidianidad de los cambios culturales, en la modernización del campo y la ciudad vallecaucana.

De otra parte en este punto introduzco el concepto de arqueología de la imagen, y se refiere a la lectura de las imágenes de las películas por sustratos o niveles, en analogía a la excavación arqueológica, o prospectiva por niveles de profundidad en un hallazgo arqueológico.

Por esta razón los siguientes métodos de análisis de imágenes se refieren a niveles o sustratos de lectura del film, pero todos en constante interrelación para comprender los diferentes aspectos en las imágenes de los filmes.

A continuación dos aspectos metodológicos planteados por Ferro:

Los agentes reveladores

Para Ferro la realidad de las películas no se comunica directamente, debido al registro involuntario en cámara de muchos aspectos de la realidad; es el caso de los noticiarios, de las películas documentales y de ficción; en la percepción de esos elementos mencionados se pueden leer las concordancias y discordancias con la ideología o ideologías, ayudando así, a descubrir lo latente bajo lo aparente y lo no visible: los agentes reveladores.

La zona de realidad

El autor del filme para no referirse directamente a una ideología con la intención de atacarla o defenderla o acciones de la sociedad representadas en la obra y según él

no son las acertadas; por medio de imágenes para cualquier espectador normales y tomadas de la realidad, plantea acciones que de otra manera al mostrarlas explícitamente no serían entendidas.

Ahora las preguntas surgidas en este aspecto son: ¿era el autor conciente de todo esto, lo había tenido en cuenta? Y sigue Ferro ¿la censura podía ver con claridad y reconocer lo que había deducido a partir de las imágenes mostradas? ¿Quería realmente verlo? Pero lo interesante es poder encontrar mediante las imágenes una realidad no vista a determinado nivel del film, ni de los textos escritos de los testimonios. Para Ferro “zona de realidad, no obstante que las imágenes ayudan a descubrir, definir, delimitar”. Y sigue: “es así como partiendo de un contenido aparente, el análisis de las imágenes y la crítica de las fuentes nos permiten desvelar el contenido latente de un film de ficción”.

En este punto es importante reconocer el apoyo de la semiología, entendida esta como el estudio de los signos en el seno de una sociedad. Y aunque son importantes al investigar el film documento, este análisis semiótico es otra valiosa herramienta para comprender un sustrato del film documento: la lectura de los signos, y su relación con la significación expresada por el autor en la obra.

De acuerdo a lo anterior en un primer sustrato esta la lectura del argumento de la película, o en mejor sentido la sinopsis:

La Gran obsesión escenifica la historia de una joven campesina vallecaucana, Elisa, que quiere cambiar de vida yéndose a vivir a la ciudad de Cali. Al llegar le roban su maleta y buscando infructuosamente la dirección de la única amiga que tiene en Cali, tiene la suerte de ser acogida por una familia colombo-francesa, cuyo primogénito, adicto a la poesía, se enamora de ella y la desposa, no sin antes competir por ella con un cantante amigo suyo (interpretado por Carlos Julio Ramírez), que le dedica varias canciones interpretadas en su integridad. Después de vivir unos años en París, el esposo regresa a su hacienda y muere a manos de su mayordomo que le ha estado robando en su ausencia. Elisa regresa al Valle, a las tareas del campo, pero ahora propietaria de la hacienda que ha heredado. (Arbeláez 2009, p. 200)

Con respecto al contexto de la realización de la película, al analizar la entrevista a un nivel, encontramos lo siguiente²:

- El realizador y director, era bogotano
- Vivió, trabajó y estudió desde muy joven en los Estados Unidos

² La entrevista realizada por el profesor Ramiro Arbeláez se anexa en un archivo en PDF.

- Su formación académica era en ciencias sociales e historia, y escribió el guión.
- Ejerció el periodismo y la enseñanza
- Su formación como cineasta era empírica
- El “genero” de la película era “cine realista”, según sus palabras
- Los actores, el productor, el camarógrafo y el director eran aficionados sin formación profesional como cineastas
- Los escenarios de grabación estaban en el Cerrito, Jamundí y Cali.
- La película utilizó un formato de historia radial parecido a los musicales de la época
- El filme se realizó de forma artesanal, es decir sin acceso a importantes elementos técnicos, propios de la producción en cine.

Otro aspecto importante es la construcción en secuencias de la película, entendiendo estos como planos o escenas referentes a una misma parte o aspecto del argumento; de esta forma al construir las secuencias se logra explicar los elementos dentro de los análisis políticos e ideológicos ocultos en el film documento.

Para la gran obsesión tomaremos las secuencias correspondientes al primer acto de la película es decir la introducción y del tercer acto, las secuencias finales de la obra.

De acuerdo a la sinopsis la película es la escenificación de una historia de amor, pero al analizar las imágenes en diferentes sustratos de lectura llegamos a comprender como el interés del director era plasmar una realidad muy lejana a la planteada en el nivel argumental. Por ejemplo y los dos filmes sitúan a la mujer como protagonista es decir están al frente del proceso histórico, igualmente se enfatizan las características específicas del campo mientras la imagen de la ciudad es aún borrosa. Inclusive en las dos películas triunfa la visión del mundo rural en detrimento de la cultura urbana. En *Flores del valle* es clara la oposición de la cultura rural, cuando es juzgada la protagonista por sus costumbres campesinas, mediada eso si por el director, de cierta virtud intelectual. En *La Gran Obsesión* el afán del director es transformar el campo en un proyecto histórico para la sociedad vallecaucana de mediados del siglo XX. Es decir “su punto de vista” o “mirada” según “el concepto de mirada planteado por Lacam. En el caso de Guillermo Ribón Alba como profesor de ciencias sociales la actitud mental presente en

la obra es el deseo de educar al campesinado honesto y humilde del campo vallecaucano representado por el personaje de Elisa Cárdenas, capaz de transformarse y de transformar el mundo rural mediante la aplicación de la técnica moderna, mediada por la educación de la ilustración francesa.

Agentes reveladores y zona de realidad en la “Gran Obsesión”:

Algunos Personajes de la película:

Elisa Cárdenas-protagonista

Ricardo Castelblanco-el esposo

Susana Delannoy de Castelblanco-madre de Ricardo Castelblanco

Rodolfo Márquez-Capataz corrupto

A partir de las imágenes representadas por cada uno de estos personajes, obtenemos lo siguiente:

- Elisa Cárdenas es una joven campesina, representa un aspecto del campesinado, humilde, trabajador, pero también es un signo, un símbolo, la mujer en la literatura representa la historia, lo terrenal, lo cambiante. En la película representa el cambio.
- Ricardo Castelblanco es un joven hacendado, situación heredada de su padre, de origen francés, además representa al hacendado absentista, a un asiduo lector de la poesía de Arthur Rimbaud. En esta parte debemos saber como este poeta representa la búsqueda, una ruptura con las formas tradicionales de vivir, pero también simboliza una idea, un signo, el intelectualismo poco dado a la acción.
- Susana Delannoy de Castelblanco, una mujer venida de Francia, se convierte, se transfigura en la nueva madre, en la nueva tutora capaz de ayudar a entender a Elisa, su nuevo papel transformador en la sociedad, a introducirla al mundo, representado por la ilustración francesa. Simboliza la Francia culta y educada, de las buenas maneras, ejemplifica perfectamente la tutora para el cambio de Elisa.
- Rodolfo Márquez, el capataz representa esa parte de la población campesina corrupta, e ignorante por eliminar del campo.

El autor para representar la transformación del mundo campesino, trae a Elisa hasta la ciudad mediante el camino de la modernización es decir las líneas férreas del tren, uniendo el “mundo estático” del campo y de los pueblos, con el deseo de ella de conocer el “mundo real”. Allí, el tren y Ricardo Castelblanco, a quien ve, y reconoce después, son los caminos del cambio. (Primera secuencia de la película).

Posteriormente al llegar a Cali, llega a un barrio de la alta sociedad, en donde es recibida y transformada, a las buenas maneras y al conocimiento de la ilustración, transmitido, por su nueva tutora. El elemento capaz de conectar al mundo campesino con el conocimiento de la ilustración es la representación de la familia Delannoy, franceses, y es en el fin de la segunda secuencia, la imagen del jarrón con forma de diablo, el diablo, simboliza el nombre dado en la Francia de la ilustración a François Marie Arouet, Voltaire.

Otro aspecto importante de la primera secuencia en el primer acto es el poema escrito y recitado por Ribón Alba. En el análisis de fuentes se encontraron muchos elementos de concordancia de este poema, con el “poema de Lisboa” escrito por Voltaire.

De esta forma el autor le da un papel fundamental a la educación fruto de la ilustración francesa en la transformación del mundo campesino.

De otro lado el recurso usado por el autor es mediante el matrimonio, y fundamenta esa transformación con el asesinato de dos estadios; esto lo hace cuando Rodolfo el capataz mata a Ricardo Castelblanco, y cuando los trabajadores de la hacienda matan al capataz y le cuentan la verdad a Elisa. Surge así una nueva historia, y queda aún más condicionada la propuesta cuando el plano final de la película muestra al niño, fruto de la unión entre el mundo campesino (Elisa) y la ilustración intelectualista (Ricardo) es decir una nueva idea, una nueva ideología para regar y dominar el campo vallecaucano. (Tercer acto, últimas secuencias)

En otras palabras en la Gran obsesión la secuencia de los asesinatos de Ricardo Castelblanco y del capataz representan el sacrificio de un estadio histórico, una sociedad, un grupo social, un grupo de individuos, o gremio, esto depende de la representación y su contexto, para dar paso a un nuevo sistema, ideología o grupo social, y es a través de una acción como el asesinato justificado o no como el autor expresa lo que no puede en la zona de realidad.

Finalmente debo aclarar, lo anterior es solo una parte del estudio aplicado a la Gran Obsesión, pues es una investigación en desarrollo por esta razón aún faltan otros niveles por analizar y comprender.

Con respecto a los resultados obtenidos; existen otros niveles de realidad expresados en las imágenes y partiendo de un historia romántica existe en su contenido detrás de lo aparente una ideología y un deseo expresado en la transformación del campo mediante la educación, fruto de la ilustración, es decir una visión histórica transmitida por Ribón Alba, testigo de la realidad de su tiempo. Probablemente el director no era consciente de esto pero al acceder a zonas sociopsicológicas e históricas nunca abordadas, accedemos a otras formas de plantear la historia, expresada en las imágenes de la Gran Obsesión.

Referencias bibliográficas

- Arbeláez R. Ospina L, (2009). *Entrevistas a Guillermo Ribón Alba y Tito Mario Sandoval*. Revista Kinetoscópio, N° 86, P. 64-80.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento Histórico*. Editorial Crítica, Barcelona.
- Calvo, M. (Director). (1941). *Flores del valle* [Película] Cali: Calvo Film Company.
- Ferro M. (1995). *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel Historia.
- Ferro M. Análisis del discurso, análisis de sociedades editorial Hachette, 1976
- Galindo, Y. (2014, 11 de mayo). La Gran Obsesión-1955-Una película vallecaucana para Colombia. [Web Log Post]. Recuperado de <http://yamidencine-y-filo.blogspot.com/2009/06/la-gran-obsesion-1955-una-pelicula.html>
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos Imperiales*. Literatura de viajes y transculturación. México, Fondo de Cultura económica
- Ribón, G. (Director). (1954). *La gran Obsesión* [Película] Cali: Dawn Bowyer Film de Colombia.
- Rosenstone R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel Historia. 1ª edición.
- La página de la Fundación es <http://www.patrimoniofilmico.org.co>
- Para algunos comentarios de Tito Mario Sandoval sobre la película en cuestión ver el vídeo en http://www.patrimoniofilmico.org.co/videos/2008/10/tito_mario_sandoval.wmv.

IDENTIFICACIÓN E IDENTIDAD¹

JORDI GONZÁLEZ CASTELLÓ
Universitat de Barcelona

Resumen

Mediante la identificación con los protagonistas, el cine ha ido moldeando nuestra identidad, tanto de forma individual como colectiva, a lo largo del siglo XX. Todo esto, no sin perder de vista la problemática con las identificaciones moralmente dudosas y la propia evolución cultural. Las obras audiovisuales van suplantando las experiencias personales en la creación o modelaje de las identidades y son claves en la manipulación y persuasión de los espectadores hasta tal punto de delegar nuestro Yo a un agente externo.

Palabras clave: identidad, identificación, manipulación, persuasión, emociones, razón, empatía, sujeto, marcadores somáticos, descentramiento.

Cualquier proceso de manipulación o persuasión tiene que precederlo una participación/respuesta emocional por parte del receptor de un texto audiovisual. Esta participación se basa en procesos que comúnmente se denominan “identificación” y que se realizan con los protagonistas de dicho texto. “Meterse en la piel de los personajes” es un hecho muy habitual para los espectadores y puede desembocar, tanto de forma inmediata como progresiva, en una modificación de sus identidades personales. Por ello, aquí, vamos a ver el modo en que se concatenan estos dos conceptos, planteándonos la pregunta: ¿es posible crear o modelar nuestra identidad, sea individual o colectiva, mediante la identificación con los protagonistas de una obra audiovisual, como por ejemplo con films documentales o de ficción?

De hecho, hay dos indicios que nos dan pie a pensar en esta posibilidad y se podrían describir así:

1. (Identificación) durante el transcurso de un film suele haber procesos de identificación si tenemos suficiente información acerca de los protagonistas y si éstos son capaces de transmitirnos lo que sienten. Los espectadores se afectan con

¹ Para consultar la versión íntegra de este texto véase la tesis *Las emociones: manipulación y persuasión de la razón en la era audiovisual*.

o por los protagonistas y afirman cosas como: “me pasa/pasó lo mismo que...”, “me siento como el/la...”, incluso se dice abiertamente “me identifico con...”.

2. (Identidad) los cambios que se observan en los individuos a nivel de creencias y comportamiento, así como también físicas, especialmente, tras el visionado de una obra audiovisual. Las emociones suscitadas en una obra audiovisual son la base (motivaciones) para cambiar su forma de actuar, por ejemplo: reciclando, ayudando a enfermos, convirtiéndose a una religión, haciéndose vegetariano, practicando boicots, etc.

De los indicios aquí expuestos podemos extraer un ejemplo del documental *Sicko* (2007, dir. Michael Moore) para que sea más ilustrativo:

1. En cuanto a la identificación: el público objetivo es el grupo de estadounidenses con seguro médico privado no atendidos correctamente por las mutualidades. Estos espectadores podrán “conectar” con los protagonistas por haberse encontrado en situaciones similares y haber sentido lo mismo que ellos (empatía) en casos reales muy parecidos. El resto de espectadores pueden comprender o preocuparse por la situación de los asegurados mal atendidos y, aunque no sientan exactamente lo mismo que ellos, sienten “por” ellos (simpatía). Digamos que, en el primer supuesto, los espectadores pueden sentirse impotentes, y en el segundo, indignados. En cualquier caso, los espectadores entienden el problema y se emocionan con los protagonistas. Es decir, son capaces de “meterse en la piel” del otro.
2. En cuanto a la identidad: Si estamos del lado de los protagonistas por lo dicho anteriormente, estamos en lucha o en contra del sistema de seguridad social privada. Esta es la estrategia de Michael Moore, pues si emotivamente estamos del lado de los protagonistas, eso quiere decir que ya nos ha persuadido de que el sistema liberal de la sanidad norteamericana es corrupta, poco humana e insolidaria. Y sin quererlo o conscientemente somos ya más “socialistas”. Moore quiere que nuestra *identidad política* (la de la clase media

con seguro médico que se considera patriótica, baluarte de la nación) cambie a un sistema público sin por ello afligirse de ser “antiamericano”.

Ahora, una vez repasados estos dos indicios, creemos que son suficientes para pensar que la identificación puede influir en las identidades, y digo identidades ya sea de forma global (cambios importantes y radicales en un individuo) o para describir ciertos “ámbitos” o “planos” de creencias (como lo que ejemplificábamos antes en el punto 2). Veamos entonces, cómo se realiza este proceso y porqué, así como también, reconozcamos los problemas y debates alrededor de la problemática.

De la identificación a la identidad

En primer lugar, hablaré de cómo tiene lugar este proceso, y, en segundo lugar, qué pasa con nuestras las identidades, y de paso, podemos intentar dar respuesta a las preguntas: ¿son éstas genuinas?, ¿nos están manipulando en masa hacia un pensamiento único?

El punto de partida de la identificación es la participación emotiva. Sin las emociones que nos procuran los medios audiovisuales no podría establecerse ningún vínculo con los protagonistas como, por ejemplo, la empatía, es decir, ésta sería la condición *sine qua non*. Las emociones son el síntoma de que la “conexión” entre el espectador y el personaje se ha establecido. Durante esta conexión, el espectador experimenta como suyas las situaciones que vive el protagonista, y en la mayoría de casos sin juzgarlo, ya que no pone en entredicho, al menos en este momento, al personaje y menos sí mismo. En este punto, también, es cuando el espectador ha establecido una identidad imaginaria auspiciado precisamente por el argumento.

A colación del argumento, y aunque no voy a desarrollar aquí esta cuestión, es importante recordar que gracias a éste la conexión emocional tiene éxito. Sería inimaginable hablar de participación emocional sin un personaje bien construido en el sentido aristotélico². Como en el caso de *Los Soprano*, Tony, es interesante desde el punto de vista de la empatía porque nos permiten *conocerlo* y *tiene* los mismos problemas que una persona normal. Tony no es un ser extraordinario, “no destaca por la virtud ni por su

² Véase la *Poética* de Aristóteles para complementar las referencias a este punto.

justicia, pero tampoco cae en la desdicha por maldad o perversión, sino más bien por alguna falla: un personaje que se halle en una situación de alto grado de gloria y prosperidad”³. Dichas situaciones se crean por lo que Aristóteles llama *fallo trágico*, que no es nada menos que una debilidad de personalidad absuelta de cualquier juicio moral. En el caso de Tony no es por su tendencia a la violencia sino por sus ataques de pánico que lo vuelven incapaz de resolver sus problemas de forma adecuada⁴. También, el *reconocimiento* y la *peripezia* ayudan a la respuesta emocional. La pericia es un cambio de rumbo de la suerte del personaje y el reconocimiento es cuando el personaje conoce una información importante que le modifica la comprensión de la situación. Ambos elementos, sin ser determinantes para la empatía, refuerzan el *fallo trágico* y el conocimiento de la situación del protagonista.

Las emociones desatadas en dicho proceso de identificación generan (o al menos pueden ser buenas candidatas para ello) marcadores somáticos. Estas emociones asociadas a situaciones concretas que hemos experimentado en una obra audiovisual, pueden ser suficiente para que cuando vivamos o revivamos una situación parecida aflore el recuerdo de estas emociones y que éstas, a la postre influenciarán, en el proceso deliberativo de decisiones racionales para tomar un curso determinado de acción en un futuro. Y no cabe duda de que estas acciones son definitorias de nuestro carácter y, por ende, de nuestros recuerdos de experiencias pasadas (memoria) que son parte de nuestra identidad personal.

Ahora bien, todos estos “inputs” pueden ir acumulando cambios en el carácter, en la memoria y también en la cuestión física⁵ hasta el punto en que podemos decir que la identidad de X en el pasado no coincide con Y del futuro, lo que podría considerarse que Y es ya otra persona. Los problemas derivados de esto son los mismos que ilustra la paradoja de los granos de arena: no se puede saber con precisión cuando pasa de haber un montón a sólo unos pocos a medida que los vamos sustrayendo. Además, y no deja de ser por lo menos curioso, estas experiencias que con el paso del tiempo pueden hacer cambiar

³ Aristóteles, *Poética*, p. 41.

⁴ Lippman, M. “Conózcase a sí mismo, gilipollas: Tony Soprano como héroe trágico aristotélico” en: *Los Soprano y la Filosofía*, p. 186.

⁵ En este aspecto podemos encontrar también ejemplos de cambios físicos como los de transformación del cuerpo por mutilaciones, perforaciones, inscripciones o deterioros del cuerpo. Pero en esta investigación nos interesa más la vertiente psicológica y es en la que nos vamos a centrar únicamente.

de identidad a un sujeto, en la era audiovisual, dejan de ser personales y únicas para pasar a ser colectivas e indirectas por el uso o abuso de Internet y de las obras audiovisuales que nos nutren de experiencias idénticas para todos y en masa. A raíz de esto, se puede subrayar uno de los cuatro tipos de relaciones que Žižek establece del “yo” con el cuerpo: “muchos cuerpos en una sola persona”⁶. Žižek advierte que esta es la relación más patológica ya que rompe con el axioma *un cuerpo - una persona* y es la típica situación de los marcianos controlando las mentes de los abducidos o en los estados totalitarios el control del dictador sobre los súbditos: muchos cuerpos y una mente colectiva.⁷

Supongamos de vuelta el caso de *Sikco*, anteriormente mencionado, para ver cómo se engranaría este proceso. En primer lugar, observamos la *Retórica*:

Los ejemplos que Moore nos muestra en el film nos conmueven emocionalmente: unos padres desahuciados por facturas desorbitadas que tienen que irse a vivir a casa de sus hijos, una niña pequeña aprendiendo a hablar a la que deniegan implantes auditivos, maridos que mueren de cáncer sin completar tratamientos, voluntarios del 11S sin cobertura sanitaria, etc.

Estos ejemplos que Moore nos propone pueden coincidir con nuestra realidad vivida o simplemente nos sirven para empatizar o simpatizar con el sufrimiento y dolor de los protagonistas. Esta conexión emocional nos hace ponernos a su lado, sufrir *con* o *por* ellos. Además de esto, podemos observar la *Poética*:

Los protagonistas son gente corriente, como el espectador medio que coincide con la clase media, es decir, ni gente muy pudiente que puede costearse tratamientos caros ni gente pobre o descuidada. Moore se posiciona al principio, en una secuencia introductoria y mediante una narración en off que reza: “este film no es sobre los 40 millones de norteamericanos sin seguro médico”. Resumiendo, que los protagonistas son gente corriente que ha caído en problemas de salud, o bien por azar (deus ex machina) o bien por ciertas debilidades (fallo trágico), y sobre ellos se cometen injusticias vinculadas al neoliberalismo que comprometen su salud y por ende, su vida y felicidad.

Estos dos elementos, la *Retórica* ayudada por la *Poética*, nos aportan en la involucración emocional suficientes argumentos para replantearnos nuestras creencias

⁶ Žižek propone cuatro variantes: 1. Muchas personas en un solo cuerpo (patología *multiple personality disorder*), 2. Muchas personas fuera de un solo cuerpo (*multiple user domains* – identidades virtuales), 3. Muchos cuerpos en una sola persona (pensamiento único), 4. Muchos cuerpos fuera de una sola persona (proyecciones). *El acoso de las fantasías*, p. 160.

⁷ Žižek, S. *Op. cit.*, p. 160.

sobre economía y política, nos pueden hacer replantear nuestra identidad en el plano político, e incluso hacerla cambiar como inferimos:

La identidad nacional norteamericana está asociada con el ideario de libertad del individuo. Un sistema de seguridad social general atentaría contra esta libertad (no poder elegir el doctor, no tener que pagar por la curación de otros individuos, no haber salarios preestablecidos por el gobierno, etc.) y la persona que defiende lo contrario es tildado de poco o antipatriótica. Moore intenta desmontar este argumento con ejemplos de otros países como Francia e Inglaterra en los que la solidaridad y los derechos humanos están a par con la libertad del individuo y, sobre todo, con el argumento económico: la gente que contrae deudas no es libre tampoco. Incluso, estos enfermos son mejor tratados en Cuba (país enemigo) que en EEUU.

Así pues, un espectador que se ha identificado con los protagonistas, porque se ha emocionado con sus problemas, puede modificar su identidad política sugerido por el discurso de Moore. La identificación consigue romper con el mito, creencia o sentido de culpa por concluir que el sistema neoliberal es inhumano e insolidario. Por ello, podemos identificarnos con unas ideas más socialistas y actuar en consecuencia, mediante votación, manifestación, etc. Creando nuevas experiencias que se convertirán en memoria, recuerdos de lo que conforma mi identidad personal. Y pasado cierto umbral, podemos romper radicalmente con nuestro pasado defendiendo otros ideales, cambiar la forma de entender la política, las relaciones humanas, etc., que acaben abriendo una brecha tan grande con mis experiencias y carácter que pueda considerarme ya otra persona. El audiovisual me sirve para moldear mi identidad personal, hago uso de las identificaciones para proyectarme en la obra audiovisual y emocionarme. Estas pasiones quedan como el recuerdo de experiencias que las apropio y así voy forjando mi memoria, un entramado de memoria y cuasi-memoria (memoria de otro). Este conjunto de identidades son las que a posteriori definen mi Yo, un ser pluridimensional en este sentido. Tengo tantas identidades como deseos de ser otro y tantas experiencias como la suma de la propias y ajenas.

Conclusiones

Si el medio audiovisual, como hemos ido argumentando, es un instrumento muy apropiado para crear o moldear identidades es porque:

1. Las identidades pueden recibir la influencia de las identificaciones audiovisuales.
2. Las identidades, cada vez más, son compuestas de menos experiencias propias y más de colectivas como las audiovisuales.
3. Las identidades pueden ser maleables e inscribirse en la continuidad psicológica y física de un sujeto.
4. Las identidades pueden llegar a un umbral crítico donde se puede observar una discontinuidad psicofísica suficiente para un cambio de identidad personal.

Dichas conclusiones nos hacen recordar la tensión recurrente entre *manipulación* y *persuasión* que mencionábamos al principio. Una, para fines moralmente dudosos y, otra, para “lícitos” como el caso de un documental sobre el calentamiento global y que nos apela a un cambio en nuestra forma de actuar: reciclar, reducir el consumo energético, etc. Es decir, temas como la violencia de género, el racismo, la solidaridad, el respeto por la fauna y flora, etc. no podrían tildarse de manipulación porque el beneficio es para todos (afirmación con cierto aire de imperativo categórico kantiano). Por lo tanto, moldear nuestra identidad personal en aras de una mejor convivencia y respeto no sería preocupante si no fuera que los límites de una cosa y otra en muchos casos son también difusos.

Pero quizás, el problema más importante sería el caso de los “replicantes” de *Blade Runner*. Un sujeto podría acumular tantas experiencias y memoria de otro sujeto que pudiera darse el caso de convertirse en esa otra persona, ya que en su mente habría más de ese otro que de sí mismo. Y qué ocurriría si esto pasara en masa como de hecho suele ocurrir, pues que nos conduciría al temido pensamiento único, o como clasifica Žižek, la tendencia a “muchos cuerpos en una sola persona”. En consecuencia, a pesar de que podamos haber tenido ciertos recuerdos o experiencias con obras audiovisuales adecuadas en lo que nos referíamos a la *Retórica* y *Poética*, podemos interferir en la continuidad o conectividad psicológica de un sujeto, intercambiando elementos existentes o volviendo a completar lo que habíamos olvidado, reescribiendo la historia o la cultura de una sociedad para unos fines determinados. Ya que a veces, no es necesario llegar al

extremo de la unificación del pensamiento para guiar a los sujetos en un camino concreto, sino que basta con pequeñas acciones para delegar o “descentrar” nuestro Yo a favor de nuestro suplemento o agente que nos guía en el espacio y también (y sobre todo) en el ciberespacio. Algo externo va eligiendo qué leeré o veré. Un programa fuera de mí que actúa en mi nombre y por lo tanto: “soy dominado desde fuera, mi propio ego ya no me pertenece”.⁸

Bibliografía

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Alianza, 2006.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Alianza, 2004.

CARROLL, Noël y Jinhee CHOI (ed.) *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Blackwell, 2005.

DAMASIO, Antonio R. *El error de Descartes*. Barcelona: Crítica, 2004.

GREEN, Richard y Peter VERNEZZE (ed.) *Los Soprano y la filosofía*. Barcelona: Ariel, 2004.

PARFIT, Derek. *Razones y personas*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj (2009) *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI, 2009.

RIZZOLATI, Giacomo y Corrado SINIGALIA. *Las neuronas espejo*. Barcelona: Paidós, 2006.

⁸ *Idem*, p. 162.

LA SERIE DE DOCUMENTALES SOBRE LA GUINEA ESPAÑOLA (MANUEL HERNÁNDEZ SANJUÁN, 1944-1946): MANIFESTACIONES TARDÍAS DEL CINE COLONIAL DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO

FRANCISCO JAVIER LÁZARO
FERNANDO SANZ FERRERUELA
Universidad de Zaragoza

Resumen

Se pretende realizar un estudio monográfico de la serie de cortometrajes documentales sobre la Guinea Española, producidos por Hermic Films a mediados de los años cuarenta, analizando sus particularidades técnicas, estéticas y sobre todo ideológicas: su concepción de la colonia, de sus habitantes, del papel benefactor de la metrópoli, de su importancia económica y estratégica, así como su trascendencia en el contexto del documental en esta primera etapa del franquismo.

Palabras clave: Cine documental, cine español, colonialismo, propaganda, franquismo, Guinea española.

Introducción

La productora cinematográfica Hermic Films fue fundada en 1940¹ y a lo largo de más de tres décadas de andadura se especializó en el terreno del documental, aportando a esta disciplina la nada despreciable nómina de más de seiscientas cintas, la práctica mayoría de ellas dentro del formato del cortometraje.

El principal responsable de dicha empresa fue Manuel Hernández Sanjuán (1915-2008), un muy apreciable –y todavía hoy poco reconocido y reivindicado–, fotógrafo profesional, al mismo tiempo que realizador cinematográfico y productor.

Pues bien, una de las más tempranas “aventuras” fotográficas y cinematográficas llevadas a cabo por Hernández Sanjuán y su equipo de Hermic Films en los años centrales de la década de 1940 fue un monumental reportaje realizado en los todavía entonces territorios coloniales españoles en Guinea. Un trabajo que se desarrolló durante

¹ ELENA, Alberto. *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Bellaterra, 2010, p. 88.

más de un año y medio, entre diciembre de 1944² y el verano de 1946, arrojando la nada despreciable cifra de más de cinco mil fotografías³ y treinta y un documentales cinematográficos, además de algunos otros reportajes que no se llegaron a filmar y quedaron en proyecto, como veremos. Un material este último de un trascendental interés, tal y como han puesto de manifiesto algunos trabajos como los de María Teresa Fernández Fígares⁴ o sobre todo Alberto Elena⁵, pero que hasta ahora no había recibido toda la atención que su gran calidad y valor histórico merece.

De hecho, varios de estos documentales recibieron diferentes galardones y premios e incluso llegaron a ser exhibidos en certámenes extranjeros, como sucede en el caso de *Balele*, que fue presentado en el contexto del II Festival Internacional de Películas Documentales de Edimburgo (Escocia), celebrado entre el 22 de agosto y el 12 de septiembre de 1948. Concurrencia que fue debida a la iniciativa del cineclub de Zaragoza⁶, con un importante éxito de crítica por parte de la prensa especializada.

Todos ellos fueron realizados por Manuel Hernández Sanjuán y su equipo de

² De este hecho se hizo eco la prensa colonial. Véase ANÓNIMO. «Una película de Guinea», *Ébano. Órgano de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 17 de diciembre de 1944, p. 3.

³ El trabajo fotográfico de Hernández Sanjuán en Guinea ha sido objeto de varios estudios, entre los que destacan: ORTÍN, Pere y PEREIRÓ, Vic. *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea Ecuatorial*. Barcelona: Altaír y We Are Here Films, 2006. Muchas de estas imágenes sirvieron para ilustrar numerosos artículos y publicaciones sobre la Guinea española. FERNÁNDEZ-FÍGARES ROMERO DE LA CRUZ, María Dolores. «Imágenes de la colonia. Guinea en las fotografías de Manuel Hernández Sanjuán», *Imago Crítica*, núm. 1, 2009, p. 132.

⁴ FERNÁNDEZ-FÍGARES ROMERO DE LA CRUZ, María Dolores. *La colonización del imaginario. Imágenes de África*. Granada: Universidad de Granada y Diputación de Granada, 2003, pp. 234-244;

⁵ ELENA, Alberto. «Romancero marroquí: africanismo y cine bajo el franquismo», *Secuencias. Revista de historia del cine*, núm. 4, 1996, pp. 83-120; ELENA, A. «La llamada de África: una aproximación al cine colonial español», *Cuadernos de la Academia*, núm. 1, 1997, pp. 271-281; ELENA, A. «Cámaras al sol: Notas sobre el documental colonial en España», en CATALÁ, J. M., CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (Coords.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Málaga: Ocho y Medio-Festival de Cine de Málaga, 2001, pp. 115-125; ELENA, A. «Cine y propaganda colonial: de la Guerra Civil a la Segunda Guerra Mundial» en CASTRO DE PAZ, José Luis (dir.). *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2009 y ELENA, A. «El silencio de África: la (inexistente) reflexión poscolonial en el cine español de la Transición» en *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013, pp. 135-148. Dejando a un lado el campo de la historiografía y dentro del terreno del audiovisual, conviene señalar las referencias a estos documentales sobre Guinea que se encuentran en los films *Cazadores de imágenes* (Pere ORTÍN y Vic PEREIRÓ, 2006), que forma parte de la publicación antes mencionada y que constituye un documental ficcionado narrado supuestamente en primera persona por el propio Hernández Sanjuán, y *Memoria negra* (Xavier Montanyá, 2007) que aunque gira en torno al proceso de descolonización de la Guinea española, hace también alusión a la expedición de Hermic Films incluyendo algunas imágenes de sus documentales.

⁶ Dato tomado del programa de mano de la sesión 54^a del cineclub de Zaragoza (16 de enero de 1949). Filmoteca de Zaragoza (Sección de Investigación y Archivo).

colaboradores de Hermic Films, compuesto por Segismundo Pérez de Pedro “Segis” como operador de cámara⁷, Santos Núñez como guionista⁸ y responsable de las locuciones que acompañan a las imágenes, y Luis Torreblanca como *script* y montador (fig. 1). Una serie que, aunque partió de las propias instancias oficiales del régimen, ya que contó con el apoyo económico, y sobre todo logístico, de la Dirección General de Marruecos y Colonias⁹ –cuyo responsable, el general José Díaz Villegas, propuso a Hernández Sanjuán realizar dicha empresa–, constituyó también una auténtico proyecto creativo, llevado a cabo con enorme libertad¹⁰.

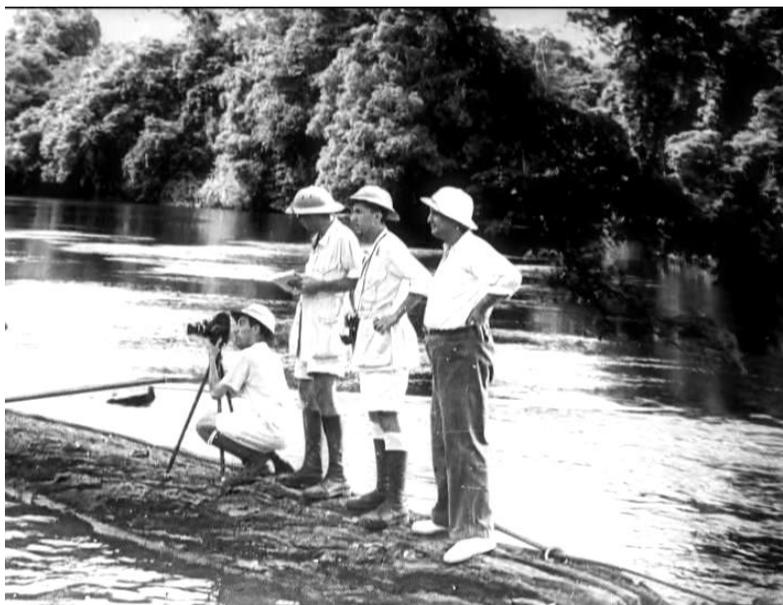


Fig. 1: El equipo de Hermic Films rodando en Guinea

⁷ El propio “Segis” recogió sus impresiones acerca del viaje en «Impresiones cinematográficas», *Revista Geográfica Española*, núm. 24, Especial Guinea Española, 1948.

⁸ Si atendemos a la documentación del (A)rchivo (G)eneral de la (A)dministración, en algunos de los trabajos que vamos a analizar aparece acreditado como tal Jaime de Foxá, ingeniero forestal que estuvo destinado en Guinea, hermano del escritor Agustín de Foxá. Concretamente, esos documentales son: *El desierto verde*, *Balele*, *Los gigantes del bosque*, *Al andar se hace camino* y *En el Trópico huele a azahar*. Sin embargo, según el testimonio de Hernández Sanjuán, la participación de Foxá se reduce al trazado de unos “apuntes de los temas a tratar”. Recogido en FERNÁNDEZ-FÍGARES ROMERO DE LA CRUZ, M^a. D. *La colonización del imaginario...*, p. 235.

⁹ La colaboración entre la citada Dirección General y Hernández Sanjuán databa ya de poco después de la Guerra Civil, cuando el cineasta trabajaba como reportero tomando fotografías y realizando filmaciones sobre Marruecos y el Sáhara para la *Revista Geográfica Española*. En última instancia, buena parte de este material sería aprovechado para el montaje de numerosos documentales sobre esta región del Norte de África. Con algunas de estas imágenes, se organizó una exposición en los locales de la Dirección General de Marruecos y Colonias entre marzo y abril de 1947. Consignado por ANÓNIMO. «Inauguración de una exposición de fotografías del África Occidental Española», *África*, núm. 63-64, marzo-abril de 1947, p. 76.

¹⁰ Así lo reconoce el propio Hernández Sanjuán en la interesantísima entrevista, realizada en 2006, publicada en la referida obra: ORTÍN, P. y PEREIRÓ, V. *Op. cit.*, p. 17. Ver también SORIA, Florentino. «Guinea en unos documentales cinematográficos», *África*, núm. 56-57, agosto-septiembre de 1946, p. 93

En lo que respecta a la difusión de los documentales de Hermic Films, debemos decir que en un primer momento se estrenaron tan sólo *Costumbres pamues* y *Tornado*. Evento que se hizo coincidir con la presentación del largometraje de ficción, de ambiente colonial, *Afán-evú*, de José Neches¹¹, en diciembre de 1945, cuando el equipo de Hermic todavía se encontraba trabajando en Guinea¹².

Documentales de la Guinea Española

<p>En el trópico huele a azahar. Los gigantes del bosque. Maderas de Guinea. Costumbres Pamues. En las chozas de nipa Ingenieros del trópico. Al andar se hace camino La gran cosecha. Bajo la lámpara de bosque. Tornado. Los enfermos de Mikomeseng. Fiebre amarilla. Artesanía pamue. Médicos coloniales. Los olivares del Ecuador. Los habitantes de la selva.</p>	<p>Fernando Poó. Tsé - tsé. De la nipa al cemento. Al pie de las Banderas. Misiones de Guinea. Una Cruz en la selva. El cacao de Guinea. En las playas de Ureka. Las palmeras y el agua. Balele. Yuca. El desierto verde. La técnica y la selva. El cayuco y la motonave. El mapa de Guinea.</p>
---	--

Fig. 2: Lista completa de los títulos de la Serie Guinea Española

En un segundo momento, el 22 de junio de 1946, en el Palacio de la Música de Madrid, fueron proyectados un total de nueve documentales (*Artesanía pamue*, *Los enfermos de Mikomeseng*, *La gran cosecha*, *Yuca*, *Bajo la lámpara del bosque*, *Tornado* (ya estrenado), *Los gigantes del bosque*, *En las chozas de Nipa* y *Al pie de las banderas*), en un acto que fue organizado por la Dirección General de Marruecos y Colonias¹³.

Posteriormente, entre los meses de enero y abril de 1947, fueron estrenándose paulatinamente algunos otros títulos, como *Balele* (y otros tres que no se precisan), que

¹¹ No es este el único acercamiento al tema colonial por parte del cine español de ficción de este periodo, como lo demuestran otras cintas coetáneas como *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) o *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)

¹² Todavía a la altura de marzo de 1946, la revista *Primer Plano* incluye noticias de que el equipo de Hernández Sanjuán permanecía en Guinea. *Primer Plano*, núm. 281, 3 de marzo de 1946, s/p.

¹³ Todo ello aparece recogido en ANÓNIMO. «Proyección de documentales sobre Guinea en el Palacio de la Música», *Primer Plano*, núm. 298, 30 de junio de 1946, s/p.

fue definido “sin exageración como el mejor documental español y extranjero que hayamos visto hace mucho tiempo. El ritmo obsesionante de una danza negra se ha identificado absolutamente con el ritmo visual”¹⁴ (figs. 3 y 4), *La gran cosecha*, que además de un éxito rotundo, obtuvo el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo¹⁵, *Misiones en Guinea*¹⁶, *Los enfermos de Mikomeseng*¹⁷, *En el trópico huele a azahar*¹⁸, o *Al pie de las banderas*, que además recibió el premio “Ejército”, agraciado con 15.000 ptas.¹⁹, entre otros que no se precisan²⁰

Asimismo, en julio de ese mismo año se daría un nuevo estreno –en algunos casos, reestreno– masivo de otro buen número de documentales (*De la nipa al cemento*, *El mapa de Guinea*, *En las playas de Ureka*, *Balele*, *Los habitantes de la selva*, *Fernando Poo (En el país de los bubis)*, *Tsé-tsé*, *Las palmeras y el agua* y *Una cruz en la selva*) en una sesión igualmente patrocinada por la Dirección General de Marruecos y Colonias, en el cine Capitol²¹.

También en las propias colonias llegaron a estrenarse dichos documentales, como da a entender el visionado de los *reportajes impresionados por el equipo de Hermic Films* con motivo de la visita del Gobernador General, Sr. Bonelli, a la ciudad de Evinayong, en julio de 1946²². O como sucedería en la ciudad de Tetuán (Marruecos) durante el año 1947, que coincide, a su vez, con los inicios de los trabajos de filmación por parte de Hermic Films de otra serie de documentales sobre los territorios marroquíes²³.

¹⁴ *Primer Plano*, núm. 327, 13 de enero de 1947, s/p. A la semana siguiente se estrenaron algunos otros títulos de la serie que la revista oficial del cine español no concreta. *Primer Plano*, núm. 328, 20 de enero de 1947, s/p.

¹⁵ *Primer Plano*, núm. 329, 27 de enero de 1947, s/p.

¹⁶ *Primer Plano*, núm. 334, 16 de marzo de 1947, s/p.

¹⁷ *Primer Plano*, núm. 336, 23 de marzo de 1947, s/p.

¹⁸ *Primer Plano*, núm. 337, 30 de marzo de 1947, s/p.

¹⁹ *Primer Plano*, núm. 347, 15 de junio de 1947, s/p.

²⁰ *Primer Plano*, núm. 332, 23 de febrero de 1947, s/p y núm. 334, 13 de abril de 1947, s/p.

²¹ *Primer Plano*, núm. 353, 20 de julio de 1947, s/p. Asimismo, sabemos que por esas fechas se estaban proyectando en otro cine de la capital, el Atlántico, los siguientes filmes: *Ingenieros del Trópico*, *Las palmeras y el agua* y *En las playas de Ureka*. *La Vanguardia Española*, 16 de julio de 1947, p. 6.

²² *ABC*, 21 de julio de 1946, p. 46.

²³ *África*, núm. 68-69-70, agosto-septiembre-octubre de 1947, p. 105. Los documentales filmados fueron los siguientes: *Las minas del Uixán*, *La ciudad de Siri el Mandri*, *Caballería Jalifiana*, *Reliquias españolas en el Norte de África*, *Nómadas*, *Cauce de hombres* y *Enfermos en Ben Karrich*.

Análisis temático e ideológico: documento antropológico vs documento colonial

María Dolores Fernández-Fígares estableció una clasificación muy válida de esta serie de 31 documentales, siguiendo un criterio temático, y diferenciando un total de siete bloques, dedicados respectivamente a las siguientes cuestiones etnográficas y antropológicas: riqueza forestal, etnología de los habitantes, fauna y fenómenos naturales, la sanidad tropical, la labor de los misioneros y la educación, el desarrollo tecnológico colonial y la exaltación del poderío militar español en África²⁴.



Figs. 3 y 4: El documento antropológico: *Balele*

Sin embargo, en el presente estudio pretendemos poner en valor la interesante dicotomía que se encierra de forma global en el conjunto de la serie Guinea Española, que por un lado representa un documento etnográfico y antropológico impagable acerca de los referidos territorios africanos, mientras que por el otro, como producto de su época, reúne una incalculable información ideológica acerca de la concepción de la colonia, de sus habitantes, del papel benefactor de la metrópoli, de su importancia económica y estratégica, en la primera etapa del franquismo.

La exaltación colonial de España en Guinea

Como ya ha quedado señalado, en primer lugar, los documentales sobre Guinea de Hermic Films, encierran un catálogo completo, tanto de las peculiaridades geográficas,

²⁴ En los títulos de crédito cada uno de los documentales aparece referenciado con la adscripción *Serie Guinea Española*, a la que sigue una numeración que, a diferencia de lo que puede parecer, no alude al orden del documental dentro de la serie de Guinea, sino al orden correlativo del mismo dentro del conjunto de la producción de Hermic Films.

climáticas y paisajísticas de Guinea, así como de las de su fauna y flora, y por supuesto de sus habitantes, costumbres, modos de vida y tradiciones. En algunos casos este retrato es aséptico desde el punto de vista ideológico, tal y como se advierte en *Las palmeras y el agua*, *Yuca*, *El desierto verde*, *Costumbres pamues*, *Artesanía pamue*, *Balele*, *En las chozas de nipa*, *Fernando Poo*, *Los habitantes de la selva*, *Tornado* y *En las playas de Ureka*²⁵. Pero en la otra cara de la moneda, muchas de estas cintas se plantearon con el objetivo de exaltar la misión colonizadora de España en los pequeños territorios de Guinea. Algo que se advierte en las palabras del propio José Díaz de Villegas, Director General de Marruecos y Colonias, ya citado, quien destacaba la utilísima función de la cinematografía para dar a conocer a la sociedad española dicha labor²⁶: “Mucho más, muchísimo más, quién lo duda, que cuanto pueda el periódico o el libro (...) ¡Ah, cuánto bien puede hacer a Marruecos y a nuestras colonias el cine!”²⁷

Pasando ya al análisis de los documentales coloniales, y aunque centrado en una parcela concreta de la actividad colonial de España en territorios de Guinea, como es la de la educación, *La gran cosecha* (núm. 78) representa un documento verdaderamente elocuente de la manera de entender la actividad colonial por parte del régimen franquista a mediados de los años cuarenta. Así, el film comienza adentrando las raíces de la actividad colonial española hasta el testamento de la reina Isabel la Católica, con el objetivo de dejar sentado “que colonizar, para los españoles, no es explotar un pueblo sometido, sino por el contrario es elevarle, es vigorizarle con la savia fecunda del amor, de la fe y de la cultura (...) desde que los primeros misioneros llegaron a las playas de Bata”. Tras esta declaración de intenciones, la película explica la organización y funcionamiento de la educación colonial guineana, ponderando los grandes resultados obtenidos. Del mismo modo que comenzaba, *La gran cosecha* concluye con una locución verdaderamente significativa con la que de nuevo se pretende justificar esa visión de la actividad colonial de España, no como un mero expolio de las riquezas materiales de la colonia, sino muy por el contrario, como una actividad altruista y abnegada por parte de

²⁵ La necesidad de concreción de este trabajo ha determinado que en él nos dediquemos tan sólo al comentario de los documentales coloniales, relegando para otro momento el estudio de las cintas estrictamente etnográficas y antropológicas.

²⁶ No era la primera vez que el cine español había prestado su atención a los territorios de Guinea, pues sabemos que ya en 1930 se rodaron allí un grupo de cinco reportajes, aprovechando la visita del Director General de Colonias. Biblioteca Nacional, AFRGFC 498/8.

²⁷ DE URBANO, Rafael. *Primer Plano*, núm. 271, 23 de diciembre de 1945, s/p.

España, con su marcado componente religioso: “¡que hablen castellano y recen a Cristo; no estamos cosechando; hemos ido a sembrar; esta es la gran cosecha!”.

El mismo impacto de la tarea colonial tanto en el paisaje como en los propios modos de vida de Guinea, se apreciaba en *Al andar se hace camino* (núm. 28). Una cinta que, según las fechas previstas para el inicio de su rodaje (enero de 1945), sería una de las primeras en ponerse en marcha²⁸ y que gira en torno al tema de las comunicaciones en el territorio colonial guineano²⁹. Comienza haciendo mención a los medios de comunicación autóctonos, así como a las impracticables veredas en la selva y a los modestos puentes de troncos con los que salvar los arroyos y otros accidentes del terreno. A estos elementos la película contrapone los medios de comunicación importados por la metrópoli española, fundamentalmente los automóviles, el establecimiento de carreteras y las líneas férreas, ingredientes tan característicos de la idea de “modernización” y “civilización” aportada por España a la colonia³⁰. Confrontación entre tradición y modernidad que además es una constante dentro del cine documental en España en este período³¹.

Un documental verdaderamente paradigmático de este mismo objetivo es *El cayuco y la motonave*³² (núm. 70), cuyo sólo título delata ya a las claras la contraposición entre la tradición ancestral propia del territorio colonial y el progreso y modernidad imprimidos en el mismo por la “madre España”. Todo ello referido al tema de la navegación por las innumerables superficies de agua que pueblan Guinea, tanto los ríos como el mar. De ese modo el documental, reaprovechando muchas de las imágenes que ya se montaran en el documental *Costumbres pamues*, reflexiona acerca de la navegación empírica desarrollada por los guineanos a través de sus tradicionales cayucos, práctica que

²⁸ A.G.A., 36/04664.

²⁹ Hemic Films solicitó permiso de rodaje de un documental titulado *Alas del Ecuador*, que habría de tratar el papel de la aviación en la colonia, y que finalmente no se llevó a cabo. A.G.A. 36/04680.

³⁰ “Ha sido preocupación constante de España en todo su imperio colonial la mejora del indígena y su incorporación a la vida civilizada”. BÁGUENA CORELLA, Luis. *Manuales del África española. I Guinea*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos, C.S.I.C., 1950, p. 130.

³¹ SANZ FERRERUELA, Fernando y LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier. «El desarrollo urbanístico como expresión de modernidad en el género cinematográfico documental del tardofranquismo», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, núm. 3 (I), Extraordinario, junio de 2013, pp. 69-84 y SANZ FERRERUELA, F. y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., «La imagen y simbolismo de la ciudad a través del cine: el documental turístico en la España de los cincuenta y los sesenta (tradición versus modernidad)» en DIEGO, Lourdes y LORENTE, Jesús Pedro (Coords.), *Arte en las ciudades, las ciudades en el Arte*. Zaragoza: Universidad San Jorge, 2013, pp. 297-312.

³² A.G.A., 36/04680 y 36/03236.

contrasta frontalmente con las barcas motoras traídas desde España, que habían hecho mucho más práctico y eficaz el transporte de mercancías y personas. La cinta concluye de forma un tanto displicente señalando que, mientras los españoles se esfuerzan por aportar elementos de modernidad a la colonia, “los morenos hacen su poquito de balele en la isla de Annobon”.

La misma mención explícita a la modernidad y sus ventajas añadidas, se encuentra en *De la nipa al cemento*, un cortometraje dedicado a recoger los progresos de la construcción en el territorio guineano desde que los primeros colonizadores llegaron al mismo hasta el presente, resaltando edificios como los hospitales o las escuelas, sin olvidar la faceta religiosa con la catedral de Santa Isabel³³.

Tan representativo como los anteriores de ese espíritu puramente colonialista es *Bajo la lámpara del bosque* (núm. 71), que junto con el reportaje antropológico *Balele* es uno de los más logrados y representativos de toda la serie, y que en este caso se centra en la figura del colono³⁴. Imbuido de cierto determinismo racial, el documental pretende extraer un prototipo de “colono español en Guinea”, con un supuesto espíritu de objetividad, “valiéndonos de la cámara, que sólo muestra la realidad”. Dotado de un marcado tono patriótico, el documental señala que el “temple de raza español” hace que muchos colonos puedan adaptarse a esas duras condiciones de vida que, una vez cumplido el deber cotidiano, también se ven recompensadas con momentos de ocio con los que soslayar la monotonía de la vida colonial, mediante entretenimientos importados en su mayoría de España, tales como las tertulias (fig. 5), los bares, las partidas de cartas, los cócteles tropicales, el fútbol, las piscinas –los tiburones hacen peligrosos los baños en las playas– y la caza.

³³ A.G.A., 36/03293. Véase también 36/04680. Película que recibió la clasificación 2ª A, en junio de 1947.

³⁴ A.G.A., 36/04679. Véase también 36/03251.



Fig. 5: *Bajo la lámpara del bosque*

Una cinta en la que además se advierte con enorme claridad la gran frontera social que separaba a los colonos –clase dirigente y de vida acomodada– de la población indígena, relegada a las labores manuales y de servicio y tratada invariablemente con un rancio espíritu de paternalismo –se alude a ellos como “los morenos” o los “hombres de bronce”–, tan propio del modelo colonial europeo. Lo cual se advierte por ejemplo en algunas imágenes muy gráficas reproducidas en este y otros documentales de la serie, en las que los indígenas “cargan” literalmente, bien a hombros o bien en improvisadas sillas de mano, a los colonos recién desembarcados, una práctica absolutamente aceptada por ambas partes en su momento, que encerraba el simple objetivo de que los colonos no se mojaran los pies, pero que dice bastante acerca del grado de “sometimiento” al que los indígenas se vieron relegados por la metrópoli (fig. 6).



Fig. 6: *Bajo la lámpara del bosque*

El documental incluye las habituales alabanzas a los beneficios aportados por España a la colonia, a la prosperidad de la misma, y al sacrificio de muchos españoles que han entregado su vida por su deber colonial, todo ello coronado con un alegato patriótico en el que se afirma que la bandera –de España– “que les cubre” –a los colonos– “les compensa”.

Este mismo sentimiento patriótico lo podemos apreciar en *Al pie de las banderas* (núm. 79), un reportaje de hondas resonancias militares, que en este caso se centra en la labor de la Guardia Colonial de Guinea, y por extensión en el trabajo de la administración colonial, que presta su servicio muy lejos de España pero “al pie de las mismas banderas”. En primer lugar se habla de la administración y demarcaciones civiles del territorio guineano, y a continuación se pasa a ensalzar la figura de los militares españoles allí desplazados, usando para ello un lenguaje directamente relacionado con el de la propaganda franquista desde el periodo de la Guerra Civil, recurriendo a las ya manidas fórmulas del duro y abnegado trabajo de los soldados españoles, recompensados

de sus fatigas tan sólo por la consciencia del deber cumplido, etc. Otro de los valores presentes en el documental es el de las buenas y cordiales relaciones entre la autoridad militar colonial y los estamentos de poder indígenas quienes, como “justa” contrapartida por el buen funcionamiento de la administración colonial española, llevan a cabo algunas “aportaciones” al bien común del territorio, como la mano de obra para la construcción de cuarteles, carreteras o puentes, o para la recogida del caucho. Finalmente, tras una mención a la administración de justicia, la película culmina con la correspondiente arenga patriótica: *¡España sigue en pie! ¡Aún hay España más allá del mar*^{35!}

Un último ejemplo de mención explícita a la labor de un organismo oficial español en territorio africano es *El mapa de Guinea* (núm. 106), el más tardío de todos los documentales de la serie sobre Guinea Española, en el que se glosan los trabajos del Servicio Geográfico del Ejército, que acababa de levantar la carta topográfica del territorio: “no había buenos mapas y España los ha hecho”³⁶.

El aprovechamiento de los recursos naturales: “¡No estamos cosechando; hemos ido a sembrar!”

Dentro de este objetivo común de justificar la presencia colonial de España en el África occidental, podemos señalar un nutrido grupo de documentales de esta serie que se refieren al aprovechamiento por parte de la metrópoli de los recursos naturales guineanos.

Estos ingredientes los apreciamos ya en *Los gigantes del bosque* (núm. 26), que habla de la extracción de la madera y de su aprovechamiento por parte de la metrópoli, certificando “la mejora técnica indígena por la europea”³⁷. Y todo ello ilustrando con gráficos los datos aportados, un recurso muy habitual en los reportajes y documentales

³⁵ A.G.A., 36/04679. Véase también 36/03255. Película que recibió la clasificación de “Interés Nacional” en octubre de 1946. Además se hizo con un Premio Nacional de Cinematografía, dotado con 10.000 ptas., en ese año. LÓPEZ CLEMENTE, J. *Op. cit.*, p. 209.

³⁶ A.G.A., 36/03293. Esta película recibió la clasificación 2ª A, con fecha de junio de 1947. Véase también 36/04664.

³⁷ Este es el *leit-motiv* que habría estado detrás de *Industrias de Guinea*, un nuevo documental que no llegó realizarse, en el que se detalla la transformación del aceite de palma para sus diferentes usos, terminando con el apartado de las artes gráficas, con planos de las imprentas de *Ébano*, el periódico de la colonia. A.G.A., 36/04681.

de No-Do³⁸ y en general en todo este formato cinematográfico (Fig. 7).



Fig. 7: *Los gigantes del bosque*

Esta película fue galardonada con el Premio Nacional de Cinematografía³⁹ y obtuvo la máxima clasificación otorgada por la administración española del momento, el Interés Nacional. En ese sentido, tenemos constancia de una carta redactada en diciembre de 1945 por José Torreblanca, director de Hermic Films, en la que se solicitaba formalmente dicha concesión para la película que nos ocupa y para otras tres más: *En el Trópico huele a Azahar*, *Costumbres pamues* y *Los espejos del bosque*, que pasaría a renombrarse como *Tornado*. La concesión para *Los gigantes del bosque* fue reconocida en marzo de 1946. Además de ello, la solicitud hecha por Torreblanca nos informa de las difíciles circunstancias de rodaje de estas películas, constituyendo una auténtica

³⁸ El propio organismo oficial rodaría, hacia 1950, una serie de reportajes ambientados en Guinea: *Con la cámara en Guinea*, *Ngui* y *Fernando Poo, la perla negra de África*. Recogido por FERNÁNDEZ-FÍGARES, M^a D. *La colonización del imaginario...*, pp. 247-248.

³⁹ Aparece reseñado por LÓPEZ CLEMENTE, J. *Op. cit.*, p. 208. La dotación del premio fue de 20.000 ptas.

declaración de intenciones⁴⁰.

Otra cinta que de nuevo se centra de forma global en la riqueza agrícola de Guinea es *Ingenieros del trópico* (núm. 76), patrocinado por el Servicio Agronómico de Colonias, y que es definido como “una salvaguarda para la agricultura en nuestras posesiones de Guinea”, de tal manera que “la labor competente de estos modestos ingenieros del trópico debe ser conocida por todos los españoles, ya que gracias a ellos España obtiene de la colonia excelentes productos que contribuyen a sostener la prosperidad nacional”⁴¹. En concreto, este documental se centra en la propia labor de dicho organismo y en sus múltiples actividades encaminadas a la mejora de las condiciones agrícolas de Guinea que a su vez revertían en ingresos económicos y surtía de determinadas materias primas el carente mercado de la metrópoli a mediados de los años cuarenta.

Más directamente vinculado a la exploración maderera en Guinea es *La técnica y la selva* (núm. 77), centrado en el trabajo de los ingenieros de montes del Servicio Forestal de Colonias: “en estas tierras apartadas de la patria cumplen una alta misión a la cual debemos estar agradecidos todos los españoles”⁴², como responsables de las prospecciones destinadas a la localización de árboles singularmente “aprovechables”, la realización de las “concesiones” de parcelas del bosque, el transporte y la toma de muestras, los ensayos analíticos y microscópicos sobre la densidad, humedad, resistencia, etc. de la madera, y el estudio de las mismas y sus aplicaciones.

Todavía más monográfico es un nuevo documental que se centra en la explotación de la madera de la colonia: *Maderas de Guinea* (núm. 86), que habla de los *okumes*, un tipo de árbol que se da en este territorio con que se fabrican tableros de contrachapado, de tal manera que “los beneficios que de la explotación ordenada de esta riqueza se obtienen son muy importantes para la economía nacional”⁴³. Como es habitual en este tipo de reportajes, la película explica con bastante lujo de detalles, tanto el proceso de obtención de las maderas, como el funcionamiento de las factorías que transforman la

⁴⁰ A.G.A., 36/04664. En este expediente figura también el cambio de título inicial, que era *De cuando caen los gigantes*, concedido en agosto de 1945. Véase también A.G.A., 36/03238.

⁴¹ A.G.A., 36/04680. Véase también 36/03293. Esta película obtuvo la clasificación de 1ª B en junio de 1947.

⁴² A.G.A., 36/04679. Véase también A.G.A., 36/03251.

⁴³ A.G.A., 36/04679. Véase también A.G.A., 36/03252.

materia prima.

Este cortometraje tiene mucho en común con *El cacao de Guinea* (núm. 80)⁴⁴, que se ubica en una finca de la isla de Fernando Poo, donde asistimos a todas las operaciones de cultivo y aprovechamiento de este producto desde que el árbol está en flor hasta que la almendra de cacao se embarca para la Península.

Del mismo modo, otra materia prima de origen vegetal, el aceite de palma, del que se derivaban diversos productos relacionados especialmente con la jabonería⁴⁵, es la protagonista en *Los olivares del Ecuador* (núm. 81). La cinta parte de la premisa de que en Guinea “no hay olivos ni aceitunas”, y una vez más se nos muestran las plantaciones, las técnicas de cultivo, el trabajo “ordenado y disciplinado” de la mano de obra indígena, la recolección del fruto y su elaboración y refinado tras un complicado proceso realizado en las fábricas establecidas por la metrópoli a tal efecto.

Parecidos condicionantes en los contenidos y significado encontramos en *En el Trópico huele a azahar* (núm. 27), una cinta que presenta la peculiaridad dentro de toda la serie de ser un documental ficcionado, y que comienza con la literaria expresión “Yo tengo una finca en Guinea”, con la que se introduce el documental centrado en la producción y explotación del café (fig. 8). Película que tenía el título inicial de *La gran cosecha*, el cual fue desestimado en agosto de 1945, y que sería reaprovechado poco después, como hemos visto, para un nuevo trabajo relativo al tema de la educación⁴⁶.

La mejora de las condiciones sanitarias en la colonia

Otro interesante bloque de documentales de esta serie es el que hace referencia a los graves problemas sanitarios de la colonia y, en consecuencia, a la acción positiva llevada a cabo en ella por científicos y médicos españoles entregados a la mejora de las epidemias y enfermedades que azotaban a los habitantes de la colonia y a sus colonos.

⁴⁴ A.G.A., 36/03293. Sabemos que a esta película se le otorgó la clasificación de 2ª B en junio de 1947. Véase también 36/04681. En otro orden de cosas, sabemos de la existencia anterior de un cortometraje documental titulado *Agricultura colonial*, dirigido por Carlos Serrano de Osma en 1942. A.G.A., 36/04556.

⁴⁵ A.G.A., 36/04679. Véase también A.G.A., 36/03251.

⁴⁶ A.G.A., 36/04681. Este film obtuvo la clasificación del “Interés Nacional” en octubre de 1946. A.G.A., 36/04664. Asimismo, recibió un Premio Nacional de Cinematografía en ese año. LÓPEZ CLEMENTE, J. *Op. cit.*, p. 209. El visto bueno del guión referido a la industria cafetera, y con el nuevo título, data de septiembre de 1945. A.G.A., 36/03238.



Fig. 8: *En el trópico huele a azahar*

El primero de ellos se titula *Médicos coloniales* (núm. 73) y contó con el asesoramiento científico del Dr. Enrique Lalinde del Río, poniendo de manifiesto que en la vida tropical hay “peligros invisibles”, debido a las carencias de la higiene y la sanidad. Esta cinta hace un repaso global sobre la situación de este campo, centrándose muy particularmente en los servicios sanitarios instalados por la metrópoli en dicho territorio⁴⁷.

Por su parte y de manera un poco más monográfica, el documental *Tsé-Tsé* se centra en una de las más peligrosas amenazas sanitarias de Guinea. Una cinta de la que no conservamos copia pero de la que la documentación de censura precisa que los productores buscaban con este corto plantear unos contenidos ajustados al rigor científico mediante el acopio de microfotografías que mostrasen al agente nocivo causante de la denominada “enfermedad del sueño”, además de informar de la organización y

⁴⁷ A.G.A., 36/03279. Véase también A.G.A., 36/04681. Esta película obtuvo la modesta clasificación 2ª A, en febrero de 1947.

actuaciones del servicio sanitario que combatía dicha dolencia en territorio colonial⁴⁸.

Otro de los acuciantes problemas sanitarios en la Guinea de mediados de los años cuarenta, seguía siendo la lepra, a la que Hermic Films dedicó el documental *Los enfermos de Mikomeseng* (núm. 75), el cual partía de la misma base que hemos visto ya en tantos casos: “no todo es bello en Guinea (...) también hay dolor (...) y la sanidad colonial de España combate el paludismo, la fiebre amarilla y la lepra”. En ese sentido, la cinta de Hernández Sanjuán aprovechaba una visita del Director General de Sanidad a la leprosería de Mikomeseng (fig. 9), para hacer un homenaje a la labor desplegada por dicho organismo, comenzando con una pequeña alusión a la historia de la difusión de la enfermedad, y explicando después detalladamente la organización de dicha leprosería, como un “pequeño estado independiente”, con su particular estructura tribal y su organización económica casi autosuficiente. Asimismo, se ponderan los desvelos de los médicos y enfermeros, tanto españoles como indígenas, aludiendo finalmente a la maternidad dentro de la leprosería y a la labor abnegada que en dicha materia desarrollaban un grupo de religiosas españolas allí desplazadas⁴⁹.

La importante acción del servicio de sanidad colonial queda de nuevo de manifiesto en *Fiebre amarilla* (núm. 88), cuyo guión aparece firmado por el Dr. González Vicente, presumiblemente uno de los médicos implicados en el combate contra la enfermedad⁵⁰. Un documental que, como en el caso anterior, se inicia con un pequeño recorrido histórico en torno a la difusión de la enfermedad. Asimismo, pasando a un registro más científico se habla del descubrimiento, en 1880, del mosquito causante de la enfermedad y de la transmisión de la misma a causa de las picaduras, para terminar aludiendo a su combate gracias a las vacunaciones sistemáticas. Sólo al final de la cinta el documental se centra en Guinea, y en concreto en los esfuerzos de España por combatirla vacunando a

⁴⁸ A.G.A., 36/03293. Véase también A.G.A., 36/04681. La película obtuvo la clasificación 1ª B en junio de 1947. Asimismo, se hizo con un Premio Nacional de Cinematografía, dotado con 20.000 ptas., en 1947. LÓPEZ CLEMENTE, J. *Op. cit.*, p. 209. Idéntica intención tenía el cortometraje *Sanidad colonial* (Carlos Serrano de Osma, 1942). A.G.A., 36/04556.

⁴⁹ “Pero España que es la patria del Cid, de aquel héroe inmortal que no temía a los leprosos y compartía su comida con ellos, fue siempre una nación adelantada en la lucha contra este mal. Ya cuando nuestros reyes se llamaban Fernando de Aragón e Isabel la Católica se construyó en Granada el primer hospital dedicado a estos fines. Y esa admirable línea se ha seguido hasta hoy aplicándose como en una provincia más, en nuestras posesiones del Golfo de Guinea”. A.G.A., 36/04681. Véase también A.G.A., 36/03255.

⁵⁰ A.G.A., 36/03260. Véase también A.G.A., 36/04684. Este film obtuvo un Premio Nacional de Cinematografía, dotado con 10.000 ptas. LÓPEZ CLEMENTE, J. *Op. cit.*, p. 209.

todos los españoles que se trasladaban a ese territorio y en otras medidas encaminadas a minimizar los efectos de la fiebre amarilla, como la desecación de pantanos para evitar la proliferación de los mosquitos, así como la fumigación de casas y chozas o el vertido de petróleo en las charcas estancadas para evitar su propagación.



Fig. 9: *Los enfermos de Mikomeseng*

“¿Qué hablen castellano y que recen a Cristo!”

Como no puede ser de otro modo en la España del primer franquismo, en la que se estaba afianzando el sistema político del nacionalcatolicismo, otro de los factores vinculados a la tarea colonial que se ensalzan en los documentales de Hernández Sanjuán, es la labor de la Iglesia en territorio guineano⁵¹. Concretamente son dos los cortos que se ocupan monográficamente del tema misionero, el primero de los cuales se titula

⁵¹ Como también sucede en diversas publicaciones de la época de corte oficial: “La labor realizada por las misiones católicas en esta última época es digna de toda alabanza”. ÁLVAREZ GARCÍA, Heriberto Ramón. *Historia de la acción cultural en la Guinea española (con notas sobre la enseñanza en el África negra)*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 1948, pp. 38-39. Asimismo, UNZUETA, Abelardo de. *Guinea continental española*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1944, pp. 351-355.

explícitamente *Misiones de Guinea* (núm. 64). Un documental muy rico desde el punto de vista ideológico que parte de la premisa de que la “colonización supone mantener una lucha incruenta pero permanente contra las atrasadas costumbres de los pueblos vírgenes”. Un planteamiento del que se desprende la creencia en la superioridad de la metrópoli, tanto en el terreno económico –que lleva a los indígenas a no extraer el rendimiento que merecen sus recursos–, como en el cultural, respecto al territorio de la colonia. Una sociedad la guineana, marcada –como afirma el documental– por las creencias extravagantes, las absurdas supersticiones imbuidas de paganismo⁵² y la vida primitiva. Así pues del mismo modo que según el aparato ideológico del régimen –que vemos por ejemplo en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)– el ejército se había visto obligado a intervenir contra la República provocando la Guerra Civil ante la “situación” que vivía el país, en el caso que nos ocupa, ese retraso de todo orden de la sociedad africana justificaba plenamente la intervención española en materia colonial y que la explotación de los recursos económicos no se entendiera como una mera esquilmación de los mismos sino como el aprovechamiento de una oportunidad perdida por sus legítimos “dueños”.

Tras esta introducción de un lenguaje extraordinariamente beligerante, no habitual en la serie, la cinta pasa a hablar de la labor bienhechora de la Iglesia en Guinea, partiendo del hecho de la eficaz implantación del catolicismo en ese territorio, y de la proliferación de iglesias, templos y fieles⁵³. La película se esfuerza por mostrar la labor de los aguerridos misioneros españoles, no sólo en materia espiritual y evangelizadora sino también en otros terrenos como la educación o la sanidad. Una especial mención reciben en dicha cinta las religiosas, “monjitas andariegas” que ayudan a mejorar la condición de la mujer en Guinea, ofreciéndoles frente a “su oscuro destino de mujeres esclavas, otro como compañeras del hombre y creadoras de la familia”, llevando a cabo un clarísimo ejemplo de aculturación mediante la imposición del modelo femenino que estaba intentando por las mismas fechas asentarse como el hegemónico en la España de la temprana posguerra.

⁵² “Los indígenas de por sí son paganos, y aun me atrevería a decir que ateos integrales, ya que yo no he sabido encontrar en ellos la idea concreta de Dios”. BÁGUENA CORELLA, L. *Op. cit.*, p. 56.

⁵³ Parecidos planteamientos encontramos en el documental *Misioneros en Fernando Poo* (Carlos Serrano de Osma, 1942). A.G.A., 36/04556.

Mucho más centrado de forma monográfica en la figura de los misioneros españoles en Guinea es el documental *Una cruz en la selva* (núm. 72), que en un principio se pensó como una entrevista-reportaje en homenaje al padre Albanell, misionero español que llevaba cincuenta y dos años en Guinea⁵⁴ (desde 1893), pero que finalmente, por razones difíciles de precisar, no fue así.

Tal y como conocemos la referida cinta, comienza con imágenes de una procesión en honor a la Virgen del Pilar celebrada en el poblado guineano de Zaragoza (fig. 10), a la que sigue una larga serie de ceremonias religiosas, entre las que destacan los bautismos (fig. 11), glosando la tradición evangelizadora española y la “obra redentora del catolicismo”. El resto del metraje muestra el día a día de los misioneros españoles desplazados a Guinea, insistiéndose constantemente en las “obras de amor y caridad” realizadas por los mismos y haciéndose hincapié en el enorme respeto y cariño que se les tributaba, para concluir con una alusión al apostolado de los sacerdotes indígenas, que se definen como “adelantados de la cruz en pos de las almas perdidas”. Una cinta que se limita a una evidente apología de la figura de los misioneros, en un momento en el que estaba a punto de dar comienzo el ciclo misionero de ficción, tan característico de la cinematografía confesional española de finales de los años cuarenta y comienzos del decenio siguiente⁵⁵.

“¡Aún hay España más allá del mar!”

A modo de conclusión hemos podido comprobar cómo estos documentales nos hablan del aprovechamiento económico de los recursos naturales de Guinea por parte de la metrópoli española: cacao, madera, café, aceite, etc., poniendo de manifiesto algunas

⁵⁴ A.G.A., 36/04679. Del mismo modo que en el caso anterior, en el guión se alude al paganismo y barbarie extendidos entre los pobladores de Guinea, aludiendo incluso al canibalismo, y cómo la labor benefactora de los religiosos españoles, encabezados por el Padre Albanell, hizo por corregir tales costumbres. En principio, la película se iba a titular *Una cruz en el bosque*. La solicitud para el cambio fue concedida en agosto de 1946. Véase también A.G.A., 36/03261.

⁵⁵ Como dan buena cuenta películas como *El obstáculo* (Ignacio F. Iquino, 1945), la citada *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946), *Aquellas palabras* (Luis Arroyo, 1948), *A dos grados del Ecuador* (Ángel Vilches, 1950) y sobre todo *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948) y *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz Castillo, 1948). Para más información, véase LABANYI, Jo. «Raza, género y denegación en el cine español del primer Franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas», *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 32, 1999, pp. 22-42. Para todo lo relacionado entre religión y cine en el primer franquismo, véase SANZ FERRERUELA, Fernando. *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2013.

de las contradicciones del hecho colonial, sobre todo en lo relativo a la utilización de la población indígena como mano de obra y como responsable de duros trabajos manuales, cuyos beneficios en modo alguno van a revertir, ya no en ellos mismos, y ni siquiera en el propio territorio de Guinea, sino en la metrópoli española.



Figs. 10 y 11: *Una cruz en la selva*

Por otro lado en estas películas que podríamos definir estrictamente coloniales, se ensalza la indudable labor benefactora de la metrópoli y sus esfuerzos por transmitir la cultura española a la población indígena. Se trata de documentales fuertemente ideologizados, trufados de un claro paternalismo hacia los indígenas y que ponen de manifiesto las contradicciones inherentes al propio hecho colonial en la España del primer franquismo: sanidad, educación y religión a costa de muchos de los principios sociales, culturales y económicos autóctonos del territorio guineano.

Esta serie de documentales sobre Guinea Española que, no lo olvidemos, fueron impulsados por el propio régimen franquista, responden a un intento de revitalizar el concepto de “imperio”, en un momento en el que, tras la Guerra Civil y sumido el país en una dura posguerra, el aparato propagandístico del Estado buscaba argumentos legitimadores para configurar una determinada imagen de grandeza y esplendor de España.

Por otro lado, hemos de entender la realización de estas películas en un contexto en el que las metrópolis europeas se esforzaban por mantener viva su influencia y dominio en sus respectivos territorios coloniales –y el cine para ello era una herramienta de vital importancia–, cuando el proceso descolonizador era ya un fenómeno irreversible.

Y todo ello, como afirma la locución de uno de los documentales de la serie que hemos estudiado, para demostrar, que “¡Aún hay España más allá del mar!”.

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA HISTORIA DESDE LA MIRADA DE AUTOR, DENTRO DEL MÁSTER EN DOCUMENTAL DE CREACIÓN DE LA UNIVERSIDAD POMPEU FABRA (1999-2014)

BEATRIZ COMELLA DORDA
Universitat Rovira i Virgili

Resumen

El Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra (MDC), con ya más de quince años de existencia, es ya hoy una referencia inexcusable en el panorama europeo de cine documental de autor. En su seno se han realizado ya más de veinte películas documentales que siguen todas las líneas del cine de autor documental. Entre estas, la revisión de la historia desde una mirada autoral, personal y muy subjetiva, es una de ellas.

Buenaventura Durruti, anarquista (Jean Louis Comolli, 1999), *Diario argentino* (Lupe Pérez, 2006) o *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010) son algunas de las propuestas creativas y muy personales en las que algunos elementos comunes como la ficcionalización de la realidad, la elipsis y otras estrategias narrativas muestran la historia desde la mirada única del/la autor/-a, quien intenta mostrar, hacer visible al espectador lo que, *per se*, no se puede ver, pues se desconoce.

Junto a las anteriores, en *Nedar* (Carla Subirana, 2008), película cercana al MDC, aunque no realizado dentro de él, su autora se aproxima de igual modo al pasado desde la propia historia personal en un intento de comprenderlo para así comprenderse a sí misma.

En muchas de estas creaciones la huella del cineasta desaparecido Joaquim Jordà, uno de sus profesores más carismáticos, es bien visible.

1.- El Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona

En 1999 se estrenaban simultáneamente las dos primeras películas realizadas en el seno del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (MDC): *Mones com la Becky* (Joaquim Jordà) y *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean Louis Comolli). Inauguraban así lo que se confirmaría en años venideros no solo como un centro pionero y referente en España –y en Europa- de enseñanza de cine documental, sino también como una nueva manera de producir y de pensar películas desde la propia universidad, a partir de un importantísimo ejercicio previo de reflexión sobre la realidad: la contemporánea a alumnos y profesores-cineastas, y la que volviéndose hacia el pasado lo muestra de formas diversas.

El recorrido por la ya muy extensa filmografía del máster (más de veinte películas largas y otras producciones más breves) permite también dibujar con bastantes certezas lo que sería el cine documental de autor contemporáneo, en todas sus manifestaciones.

Si bien, al menos en apariencia, la historia o su revisión crítica, al menos no en las formas más habituales de documental de recreación histórica o documental de investigación histórica de archivo, no ha sido el objeto de mayor interés para los cineastas que han realizado películas dentro de este estudio universitario -o en sus aledaños-, sí aparece de forma diferente en varias de sus producciones. En ellas se centrará la comunicación que se presenta aquí.

2.- De nuevo, el anarquismo: *Buenaventura Durruti, anarquista (1999)*

La reciente –y espléndida- exposición *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España*, organizada por Julián Casanova y presentada en Zaragoza entre octubre y diciembre de 2010 en dos grandes espacios de la ciudad, no hace más que poner el botón final (o abrir puertas) al renovado interés que por el movimiento anarcosindicalista se está viviendo. Varias películas documentales recientes han abordado la cuestión, bien sea directamente: representando, bajo diferentes formalizaciones, las vidas de diversos anarquistas; bien sea solo de modo lateral, al introducir el personaje del anarquista en la historia, aunque ello no sea al asunto central del filme; e, incluso, como tema principal –o solo secundario- que se esconde tras la historia que se explica. En todas ellas, sin embargo, el anarquista es alguien rodeado de misterios, de velos que oscurecen la realidad, y que son ocasionados sin duda por su vida clandestina, al límite –o fuera- de la legalidad en muchos momentos, y, por tanto, que, ya desde su planteamiento, se acerca al mito. La visión que se da del personaje, además, está fuertemente politizada y se puede observar, incluso, una cierta idealización que lo enaltece, una visión que parece relativamente nueva y opuesta a la que lo dejaba simplemente como un terrorista, un pistolero o un atracador.

Recordemos que el cine documental, el cine de la realidad, es aquel que utiliza ésta como materia prima de su construcción diegética, de la historia misma que lo conforma. Por ello, en el caso de los filmes que se aproximan al anarquismo, no poder presentar con transparencia la realidad a la que se refieren –por desconocerla en su totalidad, ignorar

algunos de sus componentes o, sencillamente, no poder o no querer mostrarla— plantea importantes retos a los cineastas, quienes deben buscar estrategias para dar corporeidad a algo que, *per se*, no la tiene. Es, por ello, un elemento común a algunos de estos el uso de la elipsis cinematográfica, en sus diferentes formas, para representar al personaje que no podemos ver.

Los acontecimientos de Barcelona en los primeros meses de la guerra civil fueron seguramente los más significativos a este respecto. El movimiento anarquista había tenido, desde muchos años atrás, un centro vital en la ciudad, en el ambiente obrero, en las fábricas. Esos meses que vivieron el control de la ciudad por los trabajadores, por los anarquistas, presenciaron varios de sus momentos más duros: la muerte de Ascaso -amigo y fiel colaborador de Durruti- en el ataque al cuartel de las Atarazanas, el 20 de julio de 1936, durante la defensa de la ciudad frente al levantamiento fascista, momento en el que el propio Durruti fue también herido, pero que condujo al triunfo inicial libertario; y el entierro de Durruti, caído en circunstancias extrañas en el frente de Madrid, en noviembre. Muchos miles de personas asistieron conmovidas a su entierro. Surgió así la leyenda. Nació el héroe. Durruti, muerto en circunstancias aún hoy no esclarecidas (desde las teorías que apuntan a un posible asesinato político a cargo de sus propios compañeros o de las fuerzas comunistas, a la teoría del accidente fortuito que condujo a su muerte), había sido filmado en varios momentos de la guerra, dirigiendo las operaciones militares, saludando a sus hombres. Las filmaciones correspondían en su mayoría a las productoras controladas por CNT/FAI, a través del SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos).¹ Tal abundancia de documentación visual, fuertemente ideologizada -como es lógico- permite tener una imagen muy clara de la figura que la muerte convertiría rápidamente en mártir y en leyenda. El aspecto físico de Durruti es conocido por todos, incluso hoy, porque su imagen ha aparecido en nuestras retinas en las formas más

¹ Debemos recordar que, tal como explica el director Antonio Artero –autor a su vez de algunos trabajos cinematográficos de clara filiación libertaria- :

“En el periodo comprendido entre agosto de 1936 a junio de 1937 son 84 títulos los que salen de aparatos cinematográficos anarcosindicalistas. En tan corto espacio de tiempo ningún otro grupo de producción puede ofrecer una filmografía tan amplia: 60 films producidos en Barcelona y 24 en Madrid, lo que supone casi una tercera parte del total de los rodados en la zona republicana durante los años 1936 a 1939 (posteriormente la producción anarquista se vería gravemente afectada tras la represión desencadenada contra la CNT y la FAI por partidos y sindicatos de obediencia marxista-estalinista en los sucesos de mayo de 1937).” (<http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/>; consulta: 06/07/2014).

diversas: carteles de propaganda, sellos, películas documentales y de ficción, fotografías... Su estatura, su aspecto algo asilvestrado, las lentes que usaría al final de su vida, su fortaleza física, son de sobras conocidos.

La propia filmación de su entierro dio lugar a dos películas distintas, aunque el asunto diegético fuera el mismo. Por un lado, la filmación de la propia CNT/FAI –*El entierro de Durruti*–, que dura unos diez minutos, y ha sido conservada en varias copias, que difieren en algunos matices; y, por otro, la realizada por Laya Films, la empresa oficial dependiente del *Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya*, durante la República, en tiempos de guerra.

La primera película realizada dentro del MDC se centra precisamente en él. *Buenaventura Durruti, anarquista*, realizada por los alumnos de esa primera promoción, bajo la dirección del cineasta y entonces profesor Jean-Louis Comolli y con la participación de la compañía teatral *Els Joglars*. Se estrenó en 1999. Analicemos algunas de sus imágenes para entender la postura que Comolli, y Joglars con él, adoptan ante ese asunto de la representación de la historia, la historia concreta de un personaje como el anarquista Durruti, su familia y sus compañeros. La película da comienzo antes de los créditos. Chicho Sánchez Ferlosio –esa especie de cantautor de lo popular– canta uno de los romances de Durruti ante unos niños de unos nueve-diez años vestidos con la bata del colegio, en el patio del mismo. A continuación, con la música del romance, aunque sin texto ahora, los títulos de crédito sobrepuestos sobre las páginas de un álbum con fotos referidas a Durruti, su vida, carteles de la CNT y otros elementos documentales. La coproducción de La Sept, Mallerich Films -la productora de Paco Poch- TVE y ARTE da paso a los carteles que anuncian el título de la película y los actores: los integrantes de *Els Joglars*, capitaneados por Albert Boadella, el mismo Chicho Sánchez Ferlosio y alguno más.

El comienzo-prólogo nos da ya algunas pistas sobre la postura de los autores ante la materia fílmica -el profílmico real-: en primer lugar, *corporeizar; es decir, dramatizar y ficcionalizar a los personajes*; además, *huir de las imágenes de archivo* – quizás cuestión de presupuesto también, pero no solo eso- y, en cambio, *construir escenarios artificiales que informen sobre los personajes y sobre la historia con elementos alusivos significativos*: carteles, fotos, recortes de periódicos... que son el atrezzo teatral de una

obra dramática filmada, -pues nada más que eso es la película- sobre la historia individual de un personaje que protagonizó y generó una historia colectiva. Estos presupuestos formales, sobre los que se insistirá a lo largo de esta comunicación, son los que se irán repitiendo, con manifestaciones diversas, en todo este filme y en otros realizados más adelante por otros directores dentro del máster.

Pero además, en *Buenaventura Durruti* se planean también otras cuestiones teóricas fundamentales no solo para el cine documental sino para el cine en general, como veremos a continuación.

La película se estructura en cuatro partes, precedidas de un prólogo, que coinciden con las semanas de ensayos y se dedican cada una a un momento de la historia de la República Española. Los carteles se encargan de informar de esos momentos que se quieren representar y sirven, así, de separación entre las secuencias. No nos detendremos en todas ellas, pero sí en un ejemplo concreto: la secuencia inicial que, tras los créditos, sirve de prólogo. Los actores, sentados en las sillas, contemplan imágenes de archivo sobre Durruti, hasta llegar a las que muestran el multitudinario entierro del líder anarquista. Boadella reflexiona con los actores sobre el significado de tales imágenes, sobre el mito, sobre qué representar: al auténtico Durruti o al personaje, una reflexión que sin duda tiene que ver ya con el sentido del filme: ¿cómo interpretar a un ser real que ha sido, a su vez, un ídolo para los demás? Una cuestión que Joglars, como actores, deben plantearse, pero que también tiene que ver con la esencia misma del cine de la realidad: el profilmico real se transforma en ficción en cuanto es convertido en cine. Aquí se combinan dos aspectos claves: por un lado, la teatralización de la realidad histórica para recordarla y, a la vez, reflexionar sobre ella desde el presente; por otro, el dilema de la actuación, del trabajo del actor: cómo encarnar a alguien que ha existido y que todo el mundo conoce e, incluso, idolatra.

Las dramatizaciones de la compañía incluyen momentos en los que los actores-personajes leen cartas de Durruti –las que escribía a su mujer o a sus compañeros– o artículos de la prensa. En una de las paredes del fondo de la sala se ven periódicos –*La Vanguardia*– y otros carteles, como de la AIT, colgados. Así, el atrezzo, muy simple, sirve para permitir la visualización de la historia, que es representada, en su sentido literal -

vuelta a presentar- ante un supuesto público que, en realidad, no está presente en la diégesis sino en la sala de proyección o en el espacio de recepción de que se trate.

Las fuentes documentales –reconstruidas, no auténticas- son mostradas a menudo de forma directa, a cámara, en primer plano, simplemente sujetas por la mano de alguno de los actores. Ello evidencia aún más la consciencia que tienen –y quieren mostrar– de que, aunque “aparentan” ensayar una función teatral, en realidad saben que están siendo filmados, lo que cambia la percepción del espectador de sus movimientos y su propia actuación. La idea es la de un documental performativo, de intervención directa de su creador, si bien aquí se mezclan dos instancias creadoras: el propio Comolli –que no sale nunca en cuadro– y Boadella y sus *Joglars*, que sí se hacen presentes a menudo como creadores, quizás como trasuntos del mismo Comolli.

En algún momento, sobre todo cuando los actores, en círculo y de pie, ensayan –o simulan que ensayan– alguna secuencia concreta, la cámara se coloca encima de ellos y son mostrados en toma cenital: el director-creador se coloca encima de ellos ya que, al fin y al cabo, no son más que sus criaturas. Intenta quizás minimizar el protagonismo de alguno (¿Boadella?).



Cartel de la película

Boadella se permite en algunos momentos no solo interpretar y dirigir una función teatral, sino juzgar, opinar, sobre el personaje, lo que da un componente de subjetividad y de transtextualidad importante, muy diferente de la actuación de los otros actores, que es mucho más objetiva: se limitan a interpretar su papel. Boadella, solo, sentado, escribe, reflexiona, asume una segunda interpretación de los personajes reales que sus compañeros interpretan, una especie de doble más reflexivo, más profundo. Esa idea de ser el “doble” de Agelet –el actor que representa a Durruti habitualmente-, pero el doble interior, la conciencia preocupada y más teórica, es subrayada cuando en cierto momento, sentado, solo, ante los documentos y papeles, coge una transparencia que reproduce el rostro del anarquista y se la coloca sobre su propio rostro: al fin y al cabo, un actor no es más que un “doble” de otro (imagen que aparece en el cartel de la película).

Se intenta mostrar, de este modo, las dos caras del personaje: el mito, el líder cuya muerte temprana contribuyó a inmortalizar; y el hombre que tenía dudas, que se casó muy enamorado y se despidió de su mujer y de Collette, su niña de dos meses y medio, cuando ella partió en el barco *Buenos Aires*, y él estaba preso, en ese año 1932.

Las estrategias citadas de mostración y reflexión sobre la historia que aparecen en este filme fundacional –ficcionalización, huida de imágenes de archivo, reflexión sobre la propia representación de la historia, etc.- volverán a verse en otros que vendrán después, siguiendo y replanteándose esa línea invisible entre maestros y alumnos que sigue aún hoy presente en este estudio universitario.

3.- *Nedar* (2008): Carla Subirana

En *Nedar* (Carla Subirana, 2008), el personaje anarquista no es el asunto central, sino una sombra que oscurece el pasado de la autora y protagonista: su abuelo, del que ella no supo nunca nada, hasta que se decidió a investigar sobre él.

Carla Subirana es una directora muy vinculada al MDC, no por haberlo cursado, sino por otros motivos: haber colaborado con Joaquim Jordà en alguna de las películas de este dentro del MDC (en *Més enllà del mirall*, especialmente, del año 2006); y realizar, ahora sí ya dentro del MDC, su segunda película (*Volar*, 2013). Por todo ello, ha sido siempre una de las creadoras que muchos han visto relacionadas con este estudio

universitario, aunque la película de la que se hablará ahora no sea propiamente una película “iniciativa máster.

Nedar es una narración en primera persona, subrayada por la presencia continua en cuadro de la autora y protagonista, así como por su uso de una voz *en off* narrativa -la suya-, que va explicando lo que sucede en una trama compleja, que parte del intento inicial de la autora de averiguar quién era su abuelo, a quien ni su madre conoció, pues fue fusilado en 1940, cuando su abuela estaba embarazada de ella, para deshilar una historia en la que los elementos que la integran tienen grandes dosis de cine negro. Por ello, su autora hace uso de recursos ficcionalizados, como la representación –en blanco y negro y sin diálogos, mediante actores- de la supuesta relación entre sus abuelos. Las imágenes de la abuela, que padece Alzheimer en una fase muy avanzada, abarcan desde las que la nieta filmara en cámara doméstica, en unos ya lejanos años de estudio en la universidad (“filmava la meva àvia perquè me l’estimava molt”, dirá a menudo Subirana²) a los momentos, ya durante el rodaje del filme, en que se registra la ternura con que la nieta peina a la abuela, o pone orden en un armario, que deviene símbolo del desorden que reina ya en la mente de la abuela. También a la madre, en pleno proceso de realización del filme, se le diagnostica la misma enfermedad, lo que induce a la autora a incluirla, y a incluirse también ella, dentro de una película que en principio solo iba a hablar de los abuelos. Los elementos simbólicos sirven para desentrañar los componentes de la historia –las secuencias ficcionalizadas, los elementos femeninos de una familia formada solo por mujeres, pues tampoco está el padre– y, entre todos, el más significativo es el que da título al filme: la piscina, en que la autora se sumerge (para aliviar el dolor de espalda, dice) para bucear en los recuerdos, en la historia de su familia. La piscina comienza llena de luz para acabar, hacia el final del filme, casi en la sombra, lo que habla de la confusión que sigue habiendo en la historia familiar y, también, en las cabezas de la madre y la abuela.

No se trata de una película más sobre la memoria histórica, mediante el relato de la historia concreta de una familia concreta, con un abuelo supuestamente anarquista, sino también de un ejercicio de autobúsqueda: Carla Subirana debe conocer qué ha pasado en

² En entrevista personal (10/03/2009).

realidad en su familia para entenderse mejor a ella misma. El relato en primera persona se funde aquí con una reflexión sobre la memoria como construcción de la historia.

Las secuencias en blanco y negro ficcionalizan –de forma absolutamente inventada, pues la abuela no estaba ya en estado de poder explicarla– la supuesta relación entre los abuelos. La estética es marcadamente la de los filmes americanos de los años treinta y cuarenta, de cine negro, un poco en la línea de Jordà en *Mones com la Becky* (1999). Al abuelo siempre se le ve de lado, con un sombrero que cubre su rostro. Carla Subirana explica así su idea al construir la historia de esta manera:

“És l’imaginari que entra en joc. Llavors, el meu avi era com una pastilla de sabó, que s’escapa sempre..., llavors, enlloc d’intentar dibuixar amb els documents, les dades que tenia, el personatge, què feia, com es movia... de forma més “documental”, el més interessant és com juguem, com ordenem la memòria. O sigui, quines imatges reconstruïm amb allò que no tenim, atès que sempre hi juga la memòria. Llavors va ser aquí on va néixer tota la base de la pel·lícula”³



Nedar (Carla Subirana, 2008)

La autora desconoció el rostro de su abuelo –según explica a lo largo del filme–, hasta que descubrió su doble vida: Juan Arróniz tenía otra familia, además de a su abuela.

El camino hacia la ficcionalización se recorre aquí con plena libertad, tal como vemos. Estamos ante una auténtica invención y no llegamos ni siquiera a saber si

³ Entrevista personal (10/03/2009).

realmente Arróniz era anarquista. Solo sabemos que fue fusilado en 1940, acusado de diversos atracos. Quizás atracos cometidos para alimentar los fondos del anarquismo clandestino. O a los maquis.

Carla Subirana mira hacia su pasado personal, se lo inventa incluso. El recurso eliptizador consiste aquí, a diferencia de *Buenaventura Durruti, anarquista*, en inventar, dar cuerpo ficcional a un ser desconocido. Mientras Boadella, sus Joglars y el propio Comolli hacían uso de elementos documentales, materiales, reales, para hablar de un personaje conocido, pero sin mostrarlo propiamente a él, ni siquiera en forma de las muchas grabaciones auténticas que se conservan, Subirana va un paso más allá al prescindir de estas opciones para seguir caminos nuevos. Intenta explicar la historia común a través de la historia personal desde una visión netamente subjetiva, algo a lo que su maestro, amigo y referencia indiscutible Joaquim Jordà la animara en los largos ratos compartidos. El magisterio del creador catalán en este sentido se extiende a algunas otras películas del MDC, de las que ahora se hablará.

4.- Lupe Pérez: *Diario argentino*

Diario argentino se estrenó en abril de 2007.

Lupe Pérez, alumna del MDC, y autora de este trabajo, explica⁴ que en el proceso de escritura de guion, para el que disfrutó de una beca de la Fundación Carolina, en Madrid, fue crucial la ayuda de Jordà, quien estaba también en la Residencia donde ella pasó esos dos meses:

“Fue esclarecedor en general, no sólo para esa película. Me reunía con él cada dos o tres días para hablar sobre su idea, hasta que una noche él me aconsejó: ‘Tú tienes que pensar en qué es lo que realmente te interesa. (...) Personalmente, a ti. ¿Cuál es tu vínculo con ese tema?’. Claro, yo podía hablar del nacionalismo en Argentina, pero eso, claro, son palabras, y no sé...Eso que parece una chorrada nunca me lo había dicho nadie. Estas palabras me hicieron reflexionar: toda la noche estuve haciendo una lista absurda. ¿Qué es lo que a mí me interesa? ¿Qué imágenes yo relaciono con esto, no? Mi papá...Y la película cambió mucho, con la ayuda de Jordà. Pero absolutamente todas las ideas, buenas o malas, que hay en esa película, se hicieron esa noche. (...) Y al otro día le llevé una especie de cuadro. Y ya me quiso.”

⁴ Entrevista personal (mayo de 2009).

El plano que abre la película, muy parecido al que la cierra, son las manos de la protagonista y directora sobre una superficie de pared gris. Sobre ese plano fijo se oye una voz *en off* –la de la propia Lupe, con su acento porteño ya algo tamizado por los años de permanencia en España– que explica el pequeño problema que tiene de orientación, debido quizá a una leve dislexia: no es capaz de distinguir derecha e izquierda, por lo que debe siempre recordar con qué mano escribe –es diestra– para saber cuál es cuál. Ello -añade- quizás no tenga solo un origen disléxico; quizás –insiste– se debe a algo de la historia de su país, esa historia agitada y dolorosa, que ella no recuerda, pero que debió causar esa ligera disfunción. Para averiguarlo se propone emprender un viaje a Mar del Plata, Argentina, donde vive su madre.

A partir de este momento, Lupe visita con Mario y su madre diferentes lugares que traen recuerdos a su mente. La voz *en off* de la propia Lupe va transmitiendo sus sentimientos en torno a estos espacios. Se trata de una voz íntima, subjetiva, algo desordenada. Una especie de conciencia que se alterna en todo el filme con la voz *real* de la protagonista, la que conversa –o discute, a menudo– con su madre y con Mario. La dualidad de voces presenta de esta manera al espectador una doble mirada: la de la vivencia real, exterior, de cara a la madre, a Mario, a su amiga Ariadna; y la de la vivencia íntima, ese proceso de interiorización de la anterior y que implica un intento de comprensión, de exploración de la parte sensible, profunda, de la Lupe emigrada y dolida. Todo ello se combina también con un montaje que alterna dos *tempos* distintos. Viene a ser una suerte de memoria interior de la historia, con la original particularidad de ser frecuentemente suavizado todo por un inteligente y elegante sentido del humor.

Àngel Quintana interpreta, además, que esa confusión entre derecha e izquierda puede responder también, de forma metafórica, a cómo “(*el peronismo*) ha acabado articulando aproximaciones desde la derecha y desde la izquierda” (Quintana, 2007:27).

Quim Casas (Casas, 2007:20) se queda con un dato interesante: al comienzo del filme aparecen unas imágenes que presentan a Perón circulando en dirección contraria a la que llevara en realidad. Es la impresión que ha quedado en la retina de la niña Lupe el día en que Perón y su séquito debían circular de derecha a izquierda por la avenida de delante de su casa y ella lo percibió al revés debido a su problema de orientación. Ese detalle, que se explica al principio, se presenta sobre las imágenes en visión –o recuerdo–

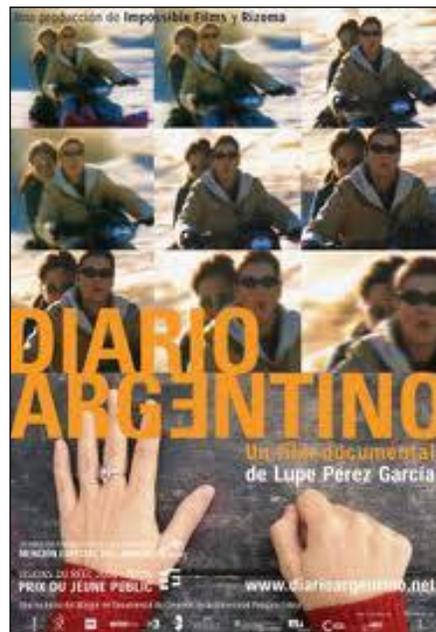
subjetivo, pues nosotros vemos como veía –o como recuerda que veía– la propia Lupe; incluso, la imagen aparece ligeramente acelerada, con lo que el efecto humorístico es aún mayor. De esta manera, los espectadores estamos viendo en realidad no un “documento” de algo, sino el recuerdo de algo histórico en la memoria de la autora. La subjetivación de la historia es, por tanto, muy grande. Y el juego se va a repetir en varios momentos: a las imágenes realmente de archivo, documentales, sobre diversos episodios de la historia reciente de Argentina -mayoritariamente de la televisión- Lupe Pérez superpone diversas estrategias que le permiten tanto mostrarnos su percepción subjetiva –con opiniones claras, que no esconde– de las mismas, cuanto llevarlas ingeniosamente al terreno de lo humorístico para así aligerar su contenido. La decepción de la ciudadana argentina Lupe Pérez es llevada al terreno de la cuasi autoparodia, distanciándose así de lo que sería un clásico documental de crítica política. Estas estrategias consisten, por un lado, en la mostración de las imágenes tal y como ella las vivió; por otro, en el comentario *over*, superpuesto, en el que la autora ironiza sobre los hechos, culpando a menudo a los propios argentinos, cuya inercia y conformismo han conducido a menudo a esa situación. Tal y como ella misma destaca en las notas que escribe sobre el personaje de Mario en la web de la película, este “repite sarcástico que el problema de nuestra generación (los treintañeros como yo y sus hijos) es que *deseamos la revolución... mientras la haga otro*”.⁵

Otro de los recursos que la directora emplea frecuentemente es la alternancia o mezcla de imágenes documentales –de archivo, televisivas- de mítines o discursos de algunos políticos con imágenes caseras con su familia. Esa contraposición entre el ámbito público y el privado tiene la finalidad de ofrecer de forma directa la influencia que en su vida personal han tenido los acontecimientos políticos de su país, algo que otros creadores están también utilizando en los últimos años: lo privado como símbolo de lo público. Y ello ocurre cuando, una vez hayamos ya conocido a su familia argentina y visitado los lugares de su infancia con su madre y Mario, Lupe recuerde, a partir de lo que está viviendo, su vida anterior. Así, Pérez se distancia de las dos películas anteriores en su uso más abundante de las imágenes de archivo, poco presentes en las otras, pero necesarias para la autora argentina, pues pretende reflexionar desde el diario personal y

⁵ <http://www.messidor.net/diario> (consulta: 15/05/2012).

desde la ironía sobre lo que ocurrió realmente en su país y, para ello, juega con esas imágenes, contrastándolas con las familiares para conferirles su propia subjetividad.

Porque, a pesar del humor, de la decepción política, de la crisis, hay una mirada de añoranza, que se plantea con toda claridad cuando Ariadna –la amiga socióloga que ha renunciado también a trabajos en el extranjero mejor pagados porque “es muy difícil” dejar la patria– le pregunta si tiene ganas de volver, a lo que Lupe no sabe qué contestar, si bien inmediatamente se dirige a una cabina para plantearle el retorno a su marido, que en ese momento está durmiendo, pues es de noche en España.



Cartel de la película

El interés por los aspectos políticos de la vida, así como la subjetividad y la participación de la autora dentro de la película, han hecho que algunos vieran en la autora a una sucesora –“viuda”⁶ es el feo término que alguno emplea– de Joaquín Jordá. No hay duda de la proximidad, pero hay que decir en su descargo que Lupe Pérez aporta algo que no hacía Jordá: el diario personal, pero el diario filmado, aquel que sigue la línea de Mekas o Akerman por los caminos de la más absoluta subjetividad. Lupe Pérez no pretende ser objetiva. No quiere explicar la historia de su país. Lo que pretende es explicar cómo ha afectado esa historia a su vida, cómo se sintió entonces y cómo se siente ahora. Y aún va más allá al intentar invocar a los fantasmas del pasado para así

⁶ Tramullas, Gemma (14-14-2007). “Una viuda de Jordá”, *El Periódico de Catalunya*, 63.

exorcizarlos. De alguna manera, el pasado le sirve para vivir mejor el presente, y, además, el sentido del humor con que afronta todo aporta una visión muy personal y vitalista de ese pasado, lo que la distancia claramente de muchos otros trabajos de reconstrucción personal del pasado como excusa/estrategia de reflexión histórica.

Por otro lado, el grado de intimidad al mostrar imágenes de la vida familiar: las excursiones con sus hijos, la playa, la lactancia de su niño aún bebé...acercan a la autora al diario filmado. Diario filmado que en su singularidad, en la individualidad de las vidas que explica, se convierte en un modelo general, en un retrato íntimo con el que muchos otros seres humanos se pueden sentir identificados, lo que aumenta su interés de forma muy clara. Pensemos en Alan Berliner, quien al buscar a otras personas en la guía telefónica con su mismo nombre, y citarlos a todos en su casa, no hace más que convertir su propia individualidad en una generalidad. De esta manera, igual que hace Chantal Akerman cuando se filma a sí misma dentro de casa o Johan Van der Keuken cuando filma a los anónimos habitantes de Ámsterdam en su vida anónima y diaria o a su propia familia, Lupe Pérez eleva a categoría universal su propia vida individual. Y aquí seguramente coincide con la mirada de Subirana: desde la subjetividad individual se puede hacer también historia colectiva.

5.- *Memòria Negra* (Xavier Montanyà, 2007)

La película explica el proceso de descolonización de Guinea Ecuatorial de la metrópoli -España-, desde el momento inicial –en apariencia pacífico–, en 1968, a manos de Francisco Macías, hasta la toma del poder en un golpe de estado (1979) por parte de Teodoro Obiang Nguema, uno de los sicarios del anterior, en unos momentos en que el descubrimiento de petróleo en tierras guineanas supuso el enriquecimiento desmesurado de la jerarquía político-militar, que, por otro lado, no se ha ocupado de procurar ningún tipo de mejoras sociales, sanitarias y educativas a su pueblo. El país vivía entonces una situación de aislamiento respecto de la comunidad internacional y una constante huida de refugiados hacia los países vecinos, como Camerún.



Memòria negra. (Xavier Montanyà, 2007)

Nada más comenzar la cinta, una voz *en off* nos informa de que las imágenes africanas que veremos han sido filmadas en el vecino país de Camerún, pues las actuales autoridades guineanas no han permitido el acceso de los autores de la película a su país. Así, como en *Buenaventura Durruti*, los espacios no son los históricos, sino que han sido, de una u otra manera, recreados. Estas imágenes irán mostrando a lo largo de todo el filme a un supuesto guineano que rema plácidamente por las aguas de un río –que dice haber heredado de su padre– por entre una vegetación ecuatorial exuberante. Oiremos *over* una voz en castellano con acento africano –supuestamente la del personaje en imagen, aunque todo sea una ficción en realidad– que irá explicando diversas tradiciones y costumbres populares guineanas.

Estas imágenes se van a ir alternando con otras de archivo (procedentes de diversas televisiones o de grabaciones más o menos clandestinas de algunos de los personajes que iremos viendo) que irán explicando de forma ordenada, siguiendo la evolución de los acontecimientos políticos, lo ocurrido en Guinea en los años coincidentes con los últimos sesenta, setenta y primeros ochenta.

A las fuentes documentales audiovisuales, se superponen *en off* las voces de algunos de los actores de todos estos acontecimientos (viudas e hijos de políticos del

momento, misioneros, antiguos habitantes de la excolonia española...) que explican sus visiones personales y directas de todo ello.

Las entrevistas. Montanyà habla –en plano fijo y sin que se le vea a él más que brevemente en una ocasión– con diversos personajes de gran relevancia en aquellos momentos, como Manuel Fraga, entonces Ministro de Información y Turismo en el gobierno de Franco, o Fernando Morán, uno de los embajadores en el país, o Antonio García-Trevijano, quien fuera abogado y asesor del Presidente Macías. En todas estas entrevistas, que se nos van brindando fragmentadas e intercaladas entre otro tipo de fuentes documentales y las poéticas imágenes del guineano remando por su río, algo que hace el recorrido visual menos áspero y mucho más fluido, oímos la voz de entrevistador y entrevistado, aunque predomina la del último, por lo que la sensación de entrevista dirigida se pierde y parece mucho más objetiva e imparcial. Ahora bien, en varias ocasiones aparece claramente el periodista Montanyà (que ha trabajado con diversos medios de comunicación) que cuestiona las palabras de sus entrevistados, como el momento en que insistentemente pregunta a Fraga si “de verdad no sabía nada de lo que estaba ocurriendo en Guinea”, a lo que el político contesta una y otra vez de forma negativa, mientras sorprende la gran claridad con la que recuerda, en cambio, el momento en que cazó un elefante tras haber leído, informa Fraga sin empacho alguno, un libro que explicaba cómo se debía proceder para ello.

La relación entre entrevistador y entrevistado alcanza un punto de gran tensión cuando el abogado de Macías, que hasta ese momento había mantenido una correcta compostura y disposición a hablar, se levanta enojado dando por terminada la conversación cuando Montanyà pone en duda alguna de sus afirmaciones.

Así, nos encontramos ante una técnica de entrevista que bebe tanto de las maneras de Jordá, siempre presente, aunque con un talante más irónico y sutil, y siempre provocando la respuesta en un habilísimo juego perfectamente conducido por él; cuanto de las formas netamente periodísticas, con preguntas claras y directas, si bien educadas. La presencia de Montanyà no es como la de Jordá: no busca salir en cuadro, hacerse presente y que el público lo identifique, sino hacer de periodista que quiere esclarecer unos hechos oscuros y poco conocidos.

Otros testimonios son los de aquellos ciudadanos españoles que residieron en Guinea muchos años, incluso algunos de ellos casados con guineanos, y tuvieron que huir del país cuando las cosas empezaron a ponerse feas para ellos, vistos por los guineanos como extranjeros y dominadores. Estas personas explican su deseo de volver a lo que ellos aún consideran su patria, el lugar donde vivieron momentos felices sin ningún problema con los autóctonos negros (como se ve a través de las palabras de la viuda catalana de uno de los políticos cruelmente represaliados por Macías); exponen cómo han creado, además, una asociación para ayudar a los allí residentes, blancos y negros, pues saben de las enormes dificultades por las que están atravesando tantas personas allí.

Un misionero claretiano da su visión de la colonización insistiendo en las grandes diferencias respecto de las de otros países. Según él, los españoles intentaron sólo “evangelizar” a los indígenas, respetando en lo posible sus modos de vida y costumbres, pero insistiendo en la necesidad que entonces se veía de llevar la cultura occidental y el monoteísmo cristiano (que incluía preceptos importantes, como el matrimonio monogámico cristiano, frente a la poligamia local) a esas “pobres gentes”. Afirmaciones que se superponen a imágenes que muestran, tras una celebración de una misa cristiana cantada, en una iglesia decorada por los pintores locales, llena de vistoso colorido y con un Jesucristo negro, ritos de curaciones indígenas por obra de brujos locales.

La religión es así uno de los puntales de la colonización que supuso el dominio de las mentes de los guineanos, para así poder la metrópoli obtener el beneficio económico que era en realidad el motivo de la colonización, fundamentalmente la explotación maderera, pues el petróleo no se había descubierto aún.

La película es, por tanto, una visión tremendamente política de algo que ha sido constantemente silenciado en nuestra historia reciente. Imágenes impactantes como los carteles que mostraban a unos Reyes Magos negros que llevaban juguetes “a los pobrecitos negritos”, o los que anunciaban las sucesivas campañas del Domund, o las imágenes de archivo de TVE en que vemos una procesión de Semana Santa con unos cofrades negros que se colocan los siniestros capirotos, imagen que en nuestra mente remite inmediatamente, por asociación extraña, al Ku Klux Klan. La intención del autor es pues clara: recordar y analizar una parte de nuestra historia reciente que no solemos o queremos conocer. La memoria es necesaria, dirá su autor, pero debe ser controlada y

mesurada, pues es un arma potente: “La memòria és fonamental en la construcció del present i de la identitat, però el procés és complex i ple de perills: la judicialització del passat, l’establiment, de bell nou, d’històries oficials interessades, l’eclipsi del vençut en la magnificació de la víctima, el problema enorme de la relació entre història, justícia i política...”⁷, por lo que su película intenta mostrar, de la manera más objetiva posible, unos acontecimientos sobre los que no se habla todavía, con todas las dificultades e impedimentos que las autoridades de diversos países han puesto al enorme trabajo de documentación previa que hay tras ella. Son reveladoras así algunas significativas ausencias, como la de Herrero de Miñón, de quien se citan palabras aparecidas en alguno de sus libros, aunque se niega a salir en imagen.

Si el filme fuera sólo un recorrido por la historia de un país, a partir de diversas fuentes documentales: imágenes y sonidos de archivo, entrevistas, sería uno más de los documentales más o menos testimoniales al uso. Pero la introducción de esas bellas imágenes del guineano en su cayuco con esas historias que se nos explican sobre las tradiciones de su pueblo, son un interesante aporte poético que pone el contrapunto a la gravedad de las otras imágenes. La originalidad del filme reside entonces en la combinación de esos dos aspectos, subrayando, con una fotografía hermosa, llena de luz y color, la belleza de los paisajes naturales que unos intrusos intentaron arrebatar a sus propietarios. Posición de denuncia que podría parecer quizás algo idealizada –en esa visión casi paradisíaca de la selva ecuatorial– si no fuera porque se denuncia también, y de forma muy explícita, el mal uso que las autoridades locales han hecho después de su poder: las dictaduras megalománicas del terror e ignorancia de Macías y Obiang. Mal uso que, se sugiere en la película, no es desconocido para el panorama internacional, incluyendo aquí a la antigua metrópoli, aunque nadie hace nada para evitarlo. Y todo ello dentro de un documental en que aparecen elementos tradicionales del documental de investigación, como las imágenes de archivo o las entrevistas, hábilmente utilizados por su autor, quien no esconde que es periodista, aunque no escatime los recursos poéticos, compartidos quizás con el autor de la brillante fotografía, Ricardo Íscar, uno de los profesores-cineastas con más presencia en el máster a lo largo de toda su existencia.

⁷ Montanyà, Xavier (17/05/2007), “La memoria, fonament de la democràcia”, *vilaweb.cat*. (consulta: 13/07/2014).

6.- Isaki Lacuesta (*Los condenados*, 2009)

Es el proyecto documental, dentro de la quinta promoción del MDC, que hubo de reconvertirse en una ficción que reflexiona sobre el sentido de la violencia política. Se trata de una película totalmente inventada sobre la lucha armada, en un país indeterminado, pero que podemos fácilmente identificar con Argentina o algún otro país latinoamericano. El proyecto inicial hablaba de Cecilia Rossetto, actriz argentina fincada en España, que perdió a su marido, desaparecido durante la dictadura de su país, pero esta se negó finalmente a participar en él por miedo a sufrir represalias por su participación. Por ello, Lacuesta hubo de reconvertir su proyecto en una película totalmente guionizada y de ficción, pero sin perder la idea inicial.

Los condenados (2009) es una reflexión sobre la violencia, sobre la necesidad de la lucha armada, rodada con actores argentinos en las selvas argentina y peruana.

La historia explica cómo dos ex guerrilleros se reencuentran treinta años después para buscar el cuerpo de un tercer compañero desaparecido en aquella época. Las relaciones, los recuerdos, las vivencias, se mezclan con la vida y las opciones vitales y políticas actuales de ambos, algo que pone de manifiesto cómo las ideologías cambian, cómo frecuentemente lo que fuimos y lo que somos ya no coinciden, lo que suele generar un cierto sentimiento de pérdida y de añoranza.

La literatura está muy presente en este trabajo, como puede leerse en las notas que su director incluyó en el dossier de prensa en el momento de su estreno, en septiembre de 2009:

Leíamos a Conrad ("Bajo la mirada de Occidente", el libro en que retrata, desde su perspectiva anglosajona, los movimientos revolucionarios rusos previos a la Gran Guerra), y en paralelo, escuchábamos relatos que amigos y conocidos habían vivido en carne propia hace bastante menos. Cuando leímos "La voluntad" de Martín Caparrós y Eduardo Anguita, la crónica imprescindible sobre la lucha armada en Argentina, a veces reconocíamos a los razumov o ivanovich reencarnados, discutiendo con acento cordobés o porteño sobre la dignidad, la responsabilidad y la supervivencia.

Otra amiga argentina nos hizo leer los textos de la polémica sostenida recientemente entre Óscar del Barco, Héctor Jouvé y otros viejos guerrilleros, como Ciro Bustos, que recordaba su primer encuentro con el Che: "Lo primero que nos dijo fue: "Buena, aquí están: ustedes aceptaron unirse a esto y ahora tenemos que preparar todo, pero a partir de ahora consideren que están muertos. Aquí la única certeza es

la muerte; tal vez algunos sobrevivan, pero consideren que a partir de ahora viven de prestado”.⁸

No hace falta insistir entonces en el uso de la ficcionalización, de la dramatización, pues ello es el esqueleto en el que se sustenta una película -tan cercana a la literatura- que en realidad propone una reflexión muy lúcida y valiente sobre la necesidad de la violencia con fines políticos, un tema que, aunque situado en tierras latinoamericanas, es perfectamente extrapolable a nuestro país, como se vio en el momento de su estreno, un año en que ETA estaba planteándose una rendición/tregua. La historia es así nada más que una excusa leve que busca la reflexión política y el compromiso, algo que Montanyà y Pérez abordan también, de formas diferentes.

La mirada autoral vuelve a hacerse presente, como en todas las otras películas anteriores, en este caso de forma aún más patente, al abordar la película desde los registros de la ficción.

7.- Renate Costa: *Cuchillo de palo* (2011)

Finalmente, *Cuchillo de palo* es un filme aún poco conocido, pero con un largo recorrido en festivales de todo el mundo. Se trata de nuevo de una película en que se mezclan aspectos políticos y autobiográficos, pues indaga en la historia del tío de la autora -Rodolfo-, que sufrió la represión de Alfredo Stroessner, dictador del Paraguay, país de la autora, por su condición homosexual. Costa aparece en el filme, interrogando a unos y a otros, tratando de averiguar por qué y cómo murió su tío, que apareció un día muerto en su casa, en el suelo, desnudo.

Aparece así, de nuevo, la entrevista, pero una entrevista totalmente subjetiva, emocionada, muy parecida a la que veíamos en *Diario argentino*, ya que la directora se traslada a su tierra para averiguar una verdad que intuye y quiere desvelar, con las dificultades y sufrimientos que sabe ocasionará a personas muy próximas, como su propio padre.

La película tiene puntos coincidentes, como vemos, con *Diario argentino*, aunque carece del sentido del humor de esta. La mirada, y la presentación de los hechos al espectador, no es ya irónica y distanciada, sino muy comprometida: parece decirnos que

⁸ Dossier de prensa facilitado por el propio director.

no cabe el humor ante un asunto tan serio, pues hubiera resultado seguramente ofensivo. Pero, por otro lado, aporta un estupendo sentido narrativo y una muy cuidada dosificación de la emoción, eludiendo el excesivo dramatismo que hubiera acercado el producto al melodrama. De este modo, consigue proporcionar al filme un difícil sentido de la objetividad

El protagonista principal es, en realidad, el padre de la autora, hombre tradicional que considera aún la homosexualidad como una “desviación”: al confrontar la postura de este, hermano del fallecido, con la propia, Costa se coloca en el centro de la reflexión fílmica. Es la protagonista. Película indudablemente difícil, que atravesó por fases complicadas hasta poder verse realizada. Volvemos a encontrarnos ante una suerte de diario filmado de un viaje: un viaje de regreso a la propia patria que es, en realidad, un viaje al pasado individual de la autora, que se convierte así, otra vez, en una reflexión sobre la colectividad.

8.- Conclusiones

Seis películas diferentes, cinco documentales y una de ficción. Todas realizadas dentro del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Bracelona, verdadera cocina experimental del cine documental de autor contemporáneo. En todas ellas, la mirada personal del autor o autora vuelve sobre al pasado histórico, de nuestro país o de otros, para cuestionarse, y cuestionarnos, cómo debe mostrarse la historia, qué estrategias fílmicas permiten mostrar esa mirada sobre el pasado.

En algunos casos, a través de la mostración ficcionalizada del mismo, reconstruido con estrategias del cine de ficción, en escenarios recreados y con elementos dramáticos totalmente inventados. En otros, mediante el uso inteligente, irónico, humorístico o simplemente objetivo, de imágenes de archivo, a veces contrastándolas con filmaciones privadas familiares de los mismos acontecimientos, o alternándolas con secuencias ficcionales de rara poesía. En varios, con entrevistas a personajes de la historia, de la historia colectiva, pero también de la historia individual, desde la técnica periodística de la entrevista. También desde el diario filmado, tan cercano al trabajo de autores todo el mundo, como Mekas, Berliner o Van der Keuken.

En todos los casos, sin excepción, la reflexión profunda, seria, no solo sobre la propia historia, sino, sobre todo, sobre cómo mostrar la historia, qué y cómo explicarla, para qué hacerlo. Cine cercano, de este modo, a lo ensayístico, al que le queda corto el mero documental de investigación o de recreación histórica y desde el que la autor o la autora buscan mostrarse a sí mismos, como Joaquim Jordà hiciera a lo largo de toda su vida filmica.

Bibliografía

LIBROS Y ARTÍCULOS:

- CASAS, Quim (17-04-2007) “Izquierda y derecha”, *El Periódico de Catalunya*, 20.
- LACUESTA, Isaki (septiembre de 2009): *Los condenados. Notas del director. Sobre la intemperie*. (facilitadas por el autor)
- MONTANYÀ, Xavier (17/05/2007), “La memòria, fonament de la democràcia”, *vilaweb.cat*. (consulta:13/07/2014)
- QUINTANA, Àngel, (2-05-2007) “Ser argentina y poder contarlo”, *Culturas. La Vanguardia*, 27.
- TRAMULLAS, Gemma (14-14-2007). “Una viuda de Jordà”, *El Periódico de Catalunya*, 63.

PÁGINAS WEB:

- <http://www.messidor.net/diario> (consulta: 13/07/2014)
- <http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo> (consulta: 06/07/2014).
-

SINFONÍAS DE LA MIRADA: LAS SINFONÍAS URBANAS DE LOS AÑOS VEINTE Y EL DESCIFRAMIENTO VISUAL DE LA MODERNIDAD¹

MIREN UHARTE

Universitat de Barcelona

Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials

Resumen

En las primeras décadas del siglo XX los grandes centros metropolitanos occidentales conocerán una expansión sin precedentes que causará una perplejidad y desorientación igualmente inéditas hasta entonces. Y es en este momento histórico en el que surge toda una serie de filmes documentales de temática urbana que se lanzarán a captar la vida urbana y pondrán en evidencia la posición axial de la gran ciudad en el clima intelectual y artístico del momento. Estos filmes, que la crítica posterior reunirá bajo el epígrafe de sinfonías urbanas, representan la necesidad de preservar un tiempo histórico que se antojaba lineal e irrecuperable. Todas ellas tenían un objetivo fundamental: el desciframiento de lo visual en las calles de las grandes metrópolis, una nueva perspectiva que albergaba el sueño de la redención de la mirada.

Palabras clave: cine, sinfonías urbanas, lo urbano.

Abstract

In the first decades of the twentieth century the major Western metropolitan cities developed very quickly, and this unprecedented expansion would cause perplexity and disorientation. In this historical moment, a series of documentary films on urban themes appeared, films that sought to capture urban life, highlighting the axial position of the great city in the intellectual and artistic climate of the time. These films, grouped by cinema critics as “city-symphonies”, represent the urge to preserve a time that seemed irretrievable. All of them had a main goal: the deciphering of the visible on the streets of the great metropolis, a new perspective that harbored the dream of the redemption of the gaze.

Keywords: cinema, city-symphonies, the urban.

Introducción

...On or about December 1910 human character changed. I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen had laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and/ since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910².

¹ El presente artículo es una reelaboración a partir del material de mi tesis doctoral: UHARTE, Miren, *El arte de la exposición. Mirada y acción en el cine etnográfico de temática urbana (1921-1931)*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2011.

² WOOLF, Virginia, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, London: The Hogarth Press, 1924, p. 5.

Así expresaba Virginia Woolf su intuitiva mirada sobre la realidad moderna en su ensayo de 1924 *Mr. Bennett and Mrs Brown*, que, aunque dirigida a los convulsos cambios acaecidos en la literatura del entresiglos, fácilmente se podría extrapolar al horizonte social y cultural general que se estaba trazando a la luz de las transformaciones de la urbe moderna. Porque, aunque efectivamente dichos cambios no habían surgido de la noche a la mañana, sino que se habían ido gestando a lo largo de varias décadas en el siglo anterior, es ahora, en las primeras décadas del siglo XX, cuando las transformaciones urbanas alcanzarán una expansión sin precedentes, y los cambios sociales adquirirán dimensiones hasta entonces desconocidas. Y es precisamente en este contexto, en las primeras décadas del siglo XX, en el que surge toda una serie de filmes documentales de temática urbana que pondrán en evidencia la posición de la metrópolis en el centro mismo del clima intelectual y artístico que giraba en torno a ella, filmes que la crítica posterior reuniría bajo el nombre de sinfonías urbanas. Las sinfonías urbanas representan ese momento en el que, de pronto, se sintió la ineludible urgencia de captar la vida en las calles en toda su frescura y espontaneidad, la necesidad de aprehender el movimiento y el ritmo de las interacciones humanas y la tecnología en la gran ciudad, como si de una sinfonía cotidiana se tratara.

En estos momentos, efectivamente, los grandes centros urbanos de Europa y América se convertirán en el escenario inexorable de una nueva complejidad inédita hasta el momento, que desafiaba cualquier tentativa de domar, racionalizar o unificar el espacio urbano. Porque “las ciudades pueden y deben ser planificadas [pero] lo urbano no”³, que es por naturaleza espontáneo y anárquico. Y es esta ingobernabilidad lo que, a su vez, frustraba cualquier tentativa de interpretar o “leer” lo urbano, de hallar un código para descifrarlo. Si Jane Jacobs⁴ evocaba el *tempo* y el movimiento rítmico de la dinámica urbana –esa coordinación entre cuerpos en movimiento que se van concertando en una coreografía en buena medida espontánea– a través de una inspiradora metáfora musical cuando se refería al *ballet* de las calles, otra metáfora musical en la misma línea que la de Jacobs serviría para hacer referencia a toda una serie de filmes documentales de temática urbana que proliferarían durante la década de los años veinte y parte de la

³ DELGADO, Manuel, *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, p. 18.

⁴ JACOBS, Jane, *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Salamanca: Capitán Swing, 2011.

década de los treinta. El medio cinematográfico conocerá en estos momentos una definitiva e irreversible superación del punto de vista estático que había caracterizado al cine primitivo, para volcarse de pleno en aquella mirada múltiple y móvil que constituía la experiencia visual en las metrópolis. A este subgénero cinematográfico pertenecen obras bien conocidas como *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlin die Sinfonie der Großstadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, 1927), de Walter Ruttmann; *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929), de Dziga Vertov; *Regen* (1929), de Joris Ivens, o *À propos de Nice* (1929), de Jean Vigo. Pero existe una amplia variedad de piezas encuadrables bajo este término que se gestaron en la década de los años veinte y principio de los treinta, como *Manhatta* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler, *The Twenty-Four-Dollar Island* (1929), la particular aportación al género de Robert Flaherty; *Moskva* (1927), de Ilya Kopalin y Mikhail Kaufmann, una de las piezas en las que se inspiraría Vertov para *El hombre de la cámara*; *Stramilano* (1929), la sinfonía milanesa de Corrado D'Errico; *Praha v záři svetel* (1928), de Svatopluk Innemann; la deliciosa *Montparnasse* (1929), de Eugène Deslau; y ya en la década siguiente, *A Bronx morning* (1931), de Jay Leyda o *Douro, faina fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira.

Estas experiencias fílmicas, sin embargo, no se limitaron al ámbito europeo o estadounidense, como lo testimonian títulos como *Shanhkayskiy dokument* (1928), de Yakov Bliokh, una mirada a la Shangháí de los años veinte –aunque no totalmente encuadrable dentro del subgénero–; la sinfonía brasileña de Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, *São Paulo sinfonía da metropole* (1929), o la particular aportación del mismísimo Kenji Mizoguchi, *Tokai Kokyogaku* (1929). El término “sinfonías urbanas”, acuñado a partir del subtítulo del filme de Ruttmann, hacía referencia a esa articulación en *tempos* de las imágenes, que en última instancia recomponían la vida en la urbe en una jornada cualquiera, desde el amanecer hasta el anochecer.

La exterioridad como dimensión conflictiva

Entender la inquietud que generó ese espacio no habitable sino simplemente *transitable*, generado por el entrecruzamiento de las trayectorias de arabesco de viandantes que apenas cruzaban miradas entre sí, no sería posible sin situarla en una

secular escisión entre lo público y lo privado, entre exterior e interior, a la que Simmel se había referido como la “tragedia de la cultura”. Esta profunda escisión entre ambos ámbitos de lo social obedecía a un intento por acotar un espacio para lo ordenado, lo completo, lo unitario, a resguardo de las inclemencias y fragmentariedades del *afuera*; dejaba entrever una voluntad de definir una dimensión con valor moral –el interior– en contraposición a la exterioridad como dimensión de la diversidad, la diferencia y el caos. Es Sennett quien apunta a que esta brecha entre interior y exterior hunde sus raíces en los albores del cristianismo y en la contraposición entre luz y oscuridad, que se desprende por ejemplo de los escritos de San Agustín⁵; pero esa brecha conocerá una clara tendencia a hacerse más profunda con el advenimiento de las corrientes cristianas protestantes, y encontrará su formalización teórica fundamental en el dualismo cartesiano⁶. El desdén por la exterioridad se hizo perceptivo a través de la aplicación de una lógica del espacio ciega, que no hacía sino responder a la idea protestante de que “ahí fuera” no hay nada que realmente pueda importar.⁷ Si la calle era el reino de la fragmentariedad, la discontinuidad y la inautenticidad, el hogar Burgués se erigió, tal y como apunta Sennett,⁸ como contrapartida lógica al caótico mundo exterior, como refugio ordenado y diáfano. El interior del hogar se percibió como el ámbito de lo auténtico, un espacio, o mejor, una ilusión de *lugar* en el que el individuo podía mostrarse “tal cual era” y las relaciones personales podían consolidarse con cierto sello de pureza y legitimidad. El interior, sin embargo, que había sido el ámbito de la *Gemeinschaft* tönnesiana, pronto mostró también sus carencias y deficiencias a la hora de convertirse en refugio de la exterioridad. En el interior también era necesario guardar ciertas formas, ocultar, disimular, callar, de manera que ya no quedaba sino el propio interior, la intimidad, como bastión último de lo auténtico⁹.

Así pues, nos encontramos con la paradoja de que cuanto más crecían las ciudades y más se desarrollaba una red de relaciones sociales profundamente urbanas, el individuo tendía más a refugiarse en el interior no ya de su hogar, sino de su propia intimidad,

⁵ SENNETT, Richard, *La conciencia del ojo*, Barcelona: Versal, 1991.

⁶ Cf. SENNETT, Richard, *Op. cit.*

⁷ DELGADO, Manuel, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1999, p. 150.

⁸ SENNETT, Richard, *El declive del hombre público*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

⁹ SENNETT, Richard, *Op. Cit.* (2011).

mientras que la vida en las calles iba convirtiéndose irremediabilmente en un misterio indescifrable, para el cual el sentido de la vista parecía francamente insuficiente¹⁰.

Sennett apunta a que este proceso de retraimiento en lo íntimo acabaría adquiriendo tintes tiránicos en una sociedad en la que cada vez más acusadamente se estaba perdiendo la riqueza de la vida pública¹¹. La modernidad industrial había traído la marca de la inestabilidad, había instaurado un estado de cosas en el que, como apuntaría Marx, todo lo sólido se desvanecía en el aire. Pero Sennett advierte también que no es posible entender todo este resquebrajamiento de la riqueza de las relaciones sociales impersonales sólo a la luz del capitalismo industrial; otra fuerza contribuiría decisivamente a las transformaciones de las relaciones sociales en público: una nueva forma de secularismo que no atendía ya a un orden de la naturaleza que trascendía los fenómenos, sino que se fundamentaba en un código de la inmanencia como vehículo de acceso al conocimiento, que hacía que cualquier indicio, cualquier elemento en el ámbito de lo sensible fuera potencialmente importante y estuviera cargado de significado. Si en el siglo XVIII la vida pública había sido un baile de máscaras, ahora la máscara se percibía como algo que pasaba a delatar, e incluso a proyectar al personaje tras de ella, de manera que paulatinamente el individuo se erigió en demiurgo de su propio personaje, pasó a aspirar a ser *sujeto*. Sennett argumenta que en un mundo bajo la tiranía de lo íntimo y en el que las apariencias se habían convertido en indicio de la vida interior, las relaciones humanas, e incluso la actitud hacia la mercancía se involucraron en el manto del psicologismo.¹²

Pero ese escrutinio indiscriminado al que el individuo estaba sometido, esa inevitable desnudez ante la mirada incisiva de los demás en la vía pública presumiblemente causó asimismo ansiedades, y provocó una tendencia a pasar desapercibido/a, a no hacerse notar, a caminar en silencio. La única defensa posible ante la vulnerabilidad visual era no tener nada que mostrar, la invisibilidad. La vida pública

¹⁰ Cf. JAY, Martin, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* Tres Cantos, Madrid: Akal, 2007. Martin Jay acomete un recorrido por la crisis del ocularcentrismo occidental, y defiende que esta tendencia a reflexionar sobre la hegemonía del sentido de la vista empezaba a resultar ya bastante palpable a finales del XIX.

¹¹ SENNETT, Richard, *Op. cit.* (2011), p. 413..

¹² Idem.

había pasado a ser un ámbito de emociones reprimidas y espontaneidades cercenadas¹³. Y ese muro de silencio que se erigió en público convirtió al viandante en *voyeur*, en mero/a observador/a de escenas que miraba sin pasar a la acción, sin involucrarse con aquello que sucedía a su alrededor. El conocimiento ya no se produciría por el intercambio social, sino por un sentido de la vista que, sin embargo, había perdido la confianza en la capacidad de leer e interpretar aquello que captaba en un mundo secularizado, en un mar de indicios infinito y confuso; había perdido el código para descifrar el mundo visible; había perdido la capacidad de mirar.

Es en el seno de esta exterioridad angustiosa y confusa donde se desatarán las fuerzas intelectuales y estéticas que buscarán con urgencia una nueva manera de enfrentarse a ella. Ciertamente es que este interés por aquello que sucedía en las calles había fascinado ya a autores tales como Balzac, Dostoyevski o Baudelaire, ya desde la primera mitad del siglo XIX¹⁴, pero es ahora, en las primeras décadas del nuevo lustro, cuando alcanza el punto de ebullición, como lúcidamente había sabido ver Virginia Woolf. Las vanguardias artísticas y literarias se afanarían en este momento en buscar la manera de captar aquel universo tan extraño como fascinante; todo el clima artístico de vanguardia parecía, en fin, decidido a romper con una manera de mirar la realidad que ahora se antojaba obsoleta y estéril, con una tradición estética que ya no se adecuaba a las apremiantes necesidades que surgían en medio de la vorágine.

Esta inquietud por lo “inquieto” se traduce también en nuevas perspectivas en ciencias sociales, que fijarán ahora su atención principalmente en la dimensión social del hecho urbano. En Europa Max Weber publica una serie de artículos que acabarán compendiados bajo el título *Die Stadt* (La Ciudad); George Simmel acomete la que posiblemente será la exploración más genuinamente “moderna” de la metrópolis, centrando su atención fundamentalmente en la red de intercambios sociales que se dan en las grandes ciudades; también en Alemania, Oswald Spengler se avoca a una visionaria imagen de la modernidad como un estadio del orden “natural” de la cultura. En Estados Unidos, a su vez, en 1921 se gesta la denominada Escuela de Chicago la primera escuela

¹³ Idem.

¹⁴ Cf. BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York: Penguin Books, 1988.

conocida de pensamiento urbano moderno, que acometerá una aproximación al fenómeno urbano con vistas a potenciales actuaciones sobre él.

En definitiva, el medio físico urbano, escenario de una nueva complejidad social que resultaba poco menos que desconocida, se había convertido, tal y como observa Barrios, en el objeto inmediato y privilegiado de una mirada que escrutaba la realidad desde todos los ámbitos de la cultura¹⁵.

Un nuevo *médium* para una mirada maltrecha

Parece entonces natural que en un contexto de estas características, en el seno de una sociedad que se adentraba en un terreno desconocido y cuya fe en el sentido de la vista, que había sido hegemónico hasta entonces¹⁶, comenzaba a resquebrajarse, surgiera un *médium* que albergara la promesa de la redención de la mirada. No hace falta sino asistir al visionado de las primeras películas cinematográficas para darse cuenta de que esta inexorable fascinación entre el cine y lo urbano se había antojado ya algo natural desde los mismos orígenes del medio, desde las vistas y panoramas urbanos y las actualidades de los pioneros. Los hermanos Lumière o las casas Pathé o Gaumont habían centrado su primera mirada en aspectos banales de la vida urbana, como *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (*Llegada de un tren a La Ciotat*, Auguste y Louis Lumière, 1895), o *La sortie des usines Lumière* (*La salida de los obreros de la fábrica*, Auguste y Louis Lumière, 1895) y lograron el éxito ante un público que se maravillaba con las imágenes de lo cotidiano. Ahora, en la tercera década del siglo, las sinfonías urbanas se harán eco de aquella perplejidad y fascinación del ojo mecánico ante ese, parafraseando el filme de Michael Haneke, *código desconocido* de imágenes fragmentarias y heterogéneas, y se dispondrán a acometer una radical renovación de una mirada cinematográfica que, no lo olvidemos, en este momento había basculado ya pronunciadamente hacia la vertiente narrativa y comercial. Porque es evidente que filmar la dinámica urbana era una necesidad apremiante. Todas estas sinfonías urbanas buscaban acercarse a lo que acontecía en las calles armadas con una mirada pronta a aprehender el fenómeno urbano en toda su dimensión, en un intento podríamos decir que desesperado

¹⁵ Cf. BARRIOS, Guillermo, *Ciudades de película*, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, Eventus, 1998. Barrios acomete una completa mirada a la relación entre las transformaciones urbanas y el cine.

¹⁶ Ver nota 10.

por recuperar una capacidad de mirar que parecía perdida en un mundo ensimismado. Y lo harían a través de una sensibilidad hacia lo urbano que reproducía una manera de mirar ya genuinamente moderna. Todos estos filmes tienen como fundamento el ritmo de una jornada cualquiera en un entorno urbano, un ritmo casi siempre frenético, pero a veces también pausado, como en espera de lo que inminentemente va a suceder. Como en el *Ulysses* de Joyce, *La señora Dalloway* de Virginia Woolf y otras novelas del momento cuyas tramas transcurren en un solo día, el eje temático de las sinfonías urbanas es la cotidianeidad moderna, siempre en constante movimiento y variación, como un gigantesco hormiguero de asfalto. Su principal cometido era captar la vida en las calles, los microacontecimientos que ocurren en cada momento, las situaciones cotidianas que transcurren en los espacios urbanos. Por este motivo, precisamente porque aquello que pretendían captar carece absolutamente de la coherencia del relato¹⁷, cualquier tentativa argumental quedaba excluida, como explícitamente se indica en la introducción de *Rien que les heures*: “Este filme no contiene historias. Es simplemente una secuencia de impresiones del paso del tiempo”. Podría decirse que se trata de documentales “situacionistas”, porque en ellos no existe una trama discernible, sino una serie de acontecimientos y situaciones cotidianas que la cámara capta por azar –salvo en ciertas escenas actuadas, como las de *Rien que les heures*. El cine había nacido como un medio con una natural alianza con aquello que se ha venido en denominar “situación”, que ya Simmel había tomado como unidad fundamental de su análisis sociológico y que más adelante los sociólogos de Chicago y luego los interaccionistas simbólicos definieron como los átomos constitutivos de la vida social¹⁸. La idea de “situación” se refería a ese momento azaroso, único e irrepetible que sucedía en cualquier momento, a aquella contingencia cotidiana que Auggie (Harvey Keitel) se había propuesto captar posicionando cada día a la misma hora su cámara en una esquina cualquiera de Nueva York (Smoke, 1995). El término “situación” se correspondería también con aquello que Timothy Asch llamaba *events*, término con el que George Brecht y Fluxus designaban a *sus performances*, “para indicar que la acción artística no actúa, ni hace, ni produce, sino

¹⁷ Que no de la narración. Para una reflexión sobre este tema, véase André GAUDREAU, André, «Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers», en ELSAESSER, Thomas (comp.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI Pub, 1990.

¹⁸ Cf. DELGADO, Manuel, *Op. Cit.* (1999), p. 69.

que [simplemente] *acontece*”¹⁹. Jean Rouch defendía que lo mejor del cine era aquello que el cineasta captaba “sin querer”, aquellas imágenes aparentemente insignificantes y azarosas que la cámara registraba por casualidad, y que, sin embargo, aprehendían la vida en toda su frescura.²⁰ Se trata de aquel material al que los hermanos Lumière se habían entregado en su *Salida de la fábrica*, al que Vertov se volcaba apasionadamente en las urbes postrevolucionarias, o con el que Jonas Mekas se “encontraría” años más tarde por las calles de Nueva York, registrando con su cámara lo azaroso, lo impredecible, lo insignificante, “cualquier cosa”.

De esta manera, tal y como apunta Delgado, si sugerimos que lo que vemos en cierto tipo de cine es, en realidad, una sucesión de situaciones que carecen absolutamente de un sentido último –de la misma manera que carecían de cualquier referencia paradigmática las *performances*–, ello desplazaría inmediatamente estas producciones del campo de lo discursivo, para entrar en el de lo enunciativo, es decir, en un conjunto de acontecimientos y situaciones que, con su acontecer, dan un soplo de vida a un texto que, por lo demás, “no dice nada”²¹.

Es sin duda Dziga Vertov –pero también las demás sinfonías urbanas– quien encarna más apasionadamente esa potencialidad del cine de bucear con la cámara en lo real, de captar y luego re-organizar y restablecer aquello que Guilles Deleuze había dado en llamar “bloques de movimiento-duración”²². Pero esta misma actitud ante lo mirado que se desliza por la superficialidad de los aparentemente más insignificantes y cotidianos acontecimientos sin pretender ensartarlos en ningún discurso ni argumento; que pretendía acceder a partir de ellos a una iluminación sobre aquello que, aunque sucedía delante de nuestros ojos constituía un enorme misterio, corresponde también a la actitud de cada una de las *sinfonías urbanas*, que en su conjunto, y a pesar de no constituir un movimiento como tal, marcan el advenimiento de una mirada profundamente moderna, atenta no ya a las generalidades o abstracciones que se pudieran inferir de lo mirado, y que remitirían a una mirada cartesiana sobre lo real, sino a la pura

¹⁹ Idem, p. 77.

²⁰ ROUCH, Jean, «El hombre y la cámara», en ARDÉVOL, Elisenda y PÉREZ TOLÓN, Luis (comp.), *Imagen y cultura: perspectivas de cine etnográfico*, Granada: Diputación provincial de Granada, 1995, pp. 95-122.

²¹ DELGADO, Manuel, *Op. cit* (1999), p. 73.

²² DELEUZE, Guilles, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.

y cruda situación, a esa situación microcósmica y contingente que acaecía en cualquier momento o espacio. El cine, efectivamente, poseía una obsesión sin precedentes por lo molecular, por lo invisible, por aquello que existía más allá de las palabras; y a través de ese microcosmos de infinitos matices tenía toda la potencialidad de *ver* en el seno de un mundo secularizado. Pero esa obsesión ocularcéntrica era además una obsesión cinética, una obsesión en movimiento que bebía de las mismas fuentes de las que se nutría la modernidad. El cine poseía la capacidad de captar la dimensión cambiante de lo urbano y la actitud “nerviosa” de la vida social humana, y de hacerlo, además, desde un modelo de percepción del que ostentaba la exclusiva. El cine fue producto de la modernidad y, efectivamente, pocas formas de comunicación formal han alcanzado mayor grado de identificación con la dinámica de la vida moderna. El cine no sólo restituía la vida urbana ante el/a espectador/a, sino que permitía también que la vida urbana mirara a través de su ojo mecánico e imitara su ritmo, su particular manera de captar y reproducir los acontecimientos cotidianos. El cine no sólo posibilitaba el mirar el mundo desde una óptica “moderna”, sino que además permitía romper con el tipo de visión que había caracterizado a la sociedad premoderna, jerarquizado y monofocal, como en la perspectiva teatral. El cine, en definitiva, encarnaba una visión múltiple, polimórfica y pluridireccional, absolutamente *moderna*. Así, quizá podríamos pensar que el cine no esperó a que surgiera la banda de celuloide perforada y la cámara cinematográfica como medio mecánico²³; mucho antes de que los Lumière anunciaran el nacimiento del cinematógrafo, de una u otra manera ya existía el cine. Con otra forma u otro nombre, la urgencia del advenimiento del *medium* cinematográfico hacía tiempo que latía con fuerza en el seno de la vida urbana.

El cine, por lo tanto, se arrojaba inherentemente a captar hasta el más insignificante de los acontecimientos que sucedían por azar. Es Pasolini ²⁴ quien percibe el cine como acción, y la acción como el lenguaje primario de las presencias físicas, que no hace sino traducir la acción humana –el primero y principal de los lenguajes– a un sistema de símbolos. El cine permite pensar el mundo desde su superficie, desde los eventos puros

²³ DELGADO, Manuel, La eficacia simbólica del cine, en: *Cine y antropología*. Madrid : Casa Encendida-Fundación Caja Madrid, 2007.

²⁴ PASOLINI, Pier Paolo, «La lengua escrita de la acción», en AA.VV. *Comunicación I. Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid: Alberto corazón, 1969, pp. 11-51.

que en su singularidad y contingencia absoluta no pueden ser interpretados como derivados de un principio trascendental. Esto equivaldría a decir que el cine permite pensar el mundo desde la diferencia, desde la contingencia, desde la metamorfosis fugaz de los acontecimientos. El cine supone un regreso a un estado prelingüístico gobernado por la visión, en el que no cabe traducción lingüística alguna, y en el que el sentido se obtiene a través de procesos que se dan a partir de una imagen asignificativa y asintáctica²⁵. Tal y como Mary Anne Doane apunta refiriéndose a la cinefilia, ésta,

...es una relación que puede definirse sólo de forma negativa, es decir, como una relación opuesta a la sistematización, a la racionalización, al programa y estandarización. Es la fuga del sistema, que lo puede conducir a su ruina. Mirar cine, desde esta perspectiva, implica cognición, pero no es ésta la cognición de los estudios cognitivos, que afianza su explicación de los procesos universales de razonamiento y percepción en el visionado de películas. Más bien se trata de un conocimiento a través del cine, que depende de la efectividad en la contingencia²⁶.

El cine, por lo tanto, escapaba a toda tentativa de intelectualidad y, sin embargo, paradójicamente *era* pensamiento traducido en acción, pensamiento en estado puro, sin intermediarios. Tal y como apunta Derrida, el cine “no se formula al modo de la cultura erudita o filosófica. El cine [es] [...] un gran goce oculto, secreto, ávido, insaciable, y por lo tanto, infantil.”²⁷. El cine ofrecía una cierta estructura a través del montaje, pero también la materia bruta con la que construir cualquier historia, en cualquier momento. Como el trabajo del arqueólogo, el detective o el trapero benjaminiano, el cine ofrecía el crear un *sentido* mediante el montaje de lo puramente fragmentario, pero a su vez brindaba la infinita posibilidad de deshacer y rehacer, de deconstrucción y construcción de la experiencia de los potencialmente infinitos/as espectadores/as.

Las sinfonías urbanas representan ese momento de lucidez durante el cual se acomete más que un abordaje de lo urbano por parte del cine, una fusión sincrónica entre cine y urbe, una apropiación de la frenética vida de las calles a través de un medio que *es* asimismo puro movimiento. De alguna manera estos filmes buscaron una nueva y quimérica manera de mirar, aquella misma iluminación visual que buscaban los

²⁵ Cf. DELEUZE, Gilles, *Op. cit.*

²⁶ DOANE, Mary Ann, *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002, p. 229.

²⁷ DERRIDA, Jaques, «El cine y sus fantasmas», entrevista por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, *Cahiers de Cinéma*, n° 556, abril de 2001.

surrealistas. Las sinfonías muestran aquella actitud hacia lo mirado que anhelaba la posibilidad de visitar lo invisible, lo enturbiado por el peso de la costumbre y la indolencia, y recuperaban para el espectador la capacidad de asombrarse ante la más trivial de las imágenes bajo una nueva mirada. A este propósito son muy significativas unas notas tomadas por Robert Flaherty mientras rodaba *The twenty-Four-Dollar Island: Still Life of New York Between Rivers* (1927), que revelan la emoción con la que se exploraba la ciudad desde detrás del objetivo de una cámara:

...hacia las calles abajo en forma de grandes cañones, las multitudes como hormiguero. Retraté los edificios de Nueva York desde puentes del río Este, desde el ferry, y desde la ribera de Nueva Jersey, con el puntiagudo perfil de Manhattan en frente. Los efectos logrados con los lentes teleobjetivos me impresionaron. Recuerdo haber filmado desde el edificio de la Telefónica, en Manhattan, hacia Jersey, en el otro lado del río, con una lente de ocho pulgadas y, aun a esa distancia, haber logrado un efecto estereoscópico que me pareció mágico. Era como dibujar un velo desde el más allá, en revelación de una vida imposible de captar al ojo vivo²⁸.

Todos estos filmes, en mayor o menor medida, se lanzaron a una propuesta de ordenación de los materiales protofílmicos urbanos, con vistas a articular un cierto discurso y a encontrar ese *Código desconocido* que permitiría una decodificación del universo visual de la metrópoli. Pero para aquellos cineastas la potencialidad del cine alcanzaba un radio mucho más amplio que la simple construcción de *un sentido*: la cámara cinematográfica, de alguna manera, albergaba la promesa utópica de la redención de una mirada impotente, que invariable e inevitablemente estaba sujeta a las limitaciones de su propio contexto social, cultural y subjetivo. La cámara cinematográfica albergaba la promesa de superar el perspectivismo, y lo hacía a través de un objetivo mecánico que permitía una mirada que se antojaba virgen sobre las cosas, capaz de captar aquello que escapaba al ojo desnudo, y por lo tanto capaz de huir de todo psicologismo y ofrecer la posibilidad de registrar la vida “tal cual era”:

Hemos abandonado el estudio para marchar hacia la vida, hacia el torbellino de los hechos visibles que se tambalean, allí donde radica el presente en su totalidad, allí donde las personas, los tranvías, las motocicletas y los trenes se encuentran y se separan, allí donde cada autobús sigue su itinerario, donde los automóviles van y

²⁸ FLAHERTY, Robert, «Filming real people», en JACOBS, Lewis (comp.), *The documentary tradition*, New York: Norton, 1979, pp. 97-99.

vienen, ocupados en sus asuntos, allí donde las sonrisas, las lágrimas, las muertes y los imperativos no se encuentran sujetos al altavoz de un realizador²⁹.

La cámara cinematográfica era, por lo tanto, algo parecido a una conciencia superior, un *médium* que posibilitaba lo imposible, al permitir al ser humano tomar distancia y convertirse en *tabula rasa* a la hora de registrar aquello que pasaba *ahí fuera*. Es sin duda Vertov quien puso un mayor y más explícito énfasis en esta idea, y quien la puso al servicio del cambio social. Vertov le atribuía a la cámara la capacidad de “ver”, Tal y como Turvey destaca³⁰; la teoría de Vertov está llena de pasajes en los que otorga a la cámara el poder de la visión y la capacidad de mostrar y revelar cosas al espectador. El cine-ojo de Vertov pretendía ser un cine-explicación del mundo visible *tal cual es*, ofrecer la posibilidad de captar la vida de improviso, y para ello el cine contaba con todas las posibilidades del montaje. Obviamente, no podemos dejar de advertir una relación paradójica entre la idea de un *médium* cinematográfico que albergaba el sueño de registrar la vida “tal cual es” y el hecho de que aquellos cineastas estaban manipulando, ubicando la cámara y montando el material filmado en un laboratorio, pero es precisamente esta utópica actitud vertoviana –que en menor medida quizá es atribuible también al resto de sinfonías urbanas– respecto al medio cinematográfico lo que nos interesa subrayar aquí, la soñada quimera de un medio que posibilitara la redención de la mirada.

Conclusión

No podemos aquí detenernos en un análisis pormenorizado de cada una de las denominadas sinfonías urbanas³¹, pero sí que quizá podríamos concluir que lo hasta aquí expuesto apunta a que las sinfonías urbanas se habían lanzado a una empresa todo menos

²⁹ VERTOV, Dziga, *Cine-ojo: [textos y manifiestos]*, Madrid: Fundamentos, 1974, p. 150.

³⁰ TURVEY, Malcolm, «Can the Camera See? Mimesis in “Man with a Movie Camera”», *October*, n.º 89 (Summer de 1999): pp. 1-13.

³¹ Para un análisis más específico de la relación entre las sinfonías urbanas y lo urbano, véase por ejemplo: PENZ, François. y LU, Andong (comp.), *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, Chicago: University of Chicago Press, 2011; MARTÍNEZ, Emilio, «A propósito de Berlín (o desmontando a Ruttman). Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental», *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, 5 de octubre de 2009.; o BEATTIE, Keith, «From City Symphony to Global City Film: Documentary Display and the Corporeal», *Screening the past: an international, refereed, electronic journal of screen history*, s. f., <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/city-symphony-global-city-film.html> [21/07/2009 8:52:11 AM]>.

sencilla: el desciframiento de lo visible en las calles de las grandes metrópolis. Todas ellas orquestaron imágenes de la ciudad siguiendo un agitado ritmo que reflejaba las tendencias culturales y el pensamiento de la época, así como también las profundas ambigüedades que el fenómeno urbano suscitaba, que se evidencian en las diferencias de enfoque que sin duda existen entre ellas.

En definitiva, hemos de insistir en la idea de que acaso todas ellas, de una u otra manera, compartieron el sueño de la renovación de una mirada maltrecha; la ciudad se convertía en un inmenso compendio de imágenes inconexas a las que el cine estaba en posición de dotar de sentido. La extraña y alienante figura de la gran ciudad adquiría, así, una nueva perspectiva que permitía a la mirada volverla a ver como si fuera por primera vez, revisitar lo invisible. La redención, en definitiva, de la mirada.

EL DOCUMENTAL CHILENO COMO FUENTE HISTORIOGRÁFICA: HISTORIA Y MEMORIA DE UNA CRISIS

LUIS VERES
Universidad de Valencia

Resumen

El inicio de la crisis, puntualizada en la caída de Lehman Brothers en el año 2008 supuso el reconocimiento de una crisis sistémica confirmada por la debacle hipotecaria, la crisis bancaria y la aceptación de un conjunto de soluciones limitadas que no escapaban de la ideología neoliberal imperante. Esta crisis afectó aparentemente en menor medida a los países de América Latina que habían sostenido un crecimiento económico importante como consecuencia de la subida del precio de las materias primas. Sin embargo, a pesar de esa aparente situación de bonanza en tiempos de crisis en países como Chile o Argentina la crisis se mostró como el balance de una cuenta de resultados que pasó la factura a una limitada porción de la población. En el caso de Chile la crisis ha supuesto el periodo de legitimación de la implantación a cualquier coste de las multinacionales en los territorios históricos reclamados por la población mapuche, la región que va desde el sur del río Bío-Bío hasta la ciudad de Temuco. Esta situación ha supuesto la continuación de un expolio histórico por parte de las empresas acerca de los recursos naturales existentes en esos territorios. Empresas como Ralco, Endesa, Repsol y las derivadas de las grandes fortunas nacionales, como Luksi, Figueroa o Matte, han justificado su actuación en territorio mapuche bajo la bandera del progreso y el crecimiento económico. Por su parte el estado ha acusado de terrorismo a grupos mapuche que han realizado protestas violentas y crímenes que incluyen el asesinato. Esta problemática ha sido atendida por el género documental, lo cual ha supuesto un renacer del género con una larga trayectoria desde el inicio del gobierno de la Unidad Popular y la posterior dictadura del general Pinochet. Este trabajo trata de realizar una caracterización del documental en Chile como consecuencia de la consolidación de la situación de crisis económica a partir de la problemática que afecta a la población mapuche y que enfrenta a ésta con el Estado chileno en un clima de criminalización de la protesta y de irregularidades judiciales. Para ello se toma en cuenta la obra del realizador Guido Brevis, la directora Eva Varela o el exitoso documental *Dauno Tótoro* a través de sus documentales.

Palabras clave. Guido Brevis, Elena Varela, *Dauno Tótoro*, cine, Chile, mapuche, terrorismo, documental, indigenismo.

1. Introducción

El género documental ha arraigado con fuerza en América Latina desde prácticamente el nacimiento del cine, pero fue a partir de los años cincuenta cuando éste

muestra sus años de mayor desarrollo a partir de la influencia del neorrealismo italiano. El camino del tercermundismo cinematográfico se vio facilitado en un primer momento por la popularidad de este movimiento que presentaba algunas similitudes políticas y sociales con el caso latinoamericano en lo referente a la inmigración italiana y determinadas situaciones sociales relacionadas con la polarización norte sur y el desequilibrio económico. Tras la victoria vietnamita sobre los franceses en 1954, la revolución cubana en 1959 y la independencia argelina en 1962, la ideología del cine del Tercer Mundo cristalizó, en una serie de manifiestos de cine: “Estética del hambre” de Glauber Rocha, “Hacia un tercer cine”, de Pino Solanas y Octavio Getino, y “Por un cine imperfecto” de Julio García Espinosa. Se pedía una revolución política continental y una revolución estética y narrativa. Glauber Rocha señalaba que, si su país estaba económicamente subdesarrollado, no tenía por qué estarlo estéticamente. El eslogan rezaba “una cámara en la mano y una idea en la cabeza” al suponer que el subcontinente nunca tenía derecho a réplica¹.

Estas ideas no dejan de estar presente en un tipo de documental comprometido con la realidad que disfruta de cierta efervescencia en Chile y que va a quedar vinculado en la última década al conflicto mapuche que enfrenta a este pueblo con el estado chileno. A la llegada de los españoles a Chile, el territorio estaba habitado por un millón de habitantes que implicaba una organización social y política². Sin embargo, la campaña española suscitó la idea de un indígena bárbaro que debía ser sometido a la civilización por medio de la razón, la ciencia, la religión y la técnica. Ese fue el primer episodio de un proceso de criminalización que continúa hasta el presente y contra el cual se enfrenta el género documental. El debate entre Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de Las Casas apuntaba a la negación del alma y la condición humana del indio³. El indígena iba a ser acusado de manera interesada de ser vago, bárbaro, mentiroso, sucio y malo, y el tópico iba a perdurar en todos los sistemas de representación junto a su contrario, el del buen salvaje⁴. Este tópico, que suponía apartar al otro del orden humano, significaba crear un nuevo sentido muy apartado del referente real, pero que incluía significaciones y prejuicios de

¹ STAM, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 325 y ss.

² BENGÓA, José, *Historia del pueblo Mapuche*, Santiago de Chile, Ediciones del Sur, 1987, pp.15 y 16.

³ HANKE, Lewis, *La lucha por la justicia en la conquista de América*, Madrid, Istmo, 1988, pp.33 y ss.

⁴ VERES, Luis, *Periodismo y literatura de vanguardia: el caso peruano*, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2003, pp. 25 y ss.

tipo ideológico y político del viejo mundo⁵ que andaban acordes con un interés claramente de corte económico. Como señala Roger Bartra, “antes de ser descubierto, el salvaje tuvo que ser inventado”⁶, igual que lo fue el propio continente⁷, ya que el salvaje suponía el fin de la civilización y la frontera en donde el orden imperante se difuminaba en favor del caos, universo que iba a ser iluminado a partir del descubrimiento español.

2. El conflicto mapuche

En la actualidad, el pueblo Mapuche constituye una minoría étnica que habita una ancha franja en el Sur de Chile, desde el sur del río Bío-Bío hasta la ciudad de Temuco. A lo largo del siglo XIX, XX y XXI este territorio se ha visto reducido por la presión de las oligarquías y de las grandes empresas del sector de la madera y de la electricidad. Actuaciones como la construcción de la central eléctrica Ralco a cargo de la multinacional Endesa o la presencia de madereras importantes pertenecientes a importantes familias de la alta burguesía chilena, como los Figueroa, los Mattei, los Luksi o los Angelini, han ido reduciendo las propiedades mapuche y estableciendo como crónica una situación de conflicto y de lucha por la tierra. Durante el gobierno de Allende se realizó una reforma agraria que inició la compra de tierras con el fin de devolverlas a los ciudadanos mapuche y reducir el latifundismo, pero dicha reforma fue echada para atrás con la llegada de la dictadura de Pinochet. Durante los gobiernos de Allende y de Pinochet miembros del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) colaboraron con los mapuches en la ocupación de tierras⁸, hecho que ha facilitado su adscripción imaginaria a un sentido radical o revolucionario de su protesta.

Este periplo ha conducido en la actualidad a una situación en que grupos de resistencia y oposición al Estado realizan cortes de carretera, ataques a intereses y maquinaria de las empresas madereras y eléctricas que van salpicando los últimos años en la región de Araucanía y Malleco. La situación se ha visto agravada por un caso reciente como es el asesinato del empresario Jorge Luchsinger y su esposa. En la madrugada del 4 de enero de 2013 un grupo de personas entró en sus tierras e incendió la casa en donde dormía el matrimonio. Los hechos constituyen un asesinato en venganza

⁵ TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México D.F., S.XXI, 1987, p. 28.

⁶ BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996, p. 23.

⁷ O’GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México D.F., FCE, 1984, p. 152.

⁸ BASTIAS, Julián, *Memorias de la lucha campesina*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009.

de la muerte del joven Matías Catrileo que había entrado en sus tierras de noche con aparente ánimo violento el 3 de enero de 2008. Así parece confirmarlo la coincidencia de fechas. El crimen fue calificado de “delito terrorista”.

Esta situación ha conducido a una invisibilización del conflicto⁹, sobre el cual sólo se da una visión de los hechos, procedente de una parte de la población chilena y que normalmente oculta muchos de los hechos noticiables que se presentan en torno al problema. A ello se une el hecho de que sólo hay un periódico que acoja el punto de vista mapuche: el diario *Azkintuwe*, promovido por los periodistas de la comunidad mapuche y que informa acerca de las detenciones, los procesos judiciales y las actividades de las multinacionales sobre territorio mapuche. De este modo, el problema mapuche parece descartado de los cauces de los medios de comunicación habituales. En esta situación, el discurso fílmico juega un papel fundamental, ya que saca a la palestra los detalles de esta problemática que los medios oficiales, prensa y televisión, apenas se interesan en mostrar. Ese silencio informativo se puede considerar como una de las razones de que la causa mapuche se haya inclinado en los últimos años por estrategias violentas, consistentes en cortes de carretera y corte de líneas eléctricas. Como ya señalé, el silencio puede conducir al incremento de la violencia simbólica o real de algunos conflictos con el fin de aparecer en los medios¹⁰. Su silencio conduce a una espiral de violencia para ganarse un espacio en el universo mediático que, unido a una situación de injusta opresión, forma una mala fórmula para manchar una de las páginas negras de la historia de Chile. Cuando un conflicto queda escondido es fácil el recurso a la violencia con el fin de convertirse en una noticia imposible de esconder. El asesinato del almirante Luis Carrero Blanco en la España de 1973 a manos de ETA suponía una respuesta a la negación, por parte de la dictadura de Francisco Franco, de ocultar y negar la existencia del terrorismo en España. El 11 de septiembre en Washington y Nueva York significó una respuesta a la invisibilización del problema palestino y de los distintos conflictos de Oriente Medio:

“Indudablemente, si los líderes de cualquier grupo terrorista acudieran a métodos más civilizados para darse a conocer –una campaña de propaganda mediante anuncios o entrevistas pactadas- seguramente la indiferencia sería el mayor resultado

⁹ VALLE, Carlos del, “Mediacentrismo e invisibilización de lo étnico como objeto de estudio: una genealogía crítica de la comunicación intercultural”, *Signo y Pensamiento*, n°46, vol. XXIV, enero-junio de 2006.

¹⁰ VERES, Luis, *La retórica del terror*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006, pp. 156 y ss.

obtenido. Al Qaeda no consiguió el mayor seguimiento mediático de la Historia con buenas palabras y campañas publicitarias edulcoradas, sino que lo consiguió mediante el genocidio más rápido de nuestra memoria.”¹¹

3. Y llegó el documental

La invisibilización de un conflicto que afecta a 600.000 mapuches, sobre todo en Santiago y Temuco, ha propiciado que un género amoldable a lo largo de su historia como el documental se convierta en uno de los medios de canalización para informar sobre dicho conflicto. El documental suele servir de medio alternativo que se sale de los canales de comercialización habituales¹². Es un género relativamente económico que se mantiene en los márgenes de la comercialización. El documental mapuche supone una aproximación antropológica a ese mundo, pero curiosamente, a diferencia de la mayoría de los discursos indigenistas procede del interior de ese mundo. Cornejo Polar habló de literaturas heterogéneas para designar aquellos discursos sobre el indio cuyo emisor no era indígena en un código que no era la lengua del indígena y destinado a unos lectores que no eran indígenas y que leían sobre una realidad ajena tanto al emisor como al receptor de ese discurso¹³. El discurso indigenista imaginaba al indio e imaginaba defenderlo. Pero, el documental mapuche procede de ese mundo en su mayoría y, a diferencia de la mayor parte de discursos indigenistas, no plantea el tema de la venganza ni de un mesianismo utópico¹⁴. Además, la transparencia de la imagen manifiesta la existencia de ese mundo que a ojos de los medios resulta invisible.

Hay que tener en cuenta que el documental en Chile es un género de larga y fructífera tradición. Más que un género, es el género de la cinematografía chilena, al menos en lo que respecta en su repercusión internacional. El documental ha hecho pasar a la cinematografía chilena, de ser un cine con muchas limitaciones tanto en cantidad como en calidad, a ser un cine en que el mundo puso sus ojos como respuesta y constancia crítica a los horrores de la dictadura de Augusto Pinochet. El cine de Patricio Guzman,

¹¹ *Ibidem*, p. 124.

¹² NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

¹³ CORNEJO POLAR, Antonio, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, v. IV, n° 7 y 8, Lima, 1978; *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.

¹⁴ VARGAS LLOSA, Mario, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996; VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Universidad de Valencia, 2001.

Raúl Ruiz, Ricardo Larraín o Santiago Álvarez, por señalar unos pocos de manera injusta, creó el contexto necesario para suscitar el asentamiento de una decena de directores y películas en las cuales los documentalistas se vieron reflejados. Gracias a ese clima creativo hoy en Chile destacan carreras incipientes como las de Elena Varela, Dauno Tótoro o Guido Brevis, con una capacidad crítica muy estimable que augura una sólida trayectoria por construir. Esa trayectoria del género documental cumple con el paradigma de la cinematografía chilena en donde siempre ha primado la crítica, la observación y la racionalidad, junto al deseo de preservar la memoria histórica:

“Comparada con otras cinematografías de América Latina, la de Chile ha tenido la singularidad de la racionalidad. No ha tenido la astucia dramática de Argentina, ni la vivacidad creativa de Brasil, ni las búsquedas empáticas de México. No siempre ha sido fílmicamente inteligente (y por eso muchas veces no se han reunido las intenciones declaradas con los productos terminados), pero se ha mostrado sistemáticamente reflexiva, aguda, observadora, y con mucha frecuencia se ha sentido cumpliendo una función privilegiada de conciencia crítica. Ha habido en ella más intelectuales que artistas, si esta distinción tiene todavía alguna importancia.”¹⁵

Pero, el documental sobre los mapuches se ha desarrollado sobre en todo en su modalidad performativa con un considerable afán de denuncia, como creo que no podía ser de otra manera, dada la situación. En el año 2003 surge uno de los grandes documentales sobre esta temática en el S. XXI. Se trata de *El despojo Uxuf Xipay*, uno de los documentales más renombrados. Su autor es Dauno Tótoro y en él se recogen las denuncias habituales en el conflicto, con testimonios valorativos sobre el problema, apuntando a las probabilidades de derrota de los más débiles: “La historia no está a favor de los mapuches, está a favor de los huincas”, dirá uno de los testimonios. El documental recoge el problema de la aculturación de mapuches que se trasladan a Santiago, e intenta destacar el carácter pacífico de su lucha, así como la criminalización que sufren los mapuches que quedan en las zonas rurales, a los cuales se les intenta pasar por terroristas y violentos. El documental muestra el contraste entre el testimonio del terrateniente Jorge Luchsinger, asesinado en 2013 por miembros de comunidades mapuche, que defiende la presencia de su familia en esas tierras desde hace cien años y el de líderes indígenas que señalan:

¹⁵ CAVALLO, Ascanio, DOUZET, Pablo y RODRÍGUEZ, Cecilia, *Huérfanos y prohibidos. Relectura del cine chileno de la transición*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2007, p. 280.

“Esto es una colonización a la fuerza y no me gustaría que me quitaran mi tierra, me quitaran mi cultura, mi religión, mi lenguaje, me mataran a mis hijos, me esclavizaran, alcoholizaran a mi familia para obtener lo que no es de ellos (...) El gobierno ha entregado las tierras a extranjeros que nos discriminan.”

La película acaba con la tesis de un cuestionamiento sobre lo que se considera progreso y plantea una comparación entre lo que fue la Conquista contra los mapuches y lo que es la actual ocupación de tierras y las imágenes de los carabineros golpeando en las manifestaciones. En este sentido se plantea cierto reduccionismo del problema a favor de la tesis documental y la construcción de argumentos a favor de esa tesis. El paralelismo entre la colonización española del siglo XVI y la colonización multinacional de las empresas actuales es estéticamente válida, pero no tiene refrendo en la realidad, más allá del móvil económico que mueve a estos agentes. Por ello, el documental *El despojo* no deja de idealizar a ese indio premoderno que muchas veces está alejado de la realidad, pero que resulta de gran validez estética y sirve de móvil para denunciar legítimamente la gran injusticia que sufre el pueblo mapuche. Esta idealización se observa en el uso de imágenes en blanco y negro de hombres a caballo galopando por una llanura junto al bosque, imágenes del paisaje que remiten a un pasado arcádico. De ese modo, resulta gratamente idealizada la naturaleza, el sonido del bosque por medio de ecos y un viento que susurra y que se mezcla con fundidos en los que transcurren las estaciones del año con el fin de intensificar ese vínculo del mapuche con el medio natural. La transgresión de ese vínculo supone un crimen y la destrucción de un pueblo, idea que se presenta a lo largo de todo el documental.

El montaje va a establecer oposiciones y significados basados en el choque de las imágenes. Frente a ese pasado glorioso y genuino del indio guerrero en su entorno natural, se sitúan los mapuches de hoy, niños cantando el himno nacional de Chile bajo la bandera nacional, estableciendo el mensaje de una contradicción social e histórica, al intentar introducir al mapuche dentro del estado de Chile. Así se dice que la educación “está pensada para que el mapuche deje de ser mapuche”. La afirmación se ve reforzada por el testimonio de Fernando Gimeno, que señala algunos datos que hacen hincapié en el proceso de aculturación y la problemática intercultural:

“que “hay más de 2700 personas en el Registro Civil esperando cambiar de apellido y de nombre mapuche, porque esa autoestima y esa imagen negativa es fruto de la educación: Eso quiere decir que el conocimiento que se entregaba a nuestras gentes no era pertinente culturalmente.”

Pero el montaje sitúa ante la mirada del espectador otro testimonio contrario al anterior y que pone en evidencia los prejuicios que recaen todavía sobre la población chilena al menospreciar la cultura mapuche. Un empresario forestal, Fernando Léniz, afirma:

“La educación en bilingüe perjudica porque impide aprender otras cosas (...) Eso que se lo enseñe la abuela en la casa. En el colegio que le enseñen inglés, que eso es lo que le va a servir en el mundo de hoy.”

Otra vuelta de tuerca del montaje sitúa de nuevo el problema en la cuestión de los inmigrantes a las ciudades y el consecuente problema de la aculturación al abandonar su nombre y sus apellidos junto a su pasado indígena y su tradición: Así José Paillal indica:

“En Santiago hay muchos mapuches, generaciones enteras que han nacido acá. Para no ser discriminados intentaron pasar desapercibidos para de esa manera no ser molestados. Y cuando tuvieron hijos, hicieron eso con sus niños: enseñar a hablar buen castellano para que no se rieran de ellos. Nosotros mismos nos dividimos: nosotros somos mapuches urbanos y los otros son mapuches rurales. De ello se aprovecha el gobierno que considera que los mapuches malos son los que están en las comunidades ya que reclaman sus derechos. Se trata de hacerlos pasar por terroristas violentos.”

El documental presenta la idea de un Estado desintegrador que genera división dentro de la sociedad mapuche con el fin de vencer y con el fin de encaminarse únicamente por la vertiente del indiscutible neoliberalismo. La asimilación se convierte en un agente violento que produce desarraigo en las ciudades a favor de una mezcla que el documental muestra como un signo de perdición de la sociedad mapuche, como una señal de su declive que es aprovechada por el Estado. Este testimonio vuelve a oponerse al de Patricio Aylwin, expresidente de Chile, de carácter conservador, el cual constata los inconvenientes que ha planteado una asimilación irregular. El Estado ha sido incapaz de completar esa fusión cultural que ha dado lugar a un conflicto intercultural:

“Se pensaba que estos pueblos mapuches iban a desaparecer asimilados por la sociedad, porque de algún modo eran pueblos inferiores y no iban a mantener su dignidad en una sociedad en términos del S. XIX y el siglo XX”.

Signos de esa desaparición son las imágenes de fusilamientos y de la creación de la Comisión Radicadora de Indígenas, la cual cambió de ubicación a numerosas comunidades mapuche produciendo la descontextualización y desarraigo del indígena, un signo poco integrador, tal como establecen los buenos propósitos de los estadistas. Imágenes de principios del siglo XX contextualizan las denuncias de la voz en *off*: abogados que se vendían, juicios sin fin, gente que no quiere hablar del problema en Temuco, etc. El testimonio de Fernando Leniz es concluyente y establece una crítica histórica sobre el amargo pasado de Chile: “Estoy de acuerdo en que se cometieron muchas injusticias, las injusticias que se cometen siempre por un pueblo que es avasallado por un invasor (...) son inaceptables. Pero eso pasó.” Y un ciudadano mapuche, en el centro de Temuco, critica ese pasado confeccionado con los frutos de la barbarie:

“Esto fue una colonización a la fuerza. Y no me gustaría que me quitaran mi tierra, que me quitaran mi cultura, mi religión, mi lenguaje, me maltrataran a mis hijos, me esclavizaran, alcoholizaran a mi familia para obtener lo que no es de ellos (...). El gobierno ha entregado las tierras a extranjeros que nos discriminan.”

Los enemigos del mapuche se presentan como el poder de las empresas y el dinero. El testimonio de Ricardo Meliñis es determinante en este sentido, ya que “la historia no está a favor de los mapuches. Está a favor de los huincas”, lo cual conduce a una eliminación del elemento más importante y más antiguo de ese mundo, el mapuche: “Lo más importante no está porque no les conviene”. El equilibrio con el entorno natural se convierte en argumento para apoyar la reclamación territorial. El documental construye de esta manera interrogantes acerca de la realidad del sur de Chile y no los resuelve. *El despojo* concluye con un hondo cuestionamiento acerca de qué es el verdadero progreso: ¿la explotación sin fin de un pueblo?, ¿su exterminio?, ¿el agotamiento y expolio de los recursos naturales?, ¿el despojo de la herencia de las futuras generaciones? Todo ello viene acompañado de imágenes de los carabineros entrando a la fuerza en las comunidades, planos sobre enfrentamientos urbanos, imágenes de Allende hablando mapudungún y declaraciones del gobierno señalando que “la agitación es artificial”. Una enumeración caótica de hechos e imágenes que sirven para indicar la confusión y

hondura de un conflicto muy largo y cuya solución parece estancada. Y todo apunta a que el conflicto va para largo.

Pero el documental más famoso y polémico sobre esta temática es *Newen Mapuche* (2012) de Elena Varela, cineasta que fue detenida por un año al entrar en contacto con confidentes acusados de terrorismo y que se muestran en el documental con el rostro oculto a la cámara y sin datos que los identifiquen. Finalmente, Varela fue declarada inocente y gracias a su puesta en libertad pudo acabar el documental. La película arranca de la muerte a manos de carabineros de Alex Lemún, en la Araucanía el 12 de noviembre de 2002 y recurre a la recreación de hechos históricos, que se complementa con imágenes de represión de los carabineros. Es un documental reflexivo que explica cómo se ha ido construyendo el propio proceso documental para explicar que su directora es detenida al igual que toda la cúpula del movimiento de oposición mapuche. A todo ello se suman testimonios de personas que han vendido sus tierras bajo amenazas en Valdivia, para la instalación de una planta de celulosa. La película apunta como responsables a los distintos gobiernos y al cuerpo de carabineros y apuesta por la ocupación de fundos al señalar que se han recuperado 47000 m² de tierra para los mapuches mediante este sistema, recuperación que en Chile se considera terrorismo.

Contra la ley antiterrorista también se posiciona el documental *Aniceto, razón de estado* (2012) de Guido Brevis. En ella se relata la historia de Aniceto Norín, acusado de incendio y de “delito terrorista” en el mismo proceso que Pascual Pichún por la quema del fundo de la familia Figueroa. El documental incluye testimonios de intelectuales chilenos como Raúl Zurita, Tomás Moulian o Raúl Shor que califican de “desproporcionada la aplicación de la ley antiterrorista”.

“El estado presume de que no hay terrorismo, pero en el plano interno se aplica la ley antiterrorista. Que se aplica sólo a los mapuches.. Si un mapuche quema un autobús, se le aplica la ley antiterrorista. Es una aplicación racista de esta legislación.”

El documental incluye imágenes de carabineros que colocan sus escudos para evitar la filmación de las cámaras así como escenas en donde se muestra la incomprensión de parte de la población chilena ante la interrupción de una carrera ciclista por una manifestación junto a cargas policiales que son habituales en estas películas.. El

film responsabiliza al pinochetismo de haber provocado esta situación y de hacerla perdurar. Raúl Zurita dirá:

“Es tan absurdo este asunto que de nuevo vemos al pueblo disparando al pueblo. Porque ¿quiénes son esos carabineros? ¿De dónde son? Son de ahí mismo. Son tan mestizos como cualquiera de nosotros.”

En definitiva, el problema que plantean estos documentales es el de la criminalización de la protesta y la visibilidad de un tema mal resuelto en la construcción de la república chilena. En Chile y en otros muchos países, y en España hay ejemplos con los escraches recientes, se criminaliza cualquier tipo de protesta bajo la etiqueta de terrorismo. El Estado neoliberal fagotiza cada vez más la simple protesta y la queja. Al delito común y al crimen se le denomina terrorismo con el fin de rodearlo de una significación más grave a la sombra del 11 de septiembre. Colocar al mismo nivel el activismo mapuche que ETA, Brigadas Rojas, Bader-Meinhof, Sendero Luminoso o Al Qaeda es un error evidente que responde a una estrategia de manipulación semántica, cuya finalidad es lograr una diferente percepción del conflicto encaminada a la criminalización del pueblo mapuche. Y forma parte de esa criminalización la constitución de un nuevo lenguaje en el que se proscriben términos como revolución, libertad, soberanía nacional, pueblo, imperialismo o proletariado¹⁶, lo cual contribuye a un nuevo proceso de colonización empresarial (Solano, 2012: 133) y de ese lenguaje no forma parte el hecho de que los indígenas del S. XXI signifiquen valores como ecología y el hecho de que los indígenas sean “los actores principales en la defensa del medio ambiente”¹⁷ Es más esa criminalización está conduciendo a una radicalización de los jóvenes mapuche ante el desinterés oficial que causan sus demandas. Este proceso de ideologización del conflicto no es sino un medio de justificación de las malas artes que la expansión empresarial está ejerciendo en muchos territorios del planeta en donde Chile es un buen ejemplo o como ha señalado Jorge Pinto, expansión y exclusión que se realiza desde hace siglos:

“la exclusión del mapuche resolvía además, el problema de la ocupación de sus tierras, fundamentales para distribuir las entre los colonos que se estaban enviando

¹⁶ BENGÓA, José, *La emergencia indígena en América Latina*, Santiago de Chile, FCE, 2007, p. 83.

¹⁷ BORDIEU, Pierre y WACQUANT, J.L. “La nouvelle vulgate planétaire”, en *Le Monde Diplomatique*, mayo de 2000.

desde el Valle Central y Europa. Por último, todo el aparato burocrático que el Estado instala en la vieja frontera y la presencia del ejército sólo confirman su afán de intervenir en la región y su propósito de hacer valer la norma jurídica establecida para el resto del territorio. El discurso antiindigenista que está detrás de esas acciones sólo constituye la justificación ideológica de un proceso de despojo y agresión al mapuche que abrió las heridas...”¹⁸.

Recientemente, el 30 de julio de 2013, la ONU, por medio de Ben Emmerson, su representante de una comisión de estudio del problema, ha declarado en un informativo de la CNN:

“La ley se ha aplicado discriminatoria, sin racionalidad e injusta. Se ha convertido en parte del problema. Impunidad de fuerzas especiales y carabineros. Exceso de aplicación de la ley antiterrorista y no aplicación de las leyes corrientes en áreas mapuche. No se debe aplicar esta ley, la ley ordinaria es capaz de garantizar la ley y el orden. En el caso Luchsinger se ha aplicado la ley corriente.”

Indudablemente el documental, y ello es visible en los documentales anteriores, supone un género interesado que desarrolla el clímax y una determinada tesis, pero es el género que da voz a los que no tienen voz mediante su presencia directa, y eso significa la visualización del conflicto. El documental se puede permitir realizar este tipo de denuncias, puesto que su dependencia de intereses económicos y publicitarios es mucho menos que la que se mantiene en la prensa escrita o en la televisión. La denuncia toma cuerpo por medio de documentales performativos¹⁹, que pretenden cambiar el estado de opinión acerca de la consideración de los mapuche como terroristas, posición que defienden los medios dominantes con *El Mercurio* o *La Tercera* a la cabeza.

Es cierto que estos documentales muestran un lado de la realidad y se posicionan con la parte más débil. No se habla de los carabineros muertos y heridos en los enfrentamientos, excepto en el documental de Tótoro *El engaño*; no se habla de muchos de los intentos de negociación; no se habla de que se habla de una parte de los mapuches, de un mapuche anclado en el tiempo y no de aquellos que apuestan por otro mundo, justificable o no, pero real y presente en la actualidad chilena. Pero, también es cierto que la lógica documental impone la focalización en el punto de vista de los desfavorecidos y

¹⁸ PINTO, Jorge, *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2003, p. 25.

¹⁹ WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B, 2004, pp. 49 y ss.

que los avasallamientos y el expolio histórico han sido ejercidos por el Estado chileno en detrimento de muchos ciudadanos mapuche. Y la realidad es la que es.

Y hay que plantearse la importancia de este cine. Primero como medio de intentar aproximarse a la verdad, y segundo, como molde que recoge la memoria, el documento que atestigua que el crimen y la injusticia se produce al acusar interesadamente a alguien que realiza una protesta legítima o que toma medios inadecuados de protesta con la violencia de antemano, de ser terrorista, con el fin de criminalizar cualquier gesto de legítima rivalidad. Qué habría sido de la guerra civil española sin películas como *Morir en Madrid* o *Sierra de Teruel*?²⁰ ¿Qué habría sido de la barbarie nazi sin *Noche y neblina* de Alain Resnais?, ¿Qué habría sido de la historia de los crímenes de la dictadura chilena sin la película de Patricio Guzmán *La batalla de Chile* o la de Armand Mattelart *La espiral*? ¿Nos habríamos quedado con las ideas que inspiraba *Raza* de Sáez de Heredia, con los documentales como *El triunfo de la voluntad* u *Olimpia* de Leni Riefenstahl, con los informativos televisivos de Pinochet como única verdad? La denuncia del crimen existe mientras dura su recuerdo, como señaló Horkeimer:

“El crimen que cometo y el sufrimiento que causo a otro sobreviven, una vez que han sido perpetrados, dentro de la conciencia humana que los recuerda, y se extinguen con el olvido. Entonces ya no tiene sentido decir que aún son verdad. Ya no son verdaderos: ambas cosas son lo mismo. A no ser que sean conservados en Dios. ¿Puede admitirse esto y no obstante llevar vida sin Dios? Tal es la pregunta de la filosofía.”²¹

El género documental es un molde más de la memoria. Como la literatura o el cine de ficción recogen en imágenes un listado de iconos que constituyen la memoria del mundo contemporáneo. Y hay memorias que intentan falsear la historia mediante la imposición deliberada de su imagen y el silenciamiento de la imagen ajena. Ésa es la diferencia entre una posible verdad y una posible mentira. Marc Ferro señalaba que el cine actúa como un espía de su entorno. Interpreta a su manera los textos y muestra unas informaciones y oculta otras. Siempre que hay un deseo de mostrar, hay un deseo también de ocultar. *El triunfo de la voluntad* fue una película propagandística, pero

²⁰ VERES, Luis, “*Morir en Madrid, Tierra de España y Sierra de Teruel: el cine de la guerra civil y la vanguardia artística*”, en José Manuel Goñi y Daniel Macías, *Historia bélica: los lenguajes de la guerra: imagen y propaganda entre el clímax imperialista y el ocaso de Europa (1850-1950). Image, Propaganda and Discourse (1850-1950)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.

²¹ HORKHEIMER, Max, *Apuntes 1950-1969*, Caracas, Monteavila, 1976, p. 16.

dichas imágenes se volvieron acusatorias durante el proceso de Nuremberg. Para Ferro, el cine no es un reflejo pleno de la sociedad, pero sí un indicador de sus puntos negros²². En esa misma línea se situaba Pierre Sorlin que señalaba que el cine nos ofrece un retrato de la sociedad de muchos posibles y hay que preguntarse qué tipo de retrato. Un film no es un duplicado de la realidad, sino una muestra de algunos de sus fragmentos, que quedan cargados de sentido, al reunirlos en una nueva unidad. El cine transcribe la realidad y lo hace con instrumentos propios: la ejemplificación, el énfasis y la recomposición mediante el montaje. El cine reorganiza un material y le da coherencia. La consecuencia es que la imagen fílmica confiesa más lo visible de una sociedad que un estado de cosas. El cine define lo que acepta y el modo en que se trasmite y los responsables son cineastas y espectadores. Lo visible revela la ideología de la sociedad²³. Y esta descripción se ajusta exactamente con el cine sobre el conflicto mapuche.

²² FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

²³ SORLIN, Pierre, *The Film in History: Restaging the Past*, Nueva Jersey, Barnes & Noble Books, 1980.

AUTORREFERENCIALIDAD, MEMORIA E HISTORIA EN EL DOCUMENTAL Y LAS ARTES VISUALES: SEMEJANZAS, DIFERENCIAS Y SINERGIAS

REBECA PARDO
Universitat de Barcelona

Resumen

Junto al documental autobiográfico que aborda la memoria y la historia, parece conveniente estudiar lo sucedido en los últimos 40 años, en el marco autorreferencial, en otros medios visuales igualmente importantes (como la fotografía, el videoarte o el cómic). Un fenómeno que ha llevado a Miguel Angel Hernandez a hablar del artista como historiador (benjaminiano).

La comparación entre medios y contextos nos da el contrapunto necesario para poder analizar el papel de la imagen (fija o en movimiento) no sólo en la conservación sino también en la recreación de las memorias individuales o colectivas así como de la historia. Conceptos como “verdad narrativa” o “postmemoria”, así como la presencia del humor, de la ficción, de un trabajo casi arqueológico o del juego con las ausencias nos definirán importantes aspectos de cada uno de estos ámbitos visuales entre los que se mueven los que se han dado en llamar “memory works” contemporáneos.

Palabras clave: Autobiografía, autorreferencialidad, historia, memoria, documental, fotografía, videoarte, comic.

La memoria y la historia son dos elementos esenciales en numerosos documentales y obras de artistas visuales (fotógrafos, videoartistas y autores de cómic) en los últimos cuarenta años, sobre todo en el contexto autorreferencial. En algunos casos se han dado obras tan singulares que Miguel Angel Hernandez ha llegado a publicar un libro en el que denomina a algunos artistas como historiadores “benjaminianos”¹.

A pesar de los numerosos elementos compartidos en todas estas obras, que han sido denominadas “Memory Works”, un análisis comparativo de las mismas y sus contextos aporta interesantes datos comunes o diferenciales entre ellas de los que es posible inferir el papel de la imagen (tanto fija como en movimiento) en la conservación y recreación de memorias individuales o colectivas, así como de la propia historia. También es posible ver influencias mutuas, hibridaciones de géneros y medios, y experimentación en los

¹ HERNANDEZ, Miguel Angel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas, 2012.

límites de la subjetividad, la realidad y la ficción, lo que dibuja un panorama innovador en el contexto de las artes visuales y del documental contemporáneo.

En primer lugar, resulta importante diferenciar las obras autobiográficas (aquellas que hablan de la vida de una persona explicada por ella misma y en las que coinciden las identidades de autor, narrador y personaje principal) de las autorreferenciales (aquellas en las que una persona se refiere a ella misma o a su experiencia vital, pero no es necesariamente la protagonista de la historia). Un ejemplo de obra autobiográfica es el libro *Pasqual Maragall Mira*² en el que el conocido político Pasqual Maragall publica las fotografías diarias que se hizo con el móvil tras descubrir que padecía Alzheimer, mientras que un ejemplo de obra autorreferencial sería *Bucarest. La memoria perdida* (2008), documental en el que Albert Solé intenta recuperar la historia y la memoria de su padre, Jordi Solé Turá (uno de los padres de la constitución española). Un alto número de las obras que nos ocupan han sido realizadas por hijos o nietos de personas que sufrieron alguna guerra o enfermedad (como el Alzheimer) y que emplean las imágenes para rescatar del olvido la experiencia de un ser querido y rendirle homenaje. Por tanto, todas estas obras pueden ser englobadas en el adjetivo “autorreferencial” pero no todas son “autobiográficas”, por lo que a partir de este momento emplearemos el primer adjetivo mencionado para poder englobarlas a todas.

La mayoría de las obras autorreferenciales que tratan estos temas tienen como detonante una experiencia traumática o un desgarró que puede ser agrupado en tres tipos básicos. El primero es la aparición de una enfermedad grave, crónica y/o terminal en el entorno del autor. Las enfermedades más comunes en este ámbito son cáncer, demencias (Alzheimer, esquizofrenia...) y SIDA. Es decir, enfermedades que con frecuencia tienen un importante matiz estigmatizante. El segundo gran detonante de estos trabajos tiene que ver con el contexto político de los autores. Es habitual que el inicio de una dictadura o régimen autoritario marque profundamente a los autores, especialmente cuando sus familiares (padres sobre todo) forman parte de los “represaliados políticos” o, incluso, de los “desaparecidos”. El último elemento habitual en estos trabajos es el tema de las migraciones. Hay un importante número de autores que son emigrantes o descendientes de emigrantes para los que la desaparición de un ser querido suele poner en marcha una

² MARAGALL, Pasqual y García, Caro. *Pasqual Maragall mira*. Barcelona: Art Blume. 2010.

crisis de identidad y una búsqueda artística de la misma.

En estos “Trabajos de memoria” (“memory works”) contemporáneos la memoria individual³ o colectiva⁴ es el hilo conductor y la historia suele ser el telón de fondo. En muchos de los casos, los personajes dan voz o iluminan pasajes oscuros del pasado no sólo de sus familias sino también de su país. Algunas de estas obras podrían incluso ser calificadas como “testimonios” en la línea de lo que Beverley comenta: “Yet testimonio certainly has the effect of making subaltern experience and voice into something that «matters»”⁵.

Con frecuencia, los autores desconocen gran parte de la memoria más importante, personal e íntima, de esos seres queridos a los que desean rendir tributo y se ven en la obligación de buscar testigos que puedan explicarles cosas de sus familiares, de lo sucedido o del contexto histórico. En la medida en que la persona tuviera más o menos vida pública, el autor de la obra encontrará más o menos dificultades a la hora de conseguir materiales con los que trabajar. Como indica Halbwachs, los hechos que menos cuesta recordar son aquellos procedentes del ámbito común para uno o varios entornos, mientras que los más difíciles de evocar son aquellos que “sólo nos conciernen a nosotros, los que constituyen nuestro bien más exclusivo”⁶. Precisamente por este motivo, cuando la persona alrededor de la cual quiere desarrollarse la obra era un ser solitario y anónimo, las dificultades pueden ser tan grandes que algunos trabajos han de recurrir a la ficción o a las elipsis para hacer frente a los olvidos.

Para hacer referencia a esos casos en los que se recurre a los testigos, parece pertinente adoptar y adaptar el término “postmemoria”⁷, que Marianne Hirsch propone en su libro *FAMILY FRAMES. Photography, narrative and postmemory*⁸. Hirsch desarrolló este concepto para hablar de los hijos de los supervivientes del Holocausto pero deja abierta la

³ HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2004.

⁴ HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

⁵ BEVERLEY, John. *Testimonio: on the politics of truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. P. XVI.

⁶ HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. P. 49.

⁷ Hirsch se decanta por este término frente a otros como “absent memory” o “hole of memory” (derivados del trabajo de Nadine Fresco con hijos de supervivientes) y cree que este concepto está conectado con la “mémoire trouvée” de Henri Raczymow.

⁸ HIRSCH, Marianne. *FAMILY FRAMES. Photography, narrative and postmemory*. USA: Harvard University Press, 2002.

posibilidad de otros usos del término al decir: “it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences”⁹. Por tanto, se empleará este término para denominar a toda memoria surgida, no de la propia experiencia, sino del testimonio de los otros.

Por otro lado, en los últimos años, en algunos de contextos sociales en los que resulta extremadamente complicado recuperar la memoria de determinados periodos, el autor puede llegar a centrar su atención en la historia directamente, realizando como proyecto artístico incluso excavaciones de fosas, algo que ha llevado a Miguel Angel Hernández a calificar a determinados artistas como historiadores (benjaminianos)¹⁰.

Por otro lado, frente al debate constante sobre la veracidad de este tipo de obras, sobre la presencia o ausencia de la verdad en ellas, propongo adoptar el término de “verdad narrativa” propuesto por el psicoanalista Donald Spence¹¹, así como la línea de pensamiento en la que fue concebido. Spence estudió (desde el psicoanálisis) si un paciente sometido a análisis “recobra” el pasado como un arqueólogo recupera los vestigios de una civilización antigua o si “crea” una nueva narración lo suficientemente próxima a la realidad como para permitir un proceso de reconstrucción. Este autor concluye que la “verdad” importante no es la histórica, sino la que es válida para el sujeto y que denomina como “verdad narrativa”. Este concepto ayudaría a dejar las obras más experimentales, creativas o artísticas, fuera del debate sobre la verdad o la mentira (más apropiado para las más documentales) y las situaría en el limbo de las creencias personales, de las vivencias existenciales, de lo sufrido, algo que es válido no sólo para el psicoanálisis sino también en el contexto de las artes visuales, sobre todo cuando las obras tienen cierta relación con la terapia personal y con el duelo.

Spence explica que la diferencia entre la verdad narrativa y la histórica es paralela a la diferencia que hay entre construcción y reconstrucción en el proceso de interpretación¹².

Jerome Bruner explica:

Esta verdad narrativa, con independencia de que sea o no un recuerdo o una ficción encubridores, es válida si se ajusta a la historia «real» del paciente, si se las arregla

⁹ HIRSCH, Marianne. Op. Cit, p. 22.

¹⁰ HERNANDEZ, Miguel Angel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas, 2012.

¹¹ SPENCE, Donald P. *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. Nueva York: Norton paperback, 1984.

¹² SPENCE, Donald P. Op. Cit, p. 165.

para captar en su código de algún modo el *verdadero* problema del paciente¹³.

Como comenta Bruner, en realidad Spence no pretende eliminar la idea de recuerdos “reales” o “arqueológicos” sino que sus «verdades narrativas» representan compromisos que surgen, en palabras del propio Spence de lo que para él es un “conflicto perenne” al afrontar a un paciente: “between what is true and what is describable”¹⁴.

Frente a todas estas similitudes y puntos de conexión en los trabajos de memoria autorreferenciales en las artes visuales y el documental contemporáneo, también se pueden destacar ciertas características o matices diferenciales entre las diferentes materializaciones que adoptan o los medios que se emplean para realizarlos.



En primer lugar, los documentales autobiográficos o autorreferenciales son trabajos más vinculados a la investigación periodística en los que se combinan habitualmente imágenes domésticas con otras procedentes de archivos, televisiones y otros medios. La mayoría de estos documentales presentan innovaciones formales y suelen arriesgar en sus

¹³ BRUNER, Jerome. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, P. 119.

¹⁴ SPENCE, Donald P. Op. Cit, p. 62.

propuestas, cruzando líneas antes impensables en una obra que pudiera ser calificada como “documental”. Como Jim Lane afirma en *The Autobiographical Documentary in America*:

In the more than thirty years since the form was established in the late 1960s, autobiographical documentaries have revealed an array of formal possibilities (with roots in literary autobiography as well as in documentary) that have changed our attitudes about what a documentary should look and sound like¹⁵.

Ejemplos de la amplia variedad de recursos y acabados a la hora de realizar este tipo de documentales son *My Architect: A Son Journey* (2003), en la que Louis Kahn intenta “recuperar” a un padre que acaba de morir sin conocerse a través de su memoria y de sus obras; *Bucarest: La Memoria Perdida* (2008), un documental en el que Albert Solé rinde tributo a la memoria de su padre (enfermo también de Alzheimer) recuperando los años en los que él y su familia vivieron en la clandestinidad por ser miembro del partido comunista durante la época de Franco; *Nadar* (2008), un proyecto en el que Carla Subirana busca a un abuelo cada vez más pedido en la memoria de su abuela, diagnosticada con Alzheimer, por lo que sólo puede acceder a testimonios que hablan de la época y de las circunstancias pero no de la vida real de su abuelo y termina ofreciendo unas imágenes en las que lo ficciona tal y como ella lo imagina; o *Los Rubios* (2003), un trabajo que experimenta mucho más con las fronteras entre ficción y realidad, con el que Albertina Carri habla sobre los límites o las posibilidades de recuperar la memoria de lo sucedido con sus padres desaparecidos en los años 70 en la dictadura militar argentina.

En el ámbito de la fotografía, hay que destacar que los trabajos se mueven entre la capacidad archivística y de sistematización documental de la imagen fija y el poder evocador de la misma (esto último sobre todo en los trabajos más artísticos).

Destacan en los últimos años los trabajos de refotografía, una práctica que consiste en volver a fotografiar una imagen en el lugar en el que fue realizada originalmente, intentando repetir las mismas condiciones, ángulos, equipos, punto de vista o emplazamiento de la cámara. De este tipo de proyectos existen desde las versiones más voluntariosas y relacionadas con la memoria doméstica o el recuerdo de los seres

¹⁵ LANE, Jim. *The Autobiographical documentary in America* (Col. Wisconsin Studies in Autobiography). Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 2002. P. 4.

queridos, como *Dear Photograph*¹⁶, hasta proyectos más estudiados e implicados con la recuperación de la memoria reciente de un territorio determinado como los llevados a cabo por el grupo *Arqueología del Punt de Vista*¹⁷, o por alguno de sus miembros también en solitario, como es el caso de Ricard Martínez en Barcelona.



Fotograma de *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, en el que pueden verse algunos de los elementos con los que se trabaja la memoria en esta obra: desde fotografías hasta muñecos con los que ficcionar determinadas situaciones

Otra de las prácticas habituales dentro de la fotografía relacionada con la memoria es la documentación sistemática de determinadas personas o lugares. Uno de los pioneros en este tipo de obras fue Nicholas Nixon con *The Brown Sisters*, una serie de fotografías que comienza en 1975 y en la que va documentado la relación y transformación de su esposa y las hermanas de ésta. Al fotografiarlas siempre con un encuadre similar y en el mismo orden, las imágenes van mostrando la evolución de las 4 mujeres, no sólo en lo físico sino también en lo emocional al ir variando los gestos de cariño que dan muestra de los vínculos afectivos entre ellas. En los últimos años son varios los padres que han documentado también constantemente la evolución de sus hijos, mostrando con frecuencia sus imágenes en Internet. Este es, por ejemplo, el caso de Jack Radcliffe con su hija *Alison*¹⁸.

¹⁶ *Dear Photograph* <<http://dearphotograph.com/>> [Última consulta: 30 septiembre 2014].

¹⁷ *Arqueología del Punt de Vista* <<http://www.arqueologiadelpuntdevista.org/>> [Última consulta: 30 septiembre 2014].

¹⁸ *Alison* <<http://www.jackradcliffe.org/alison/Alison.html>> [Última consulta: 30 septiembre 2014].



Imágenes históricas: 18 de junio de 1970. Francisco Franco y Josep M. de Porcioles, alcalde de Barcelona, después de la obligada visita a la Catedral, durante la última estancia del dictador en la ciudad. Foto Pérez de Rozas/Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Instalación Repressió i Resistència, Plaza de la Catedral, Barcelona, 2010. © Ricard Martínez

Otro de los grandes temas contemporáneos en la fotografía relacionada con la memoria es el de los desaparecidos, con obras en lugares tan distantes como Argentina, China o Afganistán, en las que con frecuencia se hace uso de las fotografías familiares y

los objetos personales de los desaparecidos para hablar de su ausencia y reivindicar su memoria. En esta línea pueden mencionarse trabajos como *Fotos tuyas* (2006), de Inés Ulanovsky, *La Ausencia* (2001-2004) de Santiago Porter, *Los hijos de Tukumán, veinte años después* (1996-2001) de Julio Pantoja, *Mothers of Martyrs* (2006) de Newsha Tavakolian o la serie *Memories* (2000) de Sheng Qi.

Otros trabajos fotográficos, como *The Hampton Project* (2000) de Carrie Mae Weems cuestionan a partir de antiguos archivos fotográficos, por medio de instalaciones y reinterpretaciones del material visual, etapas del pasado que pueden resultar difíciles de abordar, como aquellas relacionadas con la esclavitud en los Estados Unidos.

Por último, en los trabajos de fotografía artística, pueden encontrarse incluso matices poéticos y metáforas visuales que se alejan de la rigurosidad documental, como en *Cartografía Interior* (1996) de Tatiana Parceró. En esta obra, la artista trabaja con diferentes capas de imagen en las que se combinan el cuerpo con antiguos códigos prehispánicos o mapas para hablar de cultura, tradición, historia, memoria e identidad.

Por otro lado, en las obras de Videoarte predomina la crítica política o de género, así como la militancia o las obras más críticas con los temas relacionados con la migración o la diáspora. En este ámbito pueden destacarse obras como *La memoria interior* (2002) de María Ruido en la que, como su propia autora comenta:

subraya también el protagonismo del cuerpo como territorio de memoria y ausencia, y como agente político: la política migratoria del estado español de los 60 y 70 es también una forma de biopolítica y de control sobre los trabajadores, con consecuencias profundamente desestabilizadoras para las subjetividades. Los cuerpos emigrantes son cuerpos registrados, transeúntes necesarios, flujo de fuerza de trabajo obligada al desplazamiento, y ausentes recordados que retornan años más tarde¹⁹.

Otros autores, como Zineb Sedira trabajan también complicados temas relacionados con la migración, como en *Mother Tongue*, en la que esta autora habla de las dificultades de comunicación entre tres generaciones de mujeres de la misma familia pero que no hablan los mismos idiomas: inglés, francés y árabe. De hecho: nieta y abuela sólo pueden comunicarse a través de los gestos.

En lo que respecta a la *performance*, en este ámbito hay una notable crítica

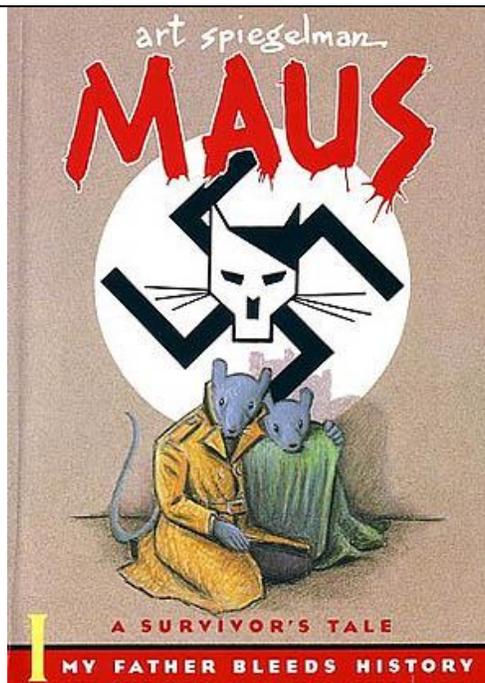
¹⁹ <<http://www.workandwords.net/es/projects/view/485>> [Última consulta: 30 septiembre 2014].

antisistema, un cuestionamiento de la percepción y del papel de los medios de comunicación. Por ejemplo, en la obra del iraní Reza Aramesh, que lleva años trabajando a partir de las imágenes de los periódicos, de enfrentamientos o conflictos sobre todo en Oriente Medio, que “escenifica” nuevamente pero en contextos relacionados con instituciones de poder occidentales, como museos, para hablar precisamente de las dificultades para decodificar esas imágenes con las que los medios de comunicación (y los poderes económicos y políticos) construyen la memoria reciente y que los “espectadores” reciben en el salón de sus casas, cómodamente sentados en el sofá, como si vieran una obra de ficción.

Otro interesante caso de estudio es el de Sheng Qi, que en 1989, en protesta por la masacre de la Plaza de Tiananmen, se cortó el dedo pequeño de su mano izquierda y lo enterró en un jarrón de porcelana en Beijing. De este modo, esa parte de él permanece en su país mientras él está exiliado en Europa. Posteriormente, su mano sin el dedo amputado es la presencia constante y elocuente en su trabajo como testimonio de la memoria, del dolor, del trauma individual y colectivo. Un claro ejemplo es la serie fotográfica *Memories* (2007) que mezcla lo personal con lo histórico y lo político. En esta obra puede verse la mano sin el dedo sujetando retratos familiares antiguos o una fotografía de Mao.

También hay muestras de *artivismo* en las que se habla del tema de la migración, como el personaje activista de Fantasma, que es seguramente la primera superheroína inmigrante sin papeles de la historia cuyo superpoder es: ser invisible.

Frente a todas estas opciones, en el mundo del cómic aparece como rasgo distintivo el sentido del humor, que podría ser calificado como cínico, sarcástico o negro, para acompañar la crítica en obras que reinterpretan la historia del s. XX a partir de las experiencias propias o de la familia. Son especialmente conocidas *Maus*, de Art Spiegelman o *Persépolis*, de Marjane Satrapi. Sin embargo hay otros muchos ejemplos de este tipo de novelas gráficas, como *La mala gente. Una historia de militantes* (2005), de Étienne Davodeau o *Olas en el alma* (2008) de Grégory Mardon.



Portada de una de las ediciones de Maus, de Art Spiegelman, que narra las memorias de su padre, superviviente de Auschwitz, caracterizando a los judíos como ratones y a los nazis como gatos

Conclusiones

Finalmente, a modo de conclusión, podría decirse que en las últimas décadas se han producido una gran cantidad de obras autorreferenciales que podrían ser denominadas genéricamente como “Trabajos de memoria” (“Memory Works”), que comparten el interés por recuperar por medio de la memoria individual, momentos complicados de la historia reciente. También tienen en común un punto de partida motivado por un desgarramiento que puede ser provocado por una enfermedad terminal en el seno familiar, un tema político relevante como una guerra o una dictadura, o el resultado de una serie de migraciones que terminan generando una crisis identitaria. En muchos de estos casos, la enfermedad o la pérdida de un ser querido es el elemento que humaniza cuestiones aparentemente inabordables desde otros puntos de vista. La memoria individual y colectiva de los dolientes, desde el punto de vista más humano y personal, permite en estos casos un acercamiento a épocas de la historia sobre las que se ha extendido un cuidado silencio institucional que ha propiciado tupidas capas de olvido.

En estas obras los autores suelen trabajar con la postmemoria de aquellos que conocieron bien a sus seres queridos, o de testigos de la misma época, y lo importante en

estos trabajos no es siempre su contenido de verdad absoluta (que sí sería fundamental en las obras de corte más documental o periodístico) sino que los proyectos sean honestos con la “verdad narrativa” que sus autores transmiten.

Según el medio elegido para materializar el proyecto, cabe distinguir algunos rasgos diferenciales, como el humor en el caso del cómic, o la crítica más activista en la performance, que caracterizan los estilos de cada ámbito de las artes visuales o el documental. En cualquier caso, es importante destacar que algunas de estas obras arriesgan mucho tanto formal como conceptualmente, llegando a hacer interesantes hibridaciones de géneros o jugando con las fronteras de la ficción y el documental.

En cualquiera de estos casos, lo importante es la necesidad de recuperar la memoria, sea desde la nostalgia, el humor o la rabia, de las manos de las instituciones y los libros de texto para humanizarla y, a ser posible, personalizarla hasta ponerle el rostro amable de los seres queridos, capaces de empatizar con los espectadores a niveles impensables para trabajos mucho más objetivos, académicos o científicos.

Referencias bibliográficas

BEVERLEY, John. *Testimonio: on the politics of truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. P. XVI.

BRUNER, Jerome. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, P. 119.

HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2004.

HERNANDEZ, Miguel Angel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas, 2012.

HIRSCH, Marianne. *FAMILY FRAMES. Photography, narrative and postmemory*. USA: Harvard University Press, 2002.

LANE, Jim. *The Autobiographical documentary in America* (Col. Wisconsin Studies in Autobiography). Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 2002. P. 4.

MARAGALL, Pasqual y García, Caro. *Pasqual Maragall mira*. Barcelona: Art Blume. 2010.

SPENCE, Donald P. *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. Nueva York: Norton paperback, 1984.

IDEALIZACIONES Y PROTESTAS POLÍTICAS: LA MEMORIA HISTÓRICA EN *LIBERTARIAS* (1996) DE VICENTE ARANDA

LUISA BRIONES-MANZANO
Hamilton College (Estados Unidos)

Resumen

Esta comunicación analiza la representación del grupo anarquista Mujeres Libres en la película *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda. El director representa el tema de la mujer republicana de forma utópica y heroica utilizando técnicas documentales a pesar de ser una película de ficción. Parte de la construcción de esta utopía es el innovador uso de episodios bíblicos (metáforas visuales) para exponer la idealización de las mujeres anarquistas. Propongo que la utopía o idealización junto al uso de la técnica documental enfatizan el elemento de memoria histórica que va más allá del homenaje para llegar a la protesta política. La película provoca la reflexión sobre la actuación femenina en el anarquismo y la religión incitando al diálogo crítico entre la historia pasada y la reciente.

Palabras clave: grupo Mujeres Libres, anarquistas, libertarias, religión y memoria histórica.

Después de la muerte de Franco, la cultura española ha hecho la memoria histórica a las víctimas de la guerra civil y los cuarenta años de dictadura. Especialmente porque no hay una ley hasta el año 2007, el cine y la literatura es la única forma de conmemorar a los olvidados del franquismo durante la democracia. En este sentido, este ensayo profundiza sobre la contribución del cine a esa memoria histórica con la película de ficción *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda, la cual aporta voz al grupo de anarquistas Mujeres Libres a través de cómo cuenta la historia el director. El análisis se basa en dos puntos: el uso de la técnica documental y la representación utópica e idealizada de los hechos narrados. Propongo que la combinación de estos dos componentes, primero, enfatizan el elemento de memoria histórica que da voz a las olvidadas Mujeres Libres y, segundo, representan una protesta política por la ausencia de reconocimiento a la organización en el contexto democrático de la España actual.

La formación Mujeres Libres fue una organización anarquista fundada en 1936 antes del comienzo de la guerra civil y cuyos objetivos eran liberar a las mujeres trabajadoras españolas de la “triple esclavitud a la que habían sido sometidas: esclavitud

a la ignorancia, esclavitud como mujeres y esclavitud como trabajadoras” (Nash 78).¹ Las protagonistas de la película son una monja, María (Ariadna Gil), y un grupo de mujeres que pertenecen a esta organización. Estas jóvenes milicianas recogen a la monja después del asalto a su convento situado en la ciudad de Barcelona. La religiosa confusa en su huida por la quema de su iglesia llega a un prostíbulo de la ciudad en el que Pilar (Ana Belén) y otros miembros de Mujeres Libres entran para liberar de la esclavitud sexual a las prostitutas. Allí reclutan a Charo (Loles León) y continúan su lucha contra el sistema patriarcal y el fascismo en el campo de batalla junto a Floren (Victoria Abril). Al final, María, ahora exmonja, es la única superviviente. Sus compañeras mueren degolladas por soldados del bando nacional.

A pesar de que la película no es un documental, utiliza sus técnicas al comienzo con el objetivo de aportar autenticidad y hacer memorables los hechos ficticios narrados.² Por un lado, la película es en color pero comienza en blanco y negro combinando imágenes históricas de archivo sobre el grupo Mujeres Libres victoriosas en la ciudad de Barcelona con imágenes que ficcionan estos hechos históricos. Esta apariencia de documental, complementado por el uso del blanco y negro, predispone al espectador hacia la visión de un documento histórico, aunque la trama sea ficción, y aporta un carácter de memoria a los hechos que se van a exponer. Según Antonio Muñoz Molina, escribiendo sobre una exposición de fotografía de la ciudad de Nueva York, afirma que “el blanco y negro de las fotografías y los documentales puede volver memorable cualquier episodio del pasado” y explica que:

Gente rara y muy joven con mucho talento o sólo con un talento fantasioso para la extravagancia podía buscarse la vida en una ciudad que era pobre y peligrosa, pero también era barata y estaba llena de oportunidades. Ahora que hay sucursales de bancos o de Starbucks en casi cada esquina, y que sobre las terrazas de los vecindarios destartalados de entonces se levantan torres de vidrio para oligarcas rusos y chinos y escuelas financieras de Wall Street, la nostalgia tiene una médula de protesta política.

¹ Para un análisis completo de las estrategias ideológicas del grupo Mujeres Libres consúltese Nash (78-97).

² Para subrayar este punto de autenticidad también se incluyen personajes históricos dentro de la ficción. Por ejemplo, Concha Liaño, una de las fundadoras de Mujeres Libres, forma parte del grupo protagonista. Además se incluye como personaje de ficción al líder anarquista José Buenaventura Durruti.

Es precisamente en este espacio de la nostalgia como raíz de protesta política en el que surge la crítica de *Libertarias*. El comienzo con imágenes documentales en blanco y negro aporta una característica nostálgica a la representación del grupo Mujeres Libres y sus acciones militares. La protesta consiste en la ausencia de una memoria histórica (femenina) en el contexto democrático de la España de 1996, año en el que se estrena la película.

Según Jo Labanyi, lo que la memoria hace es comunicar la importancia del pasado en el presente (113). Para esta crítica, los textos que representan los hechos históricos de forma directa, como los documentales o esta película, se quedan sólo en el pasado sin conectar con el presente. Frente a estos textos aparecen aquellos otros que sin necesidad de representar la historia directamente muestran los efectos de lo ocurrido en el momento actual (113). Por ejemplo, según Labanyi, la narrativa fílmica basada en la aparición de fantasmas a los protagonistas de la película de terror *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro “implies that the destruction of the Republic by the Nationalists is unfinished business demanding the attention of future generations,” transmitiendo así las consecuencias de ese pasado en el presente sin la exposición directa de hechos históricos (102).³ En relación a *Libertarias*, Labanyi afirma que el final trágico con la muerte de las protagonistas y la violación de la monja hace que el espectador cuando termina de verla se alegre de no vivir en ese pasado y por tanto la película no conecta con el presente (103). Sin embargo, de nuevo es en el espacio de nostalgia como protesta o denuncia política del que Muñoz Molina habla, en el que se encuentra la conexión con la actualidad a pesar de la narración histórica directa. Aranda no sólo hace memoria histórica del grupo Mujeres Libres, también denuncia la injusticia de la opresión de la mujer anarquista en su propia organización y en la sociedad democrática. La presencia de organizaciones femeninas antifascistas durante la guerra civil es limitada en los estudios históricos contemporáneos. Las muertes de sus protagonistas con las gargantas degolladas son claras metáforas de esta ausencia de voz.⁴

³ Para el estudio detallado de *El diablo del espinazo* en relación con la memoria histórica ver Labanyi (101-103).

⁴ Otro ejemplo similar al de *Libertarias* y cuyas técnicas narrativas hace que el texto conecte también con el presente a pesar de la narración directa de hechos históricos, es la novela *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón. El uso del tiempo verbal futuro para hablar de hechos históricos del pasado implica una demanda de atención a las futuras generaciones y transfiere el enlace del pasado con el presente.

Más allá del carácter homenaje a la organización Mujeres Libres que la película recrea, *Libertarias* enfatiza el elemento de memoria histórica con la construcción idílica de sus personajes.⁵ El desarrollo utópico del movimiento femenino anarquista es un recurso cinematográfico con la función de hacer mayor el contraste entre la realidad de la mujer en la sociedad republicana y en la de la dictadura, lo cual resalta las características de su ausencia de libertad o la pérdida de sus derechos con Franco. La representación idealizada funciona como un altavoz subrayando el carácter de memoria histórica que les da voz.

Como ocurre en otros tantos casos, las tramas de las películas sobre la guerra civil se narran desde la perspectiva del lado de los perdedores de la guerra y con una construcción romantizada (Corbalán 45).⁶ La idealización del discurso anarquista o la formación de su utopía en *Libertarias* se hace a partir de los procesos de identificación del espectador con las protagonistas a través de los primeros planos, en los que exponen sus discursos de lucha contra el fascismo y el sistema patriarcal, defendiendo la libertad y la igualdad entre clases, y entre hombres y mujeres. Dentro de este discurso de género, se idealiza su participación en el frente al aparecer una representación de mujeres como iguales a los hombres en el combate, por ejemplo la cámara enfoca en primer plano a ellas el mismo tiempo que a ellos. Primero, la puesta en escena enfatiza la igualdad entre hombres y mujeres. Todos están ante el mismo peligro de muerte y en contra del mismo enemigo que tratan de destruir, el fascismo. Segundo, el uso del primer plano en los discursos de las protagonistas permite al espectador sentir empatía hacia el personaje acercándolo a sus emociones y opiniones, y acentúa los sentimientos, pensamientos e ideas del discurso expuesto, que en este caso consiste en la plena igualdad de género incluso en el campo de batalla, además de la lucha antifascista. Otro interesante uso de esta técnica es la escena en la que el líder anarquista Durruti afirma con un primer plano

Igualmente la novela *La plaza del diamante* (1962) de Mercé Rodoreda hace experimentar la conexión entre el pasado y el presente con la característica de circularidad de su narrativa literaria en relación a los personajes femeninos. El lector de hoy se cuestiona si ha salido de esa circularidad.

⁵ Corbalán presenta la película como homenaje a las mujeres republicanas “al encontrarse en el bando de los perdedores y haber sido marginalizadas por la historia, la política y la sociedad” (42). Fernández Martínez afirma que es un homenaje al antifascismo y la lucha por los derechos de las mujeres (257).

⁶ Otro ejemplo de esta romantización o idealización de historias sobre la guerra civil es la adaptación cinematográfica *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda del cuento homónimo (1996) de Manuel Rivas. La representación idílica del día a día en la escuela republicana contrasta con la posterior realidad de la educación franquista, llamando la atención sobre el sistema educativo perdido.

detalle de sus ojos mientras mira a cámara: “Nosotros llevamos en el corazón un mundo nuevo y ese mundo crece a cada instante. Está creciendo ahora, mientras hablo con vosotros.” Aquí el uso del primerísimo plano no sólo contribuye a engrandecer y glorificar el discurso anarquista idealizándolo, también promueve e incluye la participación del espectador en su causa revolucionaria provocado por la mirada directa de Durruti al público.

A veces esta construcción idealizada contrasta con las propias contradicciones de la organización y sus problemas con las mujeres en el poder. En la película aparecen representadas con gritos sexistas de soldados a las milicianas diciendo “¡Compañeras no os molestan las tetas para pegar tiros!” o cuando en una escena una líder de Mujeres Libres, apoyando la orden de retirarlas del frente por tener enfermedades sexuales dada por líderes anarquistas masculinos, dice que las mujeres necesitan ayudar al esfuerzo republicano con el apoyo a sus hombres en los trabajos domésticos. Por lo que no solamente se le impide a la mujer luchar en el frente, sino que también se la castiga sólo a ellas de la transmisión de las enfermedades venéreas. Fuera de la ficción la activista A. Morales Guzmán denunciaba esta contradicción de los hombres anarquistas esta vez en el espacio privado cuando afirmó: “No comprendemos como un obrero que es explotado tan inocuamente se convierte en su hogar en un tirano y en jefe de unos principios autoritarios que están en contradicción con la libertad de su pensamiento” (Nash 79). El colectivo Mujeres Libres peleaba en una doble lucha, una hacia el sistema de explotación económica y de desigualdad social, y otra contra las estructuras patriarcales tanto en el espacio público como privado (Nash 84).

Parte de la representación idílica se basa en el uso de la religión para exponer los ideales revolucionarios. Aranda crea una analogía entre las creencias religiosas de María y el ideario anarquista y utiliza la formación de metáforas visuales bíblicas para narrar la idealización de las mujeres anarquistas. Por ejemplo, las dos últimas escenas, entre otras, resumen estas particularidades. Antes de la muerte de las protagonistas aparece el tema bíblico con el sacrificio de un cordero que es premonitorio de la muerte de las mujeres y de su propio sacrificio en la causa revolucionaria. Mientras ellas cocinan, los hombres tienen la intención de degollar al animal para alimentarse. Finalmente las degolladas son las mujeres. María asustada por la idea de matar un animal huye al interior de una casa.

La cámara va con ella y a partir de entonces el sonido se hace protagonista frente a la ausencia de imagen en la narración de los hechos del exterior. Se crea un ambiente terrorífico a partir del sonido porque es lo único con lo que el espectador está al corriente de lo que pasa fuera, o incluso peor, lo imagina. Todo el grupo está siendo degollado por las fuerzas franquistas excepto María que está en el interior y que finalmente es violada. Al final, Pilar también sobrevive y herida de muerte con el cuello cortado es llevada a la misma cárcel en la que termina María después de haber renunciado a volver a su vida religiosa tradicional ante el bando nacional. En este encuentro, el director construye una versión anarquista de la Piedad (Fernández Martínez 257). María abraza a Pilar y llora mientras recita una parte de la biblia que anuncia la llegada de la nueva tierra: “en la nueva Arca de la Alianza todos los hambrientos serán saciados y los oprimidos liberados, y reinarán para siempre la paz y la justicia, y la muerte ya no existirá.” Según Fernández Martínez: “It is almost imposible not to associate this new land with the new society to which the revolutionary cause aspires...This feminine Christ figure that lies dead in the arms of the virgin Maria is converted into a type of subversive Pieta that confirms the revelation that Jesus too was a woman” (257). De esta manera, esta cinematografía explora otro modo de contar los hechos históricos anarquistas. La película tiene la perspectiva de que el anarquismo es como una forma de afirmación religiosa, reflejando a su vez las cuestiones de género corroboradas en los diálogos religiosos, como cuando el personaje Floren afirma que “Dios es fascista” y que “Jesús es una mujer.”⁷ Aranda primero representa el mundo religioso de la jerarquía eclesiástica a través de las escenas que exponen su corrupción y riquezas, por ejemplo la escena del obispo en el prostíbulo y su asesinato por los anarquistas, y posteriormente muestra un mundo religioso igualado a los ideales anarquistas a través de los personajes pertenecientes al ámbito de la religión, María y el excusa (Miguel Bosé) ayudante de Durruti. El contraste entre los dos mundos religiosos expuestos resalta la idea de liberación del anarquismo. El objetivo es igualar el discurso (femenino) anarquista con el de Jesucristo y por tanto presentar a las/los anarquistas como idealizadas salvadoras/es del mundo.

⁷ Se desarrolla también otra línea religiosa que expone un aspecto más social que recuerda a la Teoría de la Liberación por su cercanía a los desfavorecidos y alejada de las prácticas religiosas tradicionales y conservadoras.

El acercamiento religioso y de género para hacer memoria histórica del anarquismo es tan innovador como efectivo. Las imágenes y narrativas ficticias de la película *Libertarias* estimulan la reflexión sobre el papel femenino y la religión tanto en la guerra civil española y la dictadura franquista como en el presente. Representar en la pantalla las reivindicaciones de las milicianas anarquistas Mujeres Libres durante la guerra civil también es reflexionar sobre los derechos de las mujeres en la democracia. De este modo se promociona un diálogo crítico de la historia del pasado y la reciente entre las nuevas generaciones y los materiales audiovisuales. Fomentar la reflexión crítica cultural en el arte es fundamental para evitar la ceguera histórica y el patriarcado institucional histórico tan propio de nuestro tiempo.

Obras citadas

Chacón, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Santillana, 2012.

Corbalán, Ana. "Homenaje a la mujer republicana: reescritura de la Guerra Civil en *La voz dormida*, de Dulce Chacón y *Libertarias*, de Vicente Aranda." *Crítica Hispánica* 32.1 (2010). 41-63.

El espinazo del diablo. Dr. Guillermo del Toro. Cameo Media, 2001.

Fernández Martínez, María Luisa. "The Heroic Figure of the Anarchist Miliciana in the Spanish Civil War: Vicente Aranda's *Libertarias*." *The Image of the Hero II in Literature, Media, and Society, Conference of the Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery*, 2010. 255-258.

La lengua de las mariposas. Dr. José Luis Cuerda. Sogetel, 1999.

Libertarias. Dr. Vicente Aranda. Mongrel Media, 1996.

Labanyi, Jo. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." *Poetics Today* 28.1 (Spring 2007): 90-116.

Muñoz Molina, Antonio. "La falacia de la nostalgia." *El País* 15 de febrero, 2014. On line.

Nash, Mary. *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*. Denver, Colorado: Arden Press, Inc., 1995.

Rivas, Manuel. "La lengua de las mariposas." *¿Qué me quieres, amor?*. Madrid: Punto de lectura, 2005.

Rodoreda, Mercé. *La plaza del diamante*. Barcelona: Edhasa, 2002.

DIVULGAR Y DRAMATIZAR LA ANTIGÜEDAD. LOS EJEMPLOS DEL TRATAMIENTO DE LA ATLÁNTIDA Y DE ALEJANDRO MAGNO EN EL CINE DOCUMENTAL

IGNASI GARCÉS
Universitat de Barcelona

Resumen

La representación de la Antigüedad en el cine ha suscitado la atracción de los estudiosos por conocer qué transmite el séptimo arte al imaginario colectivo y qué factores condicionan en cada momento y lugar dicho proceso de recreación. Ese interés, sin embargo, apenas se ha trasladado a la producción documental, pese al auge de ésta en las últimas décadas de la mano de la televisión e internet. En el presente trabajo se escogen, como muestra, dos extremos cronológicos y temáticos de la Antigua Grecia, la civilización minoica y Alejandro Magno para analizar los enfoques y recursos utilizados en el documental comercial. El primer caso, situado en el linde de la protohistoria y el mito, se centra en una cultura; el segundo, ya en el inicio del más preciso período helenístico, tiene per eje el papel de un individuo.

Palabras clave: Documental histórico, docudrama, cine histórico, *peplum*, Antigua Grecia, minoicos, Atlántida, Santorini, Evans, Alejandro Magno, Antigua Macedonia.

LOS PRECEDENTES: LA ANTIGÜEDAD EN EL CINE

El análisis de la representación de la Antigüedad en el cine goza de buena salud, pues son cada día más los estudiosos interesados, en parte estimulado por la recuperación del género que siguió a la aparición de *Gladiator* (R. Scott, 2001). Para conocer el tratamiento en el cine de la antigua Grecia se cuenta con diversas obras, algunas ya clásicas como las de J. Solomon¹, R. De España², o los trabajos de A. Prieto³. Ese interés no ha alcanzado la producción documental, y ello pese al gradual declive del cine comercial y al auge de la televisión e internet, dos espacios que alcanzan con fuerza a los espectadores, ya sea en horarios de audiencia, en soportes como el DVD (heredero del

¹ SOLOMON, Jon, *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid: Alianza, 2002.

² DE ESPAÑA, Rafael, *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, Madrid: T&B, 2009.

³ PRIETO, Alberto, *La Antigüedad filmada*, Barcelona: Film-Història, 2001; *La Antigüedad a través del cine*, Barcelona: Film-Història, 2010.

video) o mediante la difusión en internet. Con la llegada del siglo XXI los espacios audiovisuales y los juegos digitales están contribuyendo en gran medida a la configuración del imaginario colectivo de las jóvenes generaciones, de la misma forma que Hollywood contribuyó a formar el imaginario de las generaciones de sus padres y abuelos.

Las razones de la ausencia de estudios, no ya de la antigua Grecia, sino en general de la Antigüedad en el documental son diversas. Entre ellas, la dificultad que comporta abordar un género caracterizado por una constante aparición de títulos frente a la concentrada producción fílmica; en ocasiones con productos que refunden materiales anteriores. En segundo lugar, la consideración del documental como un producto menor por parte de público y crítica, aspecto cierto en cuanto a metraje y recursos. Y ello pese a que la influencia del modesto documental se observa en recientes producciones destinadas a la gran pantalla, por ejemplo, en el comienzo de *Ágora* (A. Amenábar, 2009), con la Tierra vista desde el espacio, recurso que recuerda el inicio de tantos audiovisuales: la serie *Secrets of Archaeology*, de los años 90, o los capítulos de la serie francesa *L'Égypte* (1998).



Fig. 1. Reconstrucción informática del palacio de Cnosos (Creta), del documental *Los secretos de la isla de Minos*, 1999

Se admite que un film contribuye a la formación de un imaginario, aunque, en realidad, ello es relativo desde el momento en que el espectador interioriza que aquello que ve es una propuesta artística y, como tal, subjetiva y no exenta de cargas ideológicas. Por el contrario, la información obtenida en un documental suele rodearse de confianza, pues en ese género los actores, si es que aparecen, se combinan con la intervención de voces e investigadores que crean un discurso ordenado, coherente y persuasivo, carente de controversias de calado.

El documental es un género cinematográfico caracterizado por una narración vinculada a una realidad, mientras que el cine de ficción recurre al drama, aunque es evidente que los lindes son difusos: el cine de ficción puede incorporar recursos como el narrador y, a su vez, el documental puede convertirse en una dramatización (docudrama), especialmente en el entorno televisivo⁴. Aún así los géneros suelen ser reconocibles por la presencia de una instancia narradora explícita en el documental y de referentes a un mundo histórico real, mientras que el cine de ficción, incluso el llamado de “reconstrucción histórica”, caracterizado por la recreación en imágenes de épocas más o menos lejanas que no pudieron ser filmadas, está presidido por la finalidad del espectáculo antes que por la didáctica o la histórica⁵.

El documental, salvo contadas excepciones que no alcanzan a la Antigüedad, no suele difundirse en salas, su cauce es la televisión, el museo o su venta en diversos soportes, con frecuencia formando series de un amplio número de capítulos que abordan la explicación divulgativa de procesos agrupados temática o cronológicamente. Como ha señalado J. Montero: “frente a las enormes desconfianzas que despierta entre los historiadores el cine de ficción, el documental aparece como el único género capaz de relatar la historia de manera aceptable”⁶. Nuestro objetivo es analizar en qué grado se cumple, y qué intereses comerciales y artísticos alimentan el mantenimiento de algunos enfoques, pues los documentales de divulgación histórica muestran una visión cerrada del

⁴ HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira, «Hacia una definición del documental de divulgación histórica», *Comunicación y sociedad*, núm. XVII, 2 (2004), pp. 89-123.

⁵ HUESO, Ángel Luis, *Los géneros cinematográficos (Materiales bibliográficos y filmográficos)*, Bilbao: Mensajero, 1983, p. 224.

⁶ MONTERO, Julio, «Fotogramas de papel y libros de celuloide: El cine y los historiadores. Algunas consideraciones», *Historia Contemporánea*, núm. 22 (2001), pp. 29-66.

pasado, dando la falsa sensación que nada ha sido manipulado, y aunque contengan diversas opiniones, estas nunca cuestionan el conjunto⁷.



Fig. 2. Fotograma del reportaje *The making of Atlantis*, 2011. A la izquierda Reece Ritchie (Yishharu) y a la derecha Stephanie Leonidas (Pinaruti) en un momento de descanso del rodaje de *Atlantis: End of a World, Birth of a Legend* (T. Mitchell, 2011)

En nuestro análisis, de cada documental seleccionado se indicará el título, si aparece acreditada la dirección, año, duración y productora. En caso de contener recreaciones dramatizadas se indicaran los principales actores; a continuación señalaremos el tipo de voz en *off* y, si los hay, los presentadores, los expertos (indicando el centro al que pertenecen), las reconstrucciones (dibujos, mapas, infografías), fotografías y filmaciones antiguas (ya sean de excavaciones arqueológicas o de films históricos intercalados).

La ingente tarea que supondría abordar los diversos audiovisuales que tratan sobre la Antigüedad nos ha llevado a una elección de dos temas concretos sobre Grecia, por ello el análisis se centra en dos extremos contrapuestos, tanto en lo que respecta a la cronología como a la tensión narrativa entre individuo y colectividad; conscientemente hemos elegido la civilización minoica y Alejandro Magno.

⁷ ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997, pp. 49-52.

La cultura minoica, en los lindes de la protohistoria, fue la primera civilización que se desarrolló en suelo griego. Por su propia entidad puede ser llevada al audiovisual, sin embargo y como veremos, su presentación se une con frecuencia a una hipótesis sobre su final, que la vincula a la formidable explosión del volcán de la isla egea de Thera (hoy Santorini), y que ha podido ser fijada con medios científicos entre 1627 y 1600 aC⁸, elevando así la fecha tradicional derivada de la correlación con objetos egipcios. Para muchos expertos esa datación desvincula la explosión insular de la desaparición de la cultura minoica, exponiendo como alternativa otros procesos históricos. Pero el cruce del volcán con la lectura del polémico mito platónico de *La Atlántida*⁹ ha tomado carta de naturaleza en el imaginario.

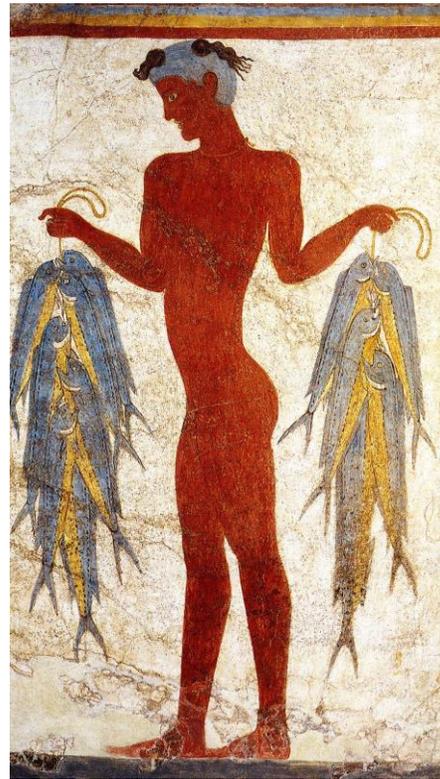


Fig. 3. Detalle de “La recolección del Azafrán”, pintura mural de la llamada “Casa de las mujeres”, Santorini (Museo Nacional de Atenas), inspiradora de Pinaruti en *Atlantis: End of a World, Birth of a Legend* (T. Mitchell, 2011). Fuente: Ch. Dumas, *The Wall paintings of Thera*, 1992, p. 156.

Fig. 4. Detalle de un pescador, pintura mural de la llamada “Habitación 5”, Santorini (Museo Nacional de Atenas). Inspira una ofrenda al pie del volcán de Yishharu en *Atlantis: End of a World, Birth of a Legend* (T. Mitchell, 2011). Fuente: Ch. Dumas, *The Wall paintings of Thera*, 1992, p. 52

⁸ Obtenida en una rama de olivo atrapada en el sedimento y analizada mediante C14 Cal., Vid: FRIEDRICH, Walter L.; KROMER, Bernd; FRIEDRICH, Michael; HEINEMEIER, Jan; PFEIFFER, Tom; TALAMO, Sahra, «Santorini eruption radiocarbon dated to 1627–1600 B.C.», *Science*, núm. 312 (2006), p. 548.

⁹ VIDAL-NAQUET, Pierre, *La Atlántida: pequeña historia de un mito platónico*, Madrid: Akal, 2006.

Por lo que respecta a los largometrajes los minoicos no han gozado de protagonismo, aunque han aparecido fugazmente, por ejemplo en una breve escena de *Sinhué el Egipcio* (M. Curtiz, 1954). Cuando lo han hecho ha sido casi siempre en función de los mitos griegos: *El monstruo de Creta* (S. Amadio, 1960), en la versión original con el más explícito: *Teseo contro il Minotauro*; o directamente han sido substituidos por la Atlántida, atractiva, cinematográficamente hablando, por su carácter catastrofista: *La conquista de la Atlántida* (V. Cottafavi, 1961), donde de nuevo el título original orienta mejor sobre el contenido: *Ercole alla conquista di Atlantide*¹⁰; o *El continente perdido* (G. Pal, 1960), en v.o. *La Atlantida*, producción de serie B para la MGM sobre una obra teatral que resulta ser una curiosa mezcla de *peplum* y cine fantástico¹¹. Se pueden encontrar referencias a la cultura griega en la producción alemana de animación: *Atlantis der verlorene Kontinent* (L. Ickert, S. Greiss, 2002)¹² y aventuras en la animación americana: *Atlantis*, (G. Trousdale, K. Wise, 2001).

En el extremo contrario se sitúa Alejandro Magno, mejor precisado en el terreno cronológico (356-323 aC) pese a que sean no pocas las dudas que persisten en la tradición historiográfica sobre el personaje y su actividad¹³. La principal es la sugerencia de un plan de integración de sus nuevos súbditos después de la conquista¹⁴ o la negación de la misma¹⁵. La rapidez de las conquistas del joven macedonio fueron fuente de leyenda desde la propia Antigüedad¹⁶ y con la consolidación de los enfoques historicistas su protagonismo se vio reforzado, aunque otros historiadores han rebajado el tono, haciendo

¹⁰ Una más de las peripecias de Hércules. Sobre el film POMEROY, Arthur J., *Then it was destroyed by the Volcano*, London: Duckworth, 2008, pp. 51-54; las erupciones volcánicas son reales y filmadas por el vulcanólogo Haroun Tazieff, *vid. DE ESPAÑA, Rafael, Op. cit.*, p. 179.

¹¹ No incluimos los films fantásticos, de ciencia ficción, aventuras o terror que incluyen la Atlántida y que prescinden de los minoicos. Aún así, las referencias griegas están presentes en dos films de animación estadounidenses: la producción para Disney de *Atlantis: el imperio perdido* (G. Trousdale, K. Wise, 2001) y, pese a su título, *Atlantis: The Last Days of Kaptara* (P. Cannig, 2013). Acercamiento con ecos mitológicos griegos en la serie televisiva británica: *Atlantis* (H. Overman, A. Troughton, J. Molotnikov, 2013).

¹² LINDNER, Martin, «Ancient Greece and the Children's Animation Film», en BERTI, Irene; GARCÍA MORCILLO, Marta (eds.), *Hellas on Screen*, Stuttgart: Steiner Verlag, 2008, pp. 52-53.

¹³ Es conveniente recordar la definición de "Alejandro, el romano" pues la mayoría de fuentes son posteriores al asesinato de César, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Ensayos de historiografía*, Madrid: Alianza, 1990, pp. 39-44.

¹⁴ TARN, William, *Alexander the Great*, 2 vols., Cambridge: University Press, 1948-50.

¹⁵ BOSWORTH, Albert Brian, *Alejandro Magno*, Madrid: Akal, 2005.

¹⁶ GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco José, *La leyenda de Alejandro. Mito, historiografía y propaganda*, Alcalá de Henares: Universidad, 2007; FERNÁNDEZ NIETO, Francisco Javier, «Los historiadores grecorromanos de Alejandro», en *Alejandro Magno: encuentro con Oriente*, Madrid: Canal de Isabel II, 2010, pp. 37-41.

oídos a la máxima de Bertolt Brecht: “El joven Alejandro conquistó la India. ¿Él solo?” (*Preguntas de un obrero que lee*, 1935). Desde la Antigüedad ha ejercido gran influencia la obra de Plutarco: *Alejandro. Vidas Paralelas*, pese a que el autor afirmase en el prólogo que no realizaba historia propiamente dicha, sino biografía moralizante. Comenzaba a alimentarse una antorcha, y no solo por historiadores, que, como era previsible, ha mantenido la primacía del personaje; un excelente material para constituir un *biopic* (*biographical picture*) cinematográfico.

De Alejandro Magno, pese a su tardía irrupción en el cine, destacan dos extensos *biopics* con idéntico título en la versión original inglesa, de mucha mayor transcendencia que los productos mencionados para el caso minoico, nos referimos a *Alejandro el Magno* (R. Rossen, 1956)¹⁷, definida de influencia shakesperiana¹⁸; y a *Alejandro Magno* (O. Stone, 2004)¹⁹, de la que se ha destacado su dependencia de Plutarco²⁰ y el asesoramiento de R. Lane Fox, historiador de Oxford²¹. El tratamiento de Alejandro Magno en esos dos films y su correlación con las fuentes ha sido revisado por A. Prieto y B. Antela²², y por el libro editado por P. Cartledge y F. Greenland²³. Los aspectos históricos, en particular del segundo film, han sido abordados por A.J. Pomeroy²⁴, A. Wieber²⁵ y A. Chaniotis²⁶; la

¹⁷ NAVARRO, Antonio J., «Alejandro el Magno: *Alexander the Great* 1956», en CASAS, Quim; HURTADO José A.; LOSILLA, Carlos (coords.), *Robert Rossen. Su obra y su tiempo*, Donostia: Nosferatu, 2009, pp. 237-243.

¹⁸ POMEROY, Arthur J., *Op. cit.*, p. 98.

¹⁹ LERMAN, Gabriel, «Entrevista a Oliver Stone: Soy un creador no un historiador», *Dirigido por*, núm. 340, (2004), pp. 19-21; STONE, Oliver, «Afterword», en CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona R. (eds.), *Responses*, *Op. cit.*, pp. 337-351.

²⁰ PETROVIC, Ivana, «Plutarch's and Stone's Alexander», en *Hellas*, *Op. cit.*, pp. 163-183.

²¹ LANE FOX, Robin, *The Making of "Alexander": The Official Guide to the Epic Alexander Film*, London: R & L, 2004. O. Stone toma como base LANE FOX, Robin, *Alexander the Great*, London: Allen Lane, 1973 (en castellano: *Alejandro Magno. Conquistador del Mundo*, Barcelona: Acantilado, 2007), obra de la que se ha señalado su proximidad a la novela histórica, cf. PRIETO, Alberto; ANTELA, Borja, «Alejandro Magno en el cine», en CASTILLO, María J.; KNIPPSCHILD, Silke; GARCÍA MORCILLO, Marta; HERREROS, Carmen (coords.), *Congreso Internacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales (Logroño, 2007)*, Universidad de la Rioja, 2008, pp. 272-273.

²² PRIETO, Alberto; ANTELA, Borja, *Op. cit.*, pp. 263-282.

²³ CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona R. (eds.), *Responses to Oliver Stone's, film, history and cultural studies*, Madison: University of Wisconsin, 2010.

²⁴ POMEROY, Arthur J., *Op. cit.*, 2008, pp. 95-111.

²⁵ WIEBER, Anja, «Celluloid Alexander(s): A Hero from the Past as Role Model for the Present?», en *Hellas*, *Op. cit.*, pp. 147-162.

²⁶ CHANIOTIS, Angelos, «Making Alexander Fit for Twenty-first Century: Oliver Stone's Alexander», en *Hellas*, *Op. cit.*, pp. 187-201.

recepción y la tradición fílmica en J. Paul²⁷, sobre los decorados ver N. García²⁸; sobre la popularización de Alejandro J. Solomon²⁹; la caracterización de Colin Farrell en M.S. Cyrino³⁰; el tratamiento de la sexualidad en Grecia y en el film en M.B. Skinner³¹; sobre Hefestión ver J. Reames³²; para Olimpia el estudio de E.D. Carney³³; sobre Oriente Ll. Lewelyn-Jones³⁴; la visión política en T. Harrison³⁵; la curiosa “caverna macedonia” en V. Platt³⁶; sobre la inadecuación del caballo seleccionado para Bucéfalo y otros anacronismos en J. Reames-Zimmermann³⁷; el impacto del film en J.F. Cherry³⁸ y aplicaciones didácticas en F. Lillo³⁹.

La presencia de Alejandro en otros films, no ya como protagonista, cuenta con los análisis de A. Prieto⁴⁰ y O. Lapeña⁴¹; en particular el último autor recoge hasta 34 entradas relacionadas con Alejandro, sus generales o las historias que, de una forma u otra, hacen referencia a su recuerdo, trata otras filmografías, como la india y la egipcia y, por primera vez, incluye los acercamientos televisivos al personaje⁴². Baste recordar los

²⁷ PAUL, Joanna, «Oliver Stone’s *Alexander* and the Cinematic Epic Tradition», en *Responses, Op. cit.*, pp. 15-35.

²⁸ GARCÍA, Nacho, «Classic Sceneries: Setting Ancient Greece in Film Architecture», en *Hellas, Op. cit.*, pp. 31-33.

²⁹ SOLOMON, Jon, «The Popular Reception of *Alexander*», en *Responses, Op. cit.*, pp. 36-51.

³⁰ CYRINO, Monica S., «Fortune Favors the Blond: Colin Farrell in *Alexander*», en *Responses, Op. cit.*, pp. 168-182.

³¹ SKINNER, Marilyn B., «*Alexander* and Ancient Greek Sexuality: Some Theoretical Considerations», en *Responses, Op. cit.*, pp. 15-35.

³² REAMES, Jeanne, «The Cult of Hephæstion», en *Responses, Op. cit.*, pp. 183-216.

³³ CARNEY, Elizabeth D., «Olympias and Oliver: Sex, Sexual Stereotyping, and Women in Oliver Stone’s *Alexander*», en *Responses, Op. cit.*, pp. 135-167.

³⁴ LLEWELLYN-JONES, Lloyd, «“Help me, Aphrodite!” Depicting the Royal Women of Persia in *Alexander*», en *Responses, Op. cit.*, pp. 243-281.

³⁵ HARRISON, Thomas, «Olympias Oliver Stone, *Alexander*, and the Unity of Mankind», en *Responses, Op. cit.*, pp. 219-242.

³⁶ PLATT, Verity, «Viewing the Past: Cinematic Exegesis in the Caverns of Macedon», en *Responses, Op. cit.*, pp. 285-304.

³⁷ REAMES-ZIMMERMANN, Jeane, «A History of Alexander on The Big Screen», *Amphora*, núm. 3, 2, (2004), pp. 12-15.

³⁸ CHERRY, John F., «Blockbuster! Museum Responses to Alexander the Great», en *Responses, Op. cit.*, pp. 305-336.

³⁹ LILLO REDONET, Fernando, *Guías didácticas de Alejandro Magno (2004) y El león de Esparta (1961)*, Madrid: Áurea, 2004.

⁴⁰ PRIETO, Alberto, «Alejandro Magno: el cine», en DUPLÁ, Antonio (coord.), *Jornadas Clasicismo y Modernidad: El cine de romanos en el siglo XXI (Vitoria, 2009)*, Universidad del País Vasco, 2011, pp. 31-58.

⁴¹ LAPEÑA, Óscar, «Bollywood 1-Hollywood 0: La huella de Alejandro III de Macedonia en el cine y la televisión», *Latente*, núm. 6, (2009), pp. 109-120.

⁴² La primera producción televisiva: *Adventure Story* (M. Barry, T. Rattigan, BBC, 1950), seguida del capítulo *The triumph of Alexander the Great*, de la serie *You are There* (S. Lumet, USA, 1955), LAPEÑA,

films más importantes que han alimentado el mito: *Alexander der Store* (M. Striller, 1917, ALE), *Sikandar* (S. Modi, 1941, IND), *El hombre que pudo reinar* (J. Huston, 1975, USA), *O Megalexandros* (T. Angelopoulos, 1980, GRE) y la serie televisiva de animación *Alexander Senki: The Conqueror* (Y. Kanemori, 1997, JAP), que traslada los acontecimientos al futuro.

A LA SOMBRA DEL VOLCÁN

Los minoicos vistos desde la Atlántida

—*Secrets of the Island of Minos / Los secretos de la isla de Minos*, 2002, 26:50. De Agostini. Voz en *off* masculina y reconstrucciones informáticas (fig. 1).

Los documentales con frecuencia forman partes de series, éste es el caso, capítulo de *Secrets of Archaeology*. El guión nos sitúa de entrada en la Atlántida y desde aquí va remontando a otros mitos griegos. Aunque el narrador recuerda que los arqueólogos ven en ellos la mano interesada de los atenienses históricos, a esas alturas ya ha dejado bien claro al espectador las leyendas atribuidas a Minos. Después muestra las excelencias culturales minoicas, presentadas sin el menor atisbo de conflicto interno e, incluso, sugiriendo que conocían una ordenación “democrática” del espacio, pero sin explicar en qué se basa; la línea argumental es lo que podríamos llamar el turismo feliz.

—*Atlantis, Mystery of the Minoans / La Atlántida: el Misterio de los Minoicos*, Dir: Jane Armstrong, 1999, 47:50 (v. esp. 51:20). Discovery Channel. Voz en *off* masculina (original Stephen Kemble), expertos, dramatización de A. Evans (John Tsikalas) y filmaciones de 1967 de la excavación arqueológica de Akrotiri (Thera). Aunque no hablan están acreditados el arqueólogo Cr. Dumas y algunos novelistas.

Parte de la serie *Searching for Lost Worlds*. En la versión castellana se aprecian defectos de traducción. De nuevo comienza abordando mitos sobre Creta, pero enseguida se ve que el eje central es la vida de Arthur Evans (1851-1941), que excavó y reconstruyó el palacio de Cnossos. El documental trata con suavidad el personaje, que llegó a Creta en 1900, y su obra, incluso parece justificarlo dramatizando los delirios de su etapa senil. La

Óscar, *Op. cit.*, p. 114. Entre los docudramas: *Lysippos Epouisen* (N. Franghias, 1996), mitad ficción y mitad experimental al recrear a Lisipo, el escultor oficial de Alejandro, *vid.* LAPENÑA, Óscar, *Id.*, p. 118.

Atlántida aquí constituye el nexo entre la muerte de Evans y los trabajos en Santorini del arqueólogo griego Spiridon Marinatos (1901-1974) durante los años 60/70.

—*Ancient Apocalypse. Mystery of The Minoans (El volcán de Tera. El fin de la civilización)*, BBC, 2001, 46 min. Voz en *off* masculina, expertos y simulación virtual.

Más incisivo que los anteriores, aquí sí se habla de jerarquías sociales y de reyes que perdieron un poder divino con la erupción del volcán, incluso de sacrificios de niños. Incluye un atento repaso de las ciencias que datan la erupción. En el documental aparece el conocido arqueólogo Christos Doumas (1933-), también F. Colin MacDonal (arqueólogo), Floy Mc Coy (geólogo, Hawai), Dale Dominey Howes (malacólogo, Kingston), Costals Sinolakis (simulaciones de ordenador), S. Saparks (geólogo) y Mike Ramping (Nueva York).

—*El volcán del fin del Mundo*, 50:55. National Geographic, Voz en *off* masculina expertos y simulación virtual y dramatización

El protagonista ahora es el volcán, pese a los extras ataviados de minoicos y las filmaciones de la excavación que se intercalan. Una vez más vemos a Floy Mc Coy, en este caso con el explorador submarino Robert Ballard y con el científico Haraldur Sigurdsson. La exploración submarina de la caldera de Santorini cuenta con el robot Hércules, no sabemos si bautizado así en honor al film que lo enfrentó a la Atlántida.

—*Thera, el legado de la Atlántida*, 23:50. Time Life, (Parte de *Aegean, Legacy of Atlantis*, 50 min.). Voz en *off* masculina (en v.o. Sam Waterston), expertos, filmaciones y dramatización.

Los materiales de los audiovisuales se explotan según intereses, en *Aegean, Legacy of Atlantis* también incluye los micénicos y la guerra de Troya. Documental serio, con un punto de dramatización, Charles Pellegrino (paleontólogo) hace de vulcanólogo y Athanasia Kanta (Museo de Creta) trata la parte histórica. Incluye imágenes del film *La Atlántida*, 1960.

—*La Atlántida, mundos perdidos*, 54:20. Canal Historia. Voz en *off* masculina, expertos, reconstrucciones virtuales y dramatización.

Parte de la serie *Mundos perdidos*. Utiliza el recurso del señor vestido de Platón escribiendo sobre la Atlántida. Pese al empeño en justificar que ese mito tiene que ver con las antiguas civilizaciones del Egeo, constituye un buen repaso a la civilización

minoica, descubierta por Evans, del que sobra la perla que era un verdadero Indiana Jones. De nuevo vemos a los habituales Floy McCoy y F. Colin MacDonal, también a J. Alexander MacGillivray (arqueólogo), Ed M. Cann (ingeniero, que hace una demostración de las construcciones antisísmicas minoicas), Caliry Palivou (arquitecta), Gerassimos Papadopoulos (sismólogo) y Richard Ellis (novelista).

—*Secrets of the Deat: Sinking Atlantis*, Dir.: Harvey Lilley, 2008, 52:00. Prod. Thirteen (Nueva York), asociada a BBC y Art France. *Voz en off* masculina (Live Schreiber). Escenas dramatizadas.

Variante de los temas de siempre: volcán, minoicos y la posibilidad que fuese la Atlántida, realizada por unos investigadores en pleno trabajo, que resultan ser los habituales J.A. McGillivray y F. McCoy, en este caso combinados con Stuart Dunn (geoarqueólogo), Hendrick Bruins (geólogo), Kostas Sinalokas (tsunamis), Jan Driessen (arqueólogo) y Maria Vlasaki (arqueóloga, La Canea).

—*God of Fire, God of Life, Story of Santorini Volcano*, Dir.: Yuri Gorokhovich, 2002, 23:00 min. Gorokhovich Geosciencia, Nueva York,

Producción casera de alguien con aficiones geológicas que, desde el volcán, se retrotrae a la leyenda ya conocida y de aquí a los antiguos minoicos. El centro del discurso es el volcán: en la primera escena ya vemos un niño que juega construyendo volcanes en la playa. El resto parece ser una excursión a Santorini, donde se entrevista a diversas personas: un encargado del centro de divulgación (el hombre hace un esfuerzo para hablar inglés), un responsable de un centro sísmico (con idéntico resultado) y a un anciano pescador (al que inevitablemente tienen que doblar). Se acompaña con una curiosa mezcla sonora de rock, para las erupciones volcánicas, y de sirtaki, para mostrar la isla en calma.

Los minoicos vistos desde Creta

—*The Minoans / La verdadera historia de los minoicos*, 1999, 26:00. Canal Historia. *Voz en off* masculina, imágenes (algunas de *péplum*) y expertos.

Parte de la serie: *Legacy of Ancient Civilizations*. El documental contiene algunas discordancias, quizás por el doblaje: la escritura jeroglífica cretense era similar a la

egipcia, el toreo en la Antigua Creta era similar a la España actual, con jóvenes dando volteretas alrededor del toro y similares. Intervienen Catle Mihalopoulos (H. Arte, Marymount) y Brendan Burke (Instituto Arqueológico, California).

—*The Minoans Ancient Civilization of Crete*. Presentado por Bettany Hughes, 2004, 101 min.

El recurso principal es B. Hughes (1967-), graduada en Historia Antigua y divulgadora, que ha producido documentales de cierto éxito para BBC, National Geographic, Discovery, History Channel y Channel 4 (*The Minotaur's Island*, 2003, History Channel, 94:00, con narrador, y *Atlantis: the Evidence*, 2010). El documental contiene numerosa información válida y vemos los lugares originales minoicos; el problema es la omnipresencia de la presentadora y los muchos minutos en que aparece, ya sea dentro de los museos, delante de las ruinas o incluso saliendo del mar, por lo que sin duda debe hacer las delicias de sus seguidores y menos de los que esperan un discurso más centrado en los minoicos.

—*Creta: la civilización minoica*, 8:00. Amparoferia

Montaje casero para enseñanza secundaria realizado desde un IES de Sevilla sobre fotos fijas (propias y de internet) y rótulos y colgado en la red. Pese al lastre de los conceptos propios de un temario escolar, resulta un documento ingenioso y agradable de ver y oír, pues va acompañado de músicas del intimista álbum *O Μεγάλος Ερωτικός* (M. Hadjidakis, 1972).

Un caso singular: el docudrama *Atlantis*

—*Atlantis: End of a World, Birth of a Legend / La Atlántida, el nacimiento de una leyenda*. Dir: Tony Mitchell, 2011, BBC, 88:00. Coproducción GB, Suráfrica, ALE, USA y FRA. Docudrama, con Stephanie Leonidas (Pinaruti) y Reece Ritchie (Yishharu).

Mediante actores, decorados y recreaciones digitales, el telefilm trata de un barco minoico que arriba a Santorini poco antes de la explosión volcánica, eje del discurso dirigido por T. Mitchell (autor para TV de *La Biblia*, 2013). En el tráiler ya se anuncia que trata de la primera gran civilización europea y del mayor desastre del Mundo Antiguo. El problema es que se anuncia también como una historia real, suponemos que

de la civilización, pues los personajes son ficticios, situada en el fin de un mundo y el comienzo de una leyenda, la mayor leyenda de todos los tiempos. Es decir, vamos a ver la reconstrucción de lo que fue un mundo para perpetuar la teoría que fue la Atlántida, aspecto académicamente no resuelto.

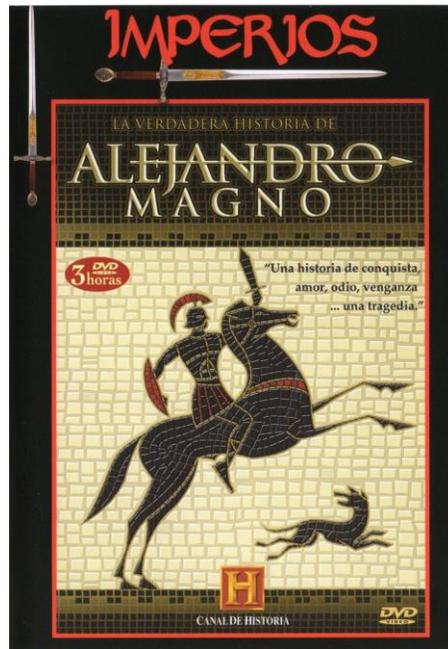


Fig. 5. Portada de *La verdadera historia de Alejandro Magno*, 2004 en el DVD comercializado en España por Canal Historia

La chica, S. Leonidas, (Londres, 1984, *La máscara de Cristal*, 2005; *Cruzadas: atrapado en el tiempo*, 2008), de ascendencia chipriota, que en la vida real luce como apellido el nombre del famoso rey espartano, en el documental tiene el de Pinaruti, pese a lo poco que conocemos de las escrituras minoicas; destaca su *look* (fig. 2), calcado de las “recolectoras de Azafrán” (fig. 3), un conocido fresco terano⁴³, siendo la ambientación bastante fiable. Su novio, R. Ritchie, (1986, británico de ascendencia sudafricana, protagonizó a Moa en *10,000 BC*, 2008, y a Iason en *Hércules*, 2014), cretense, va ataviado con un faldellín y unas botas (fig. 4) tomadas de las pinturas del palacio de Cnossós⁴⁴, aunque cuando ofrece unos peces sobre un altar a los pies del volcán pueda

⁴³ Hab. 3a, Xeste 3, DOUMAS, Christos G., *The Wall paintings of Thera*, Athens: The Thera Foundation, 1992, p. 156-157.

⁴⁴ Ver el portador de *rhyton* de la Procesión del Propileo Sur en MARINATOS, Spyridon, *Crete and Mycenae*, London: Thames and Hudson, 1960, p. 40-41; la conocida imagen de tauromaquia en p. 45.

recordar la iconografía de los pescadores de Santorini⁴⁵, por razones obvias no aparece desnudo, las mismas razones que no muestran las figuras femeninas con los senos descubiertos como en la iconografía egea de la Edad del Bronce. Es interesante la dramatización del poder en forma de la anciana sacerdotisa que, ante el fenómeno incontrolable de la naturaleza, exige sacrificios humanos a una población desesperada. Más discutible es la tauromaquia con barreras de madera a la española en pleno patio minoico, pero, en general, las reconstrucciones infográficas del volcán y de las casas de la isla resultan convincentes, y el documental posee el ritmo de un film épico, logrando una buena aproximación visual a lo que debía ser esa civilización.

ALEJANDRO MAGNO CONQUISTA EL DOCUMENTAL

La herencia de Rossen es alargada

—*The search of Alexander the Great*, Dir. P. Sykes, 1981. 240:00; en video, Time Life. Dramatización con presentador.

Ambiciosa producción de la televisión británica de cuatro capítulos⁴⁶. Cuenta con un presentador/narrador de lujo, el actor James Manson (1909-1984), al que han llevado hasta un teatro griego, aunque gran parte es una dramatización, con Nicholas Clay como Alejandro. Algunos exteriores han sido filmados en Grecia, pero la ambientación es básicamente *peplumita*, los pocos soldados son anacrónicos, las batallas se sustituyen por fotos de tapices y similares, los edificios se muestran ruinosos, al estilo de *Escipión el Africano* (L. Magni, 1971), o se substituyen por una tienda de campaña, y Darío III luce un descomunal maquillaje. Aún así incluye Hefestión y Bagoas, otras veces censurados. Es curioso el planteamiento de reunir en una tienda a los que rodearon a Alejandro hablando de él.

⁴⁵ Hab. 5, Casa Oeste, DOUMAS, *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁶ LAPENÑA, Óscar, *Op. cit.*, p. 117.

—*Alexander The Great and the Battle Of Issus*, Dir. Phil Grabsky, 1993, 44:50, Channel 4, Voz en *off* masculina, animaciones por ordenador y expertos.

De la serie *The Great Commanders*, no solo aborda esa batalla, incluso investiga en la personalidad del macedonio con Norman Dixon (psicólogo)⁴⁷. Como era de esperar intervienen militares: David Chandler (Academia de Sandhurst) y Huw Pike (General de División) e historiadores: Michael Whitby (St. Andrews). Destaca la intervención de Peter Connolly (1935-2012), conocido ilustrador e investigador de la guerra en la Antigüedad.

—*Alejandro Magno*, 1994, 51:00. Discovery Channel. Voz en *off* masculina, dramatización.

Repaso a la biografía del macedonio, con cierta influencia estética de R. Burton, pero que tiene el detalle de decir palabras en griego. Igual que en el mencionado film se pone más énfasis en Filipo que en Olimpia, pero aquí no rehúye los temas conflictivos, pues Hefestión es presentado con naturalidad y la masacre perpetrada en la ciudad de Tebas como lo que fue. Incorpora algunas imágenes de Persépolis, pero es evidente el limitado presupuesto, propio de estos productos y la todavía limitada digitalización, substituida por dibujos y esquemas. La coraza de Alejandro y su casco con cimera roja resultan algo pobretones, y el pequeño grupo de reconstrucción militar es eso, pequeño. Entre las frases destaca la que cierra la proyección: “2.500 años después su nombre todavía resuena como un trueno: ¡Alejandro Magno!”. Pese a ello el discurso consigue un acercamiento bastante solvente.

—*In the Footsteps of Alexander the Great*, Dir. David Wallace, 1998, 240:00. BBC.

Serie televisiva en cuatro capítulos que no hemos podido ver, con la particularidad que el guión ha sido escrito por el historiador Michael Wood. Por su entidad y duración ha merecido una reseña en medios académicos⁴⁸. Como pasa en el audiovisual, el material ha sido refundido en productos que serán comentados.

⁴⁷ Por esos años Alejandro es llevado al diván del psiquiatra, *vid.* THOMAS, Kenneth R., «A Psychoanalytic study of Alexander the Great», *Psychoanalytical Review*, núm. 82, 6, (1995), pp. 859-901, trabajo que da credibilidad absoluta a Arriano y Plutarco para concluir que el macedonio arrastraba desordenes narcisistas en la personalidad.

⁴⁸ BORZA, Eugene N., «Multimedia: Alexander's Epic March», *Archaeology*, núm. 51, 3, (1998), pp. 60-63. La reseña aborda también el libro aparecido de forma simultánea: WOOD, Michael, *In the Footsteps of Alexander the Great: A Journey from Greece to Asia*, Berkeley: University of California Press, 1997.

El tirón de Oliver Stone

—*The True Story of Alexander the Great / La verdadera historia de Alejandro Magno* (fig. 5), Dir. J. Lindsay⁴⁹, 2004, 180:00, Canal Historia. Presentador, voz en *off* masculina, dramatización y efectos digitales. Expertos, imágenes del film *Sikandar*, 1941.



Fig. 6. Fotograma del documental dramatizado *The True Story of Alexander the Great* (J. Lindsay, 2004). Alejandro ya luce en Queronea la armadura que llevará en la posterior batalla de Issos; junto a él su padre, Filipo, protegido por una discreta armadura

Aprovecha el material antes comentado (figs. 6-7). La dramatización, para dar más “veracidad”, presenta cuatro actores ataviados a la grecorromana que son presentados como Arriano, Diodoro, Curcio Rufo y Plutarco, las principales fuentes antiguas sobre Alejandro, que leen o explican a la cámara breves pasajes. Los expertos que aparecen en esta ocasión son los universitarios Peter Green (Texas), Willian Murray (Florida) y Brian Bosworth (West Australia). También aparecen investigadores de museos: Peny Kolomvotsou (Delfos) y Ali Badawi (Tiro). Para dar más dinamismo, Peter Woodward nos guía por Pella y Vergina (Norte de Grecia), Querona (Grecia central); Dardanelos, Gránico y Gordion (Turquía), Tiro (Líbano) y Alejandría y Siwa (Egipto), pero no lo hace más allá, en lugares en conflicto.

⁴⁹ LAPEÑA, Óscar, *Op. cit.*, p. 119.

Los especialistas consultados son los más críticos con Alejandro, y eso se nota en las frases: “los macedonios desenvainaban rápidamente las espadas y la sangre fluía con ligereza”; “Alejandro encontraba más placer en matar otros ejércitos que en el sexo”, simplificación un tanto genérica; y cuando Alejandro se hace con el tesoro real persa: “fue como llevarse todo el Fuerte Knox en una tarde”, comparación destinada al público americano, y aún, pues omite que las fuentes antiguas orientan sobre el valor del tesoro persa (120.000 talentos), mientras que se carece de una auditoría sobre el contenido depósito norteamericano del Fuerte Knox (Kentucky). También vemos un mapa de los dominios de los Diadocos con un Alejandro ya enfermo pero todavía vivo, cuando esa partición duró años y sufrió diversos ajustes.

—*Alexander the Great. The Man Behind the Legend /Alejandro Magno. El Hombre y el Mito*, National Geographic, 2004, 52:20. Voz en off masculina, dramatización, expertos, fragmentos de films (*El León de Esparta*, 1961 y *Sikandar*, 1941) y recursos digitales.

La exaltación presente en otros documentales da paso aquí a las dudas: Alejandro, ¿fue un genio militar o un psicópata asesino? El film insiste en la insana influencia familiar, que tanto recuerda el film de Stone, entre otras cosas porque entre los expertos figura R. Lane Fox (Oxford); aunque también aparece el conocido helenista Paul Cartledge (Cambridge) y el historiador del Mediterráneo Antiguo Joseph Scholten (Maryland), que afirma que la determinación de Alejandro fue la clave de su éxito. Les acompañan las intervenciones del coronel Lance Betos (West Point), quien no se corta en afirmar que el fin justifica los medios y, por tanto, la masacre macedonia en Tiro era la solución; de David Byers Miller (Nat. Geographic) experto en mapas; de Partha Bose (novelista) y de Andrew Chugg, autor de una teoría no demostrada sobre dónde pudo estar la tumba de Alejandro. Generosas imágenes de Egipto y músicas modernas.

—*Alexander: the God King*, 45:07. Voz en off masculina y expertos.

Producción que persigue el sensacionalismo: Tony Spawforth hace de guía con el objeto de buscar la tumba de Alejandro en Egipto y calibrar la influencia que sus conquistas tuvieron en el cristianismo y el budismo, por ello intervienen: Liana Souvaltzi (arqueóloga), Rosalie David (egiptóloga), John Prag (Museo de Manchester), Nur el Din (Antigüedades egipcias), Ian Jenkins (Museo Británico), Simon Price

(Oxford), Burton Mack (teólogo, Claremont), Michael Willis (Museo Británico) y Richard Stoneman (historiador).

—*Alexander der Große. Kampf und vision / Alexandre le Gran. De l'histoire au mythe*, 91:30, 2014. Coproducción alemana y francesa. Expertos, recursos informáticos y dramatización.

Interesante coproducción que, partiendo de los recursos habituales del género y una generosa dramatización, consigue un curioso efecto de acercamiento y novedad en las imágenes. David Shüter interpreta a Alejandro y cuenta con profesores de ámbito germánico: Tanja Scheer (Göttingen), Han Joachim Gehrke (Freibourg) y Alexander Demandt (acreditado como historiador pues ya estaba jubilado en la Universidad de Berlín).

Alejandro entre los malos de la historia

—*Alexander The Great as Hero or Murderer / Los malos de la Historia: Alejandro Magno*. Dir. Oscar Chap, 2009, 35:29. Canal Historia. Reconstrucción, voz en *off* masculina (Ron David en v.o.) y expertos.

De la serie *Los malos de la historia*. En el capítulo estamos delante de *Alejandro el aniquilador*, por ello el documental comienza fuerte y ya al principio se nos avisa: “Iskander (Alejandro en persa) el asesino, que utilizaba armas de destrucción masiva”, en un evidente guiño contemporáneo. Pero el arma empleada por el macedonio resulta ser una *katapeéltes* reconstruida en plan experimental, que vemos como abolla una vieja furgoneta; la maquinaria de Alejandro, aunque temible, sin duda tenía un efecto colateral limitado sobre la población no combatiente, además nadie nos advierte que ya las habían usado con profusión su padre Filipo y, anteriormente aún, Dionisio de Sicilia. Lo más sorprendente son los asesores: David Mallot (psiquiatra)⁵⁰, Michael Scott (historiador), Darius Arya (arqueólogo), Mike Ibeji (historiador), Roben Mason (historiador militar) y Rahim Valari (médico). En el plano visual el grafismo empleado es pobretón, igual que indagar sobre la muerte de Alejandro preguntando a un galeno de urgencias que certifica

⁵⁰ La combinación de mitología y psicología es familiar al espectador que ha visto el *Alejandro Magno* de Stone, POMEROY, Arthur J., *Op. cit.*, p. 101. Ese film abre la duda entre libertador y psicópata: JUNKELMANN, Marcus, «Weltbefreier oder Psychopat? Zu Oliver Stones Monumentalfilm ‘Alexander’-sein Name ist eine Legende, seine Taten unvorstellbar», *Antike Welt*, núm. 36, 2, (2005), pp. 45-49.

que le mató la fiebre tifoidea, según lee en las fuentes. En el guión se explica qué es una *sarisa*, acudiendo a unos cuantos voluntarios con ropa actual que las empuñan sin soltura y que nos hacen una demostración cuando Alejandro ya había conquistado Egipto, aspecto que debería haberse intercalado antes.



Fig. 7. Alejandro Magno según el mosaico *La batalla de Issos*, Casa del Fauno, Pompeya (Museo Nacional de Nápoles). Fotografía: I. Garcés

Aunque los asesores pertenecen a diversas culturas el discurso es unidireccional, Scott nos asegura que a Alejandro se le mueren 25.000 personas en el desierto, que mataba a los que le llevaban la contraria, unos 2.000, y tal vez a su propio padre. Ibeji no se queda atrás: “Tras su aspecto de niño bueno es como Sadam Husein, de pronto es tu mejor amigo y al momento de corta la cabeza”, frase lapidaria. Y es que el *leitmotiv* del documental es darle la vuelta, como si de un guante se tratara, y mostrar el lado dionisiaco del macedonio⁵¹. Puesto que el morbo vende, ya no se trata de situar en su lugar los excesos que sabemos cometió, por si acaso también se le endosan todos los dudosos. En el delirio final se le somete al discutible psicodrama propio de la serie.

⁵¹ O'BRIEN, John Maxwell, *Alexander the Great, the Invisible enemy. A Biography*. London: Routledge, 2003.

Resultado: “puntuación muy alta en narcisismo, con rasgos psicopáticos propios de quien siempre quiere tener razón”. Por ello, y siempre según los autores, su perfil queda muy cerca de Napoleón y más alejado de Genghis Khan, un asesino calculador; no olvidemos que se trata de una serie sobre “los malos” de la Historia.

Un Alejandro no tan infantil

—*Erase una vez los exploradores: Alejandro*, 1997, 26:00. Coproducción televisiva de dirección francesa. Animación con narrador.



Fig. 8. Filipo y Alejandro montando a Bucéfalo en un fotograma del episodio *Erase una vez los exploradores: Alejandro*, 1997

Serie televisiva destinada al público infantil con un narrador muy peludo, lo que se asocia a ancianidad y autoridad, empleado como ícono en otras series (*Erase una vez la historia*, *Erase el cuerpo humano*). Alexandre Dorozynski, autor de trabajos sobre la Revolución Rusa, se encarga de la nula investigación histórica: Alejandro es un chico de cabello moreno⁵², arrogante, salvado de las garras de un león por sus amigos⁵³. Luego se

⁵² Se ha querido ver en el argumento de esta animación la huella del film de Rossen, WIEBER, Anja, «Celluloid Alexander(s): A Hero from de Past as Role Model for the Present?», en *Hellas*, *Op. cit.*, p. 162.

prosigue con todos los tópicos legendarios sobre el personaje: la doma de Bucéfalo (del que se dice en el doblaje que valía 12 talentos de oro⁵⁴), el nudo gordiano o la entrevista con Diógenes. Lo más sorprendente, pero, no son esos detalles, pues incluso las leyendas forman parte de la cultura, sino que el discurso general no tiene nada de ingenuo. Así, Olimpia le suelta al joven: “Filipo, ese rey insignificante, no era tu padre”, el público adulto podrá relacionar eso con la leyenda de Zeus, pero ¡que lo ven los niños! (fig. 8). Y ya en Babilonia se afirma que Alejandro se dejó arrastrar por todos los placeres, se reconoce el cansancio de sus hombres y se admite que ordenó matar a Filotas y Parmenión, en un discurso totalmente adulto. ¿Es ello una posición crítica sobre el macedonio? No creemos que sea ese el planteamiento, pues las cartas se descubren al final: igual que un personaje observa el petróleo en Oriente, se da a entender que, pese a todo lo negativo, gracias a Alejandro el pensamiento de Aristóteles encontró eco en la cultura islámica, que las ciudades por él fundadas aún perviven, y que después floreció una gran cultura: el Imperio romano; tres afirmaciones que darían para largas controversias.

Algunas alternativas: los macedonios como protagonistas del discurso

—*Los macedonios*, 1994, 25:00. Discovery Channel. Voz *en off* masculina, dramatización, asesores en los créditos, como el experto en historia militar John Lazenby.

Aquí el protagonista no es Alejandro sino el joven Kemis, un oficial de Filipo que participa en Querona (338 aC) y luego en la campaña de Alejandro. Nos muestra el ejército y su entrenamiento con un grupo de reconstrucción histórica que es el mismo empleado en el documental *Alejandro Magno* (Discovery, 1994), producto de la serie con la que comparte estructura narrativa. De Kemis se nos dice que goza de un año de permiso, se casa con la hija de un general, participa en el asedio de Tiro, asciende y llega a los más altos honores, pero, como el mismo Alejandro, muere en Asia y no regresa a su patria. La pregunta es porqué se ha escogido a ese oficial y eso se descubre al final: es el hombre que hace de portavoz del ejército en la India y le transmite al rey la decisión colectiva de no seguir avanzando. Al tratar aspectos más domésticos el documental es

⁵³ En realidad hay constancia de una caza del león por parte de Alejandro, pero ya adulto, Plut., *Alex.* 40, 4-5.

⁵⁴ El referente del dinero era la plata, no el oro, y Plut., *Alex.* 6, 1 indica 13 talentos.

uno de los más interesantes de la serie, aunque vemos las mismas maniobras militares en varias ocasiones y no profundiza en la vida diaria.

CONCLUSIÓN

En la presente aportación hemos podido analizar 13 documentales sobre los minoicos y 11 sobre Alejandro Magno, dos extremos de la historia de la Antigua Grecia. Dichas producciones no difieren, en esencia, de los planteamientos de otros documentales históricos y tienden a reproducir teorías consolidadas. Aunque en ellos buena parte de lo mostrado es históricamente verosímil, elementos como tramas románticas o situaciones épicas son recibidos, en especial en los docudramas televisivos como *Atlantis* (2011), por influencia de la gran pantalla. Aunque el documental no necesitaría recurrir al mito, dado que éste vende y que el producto tiene, ante todo, una finalidad comercial éste se instala en el discurso: para el caso de los minoicos la Atlántida y la causación del pretendido fin de esa cultura con la formidable explosión del volcán de Santorini; en menor medida la figura de algunos pioneros de la arqueología como Evans. Para la época helenística está claro que Alejandro Magno reúne todas las expectativas míticas y épicas, eclipsando la exposición de una época.

Debe reconocerse que la Atlántida, un mito universal que goza de excelente salud, fue algo marginal en la cultura griega, solo mencionado por Platón y en un contexto indirecto, sin llegar a generar iconografía. Debido a una corriente histórica que tiende a ver en el volcán de Santorini el fin, o cuando menos el debilitamiento, de la civilización minoica, mediante una asociación, la Atlántida ha saltado a los medios visuales, documentales incluidos. El hecho que Platón hablase de la Atlántida por cuestiones morales sobre su época es un detalle ajeno al audiovisual. Sin embargo, la cultura minoica debe y puede ser explicada por ella misma, y acaba ganando gran parte de los discursos en los audiovisuales.

De Alejandro se focaliza la vida y la psicología del personaje desde dos posturas aparentemente contrarias, pero que comparten un origen historicista: una resalta su aportación histórica a largo plazo, aunque critique aspectos concretos; la otra cuestiona

sus acciones. Pero nunca se habla de la transformación en la ciudad griega del siglo IV aC, sus cambios sociales, económicos y mentales; no hay valentía para abandonar tópicos sobre Alejandro heredados de los escritores antiguos y recreados con mayor o menor fortuna por novelas y films; a lo sumo se busca la espectacularidad. Las comparaciones con el presente, supuestamente didácticas y tan del gusto anglosajón, lastran los diversos intentos de acercamiento. Documentales como *Los macedonios* (1994) son una excepción al pasar el protagonismo a colectivos, aún así solo vemos una parte de esa antigua nación: aquéllos que llevaron una vida militar.

LA CORRUPCIÓN ITALIANA DESDE JULIO CÉSAR. APUNTES CINEMATOGRAFICOS

JESÚS D. MONTSERRAT
Centre d'Investigacions Film-Història
(Universitat de Barcelona)

Resumen

El Imperio Romano nutre la historia del cine. El 15 de marzo del año 44 a.C., es un ejemplo.

Con la exposición del dialogo en la cárcel entre Tom Hagen y Frankie Pentangelli, con las referencias hacia la organización del Imperio, base de la jerarquía de la Familia Corleone y los tiempos de cambio (F. F. Coppola. *The Godfather: Part II*, 1974), y la del asesinato de Julio César en *Cesare deve morire* (2012), de los hermanos Taviani, ambas con traiciones incluidas, se crea un vínculo que denuncia una corrupción, que queramos, o no, nos acompañará a lo largo de toda nuestra historia, mirando desde el presente cinematográfico, hechos del pasado, sin olvidar Tangentopoli.

Para abrir telón una constatación más de como la Antigüedad es tomada como ejemplo, personificada en la escena de una gran película.

Tom y Frankie dialogan en la cárcel sobre salidas honorables.

La vida de Julio César acaba de forma convulsa, ya que inicia en el siglo I a.C. un cambio político sin precedentes. En la sede de un gobierno oligárquico, un líder político querido por el pueblo es asesinado por un grupo de aristócratas temerosos de perder su poder, posición y posesiones con las políticas reformadoras del Dictador, buscando beneficiar a las otras clases sociales existentes en su sociedad.

Miedo a los cambios, por los de siempre, y como siempre en nombre de la libertad, la independencia y el fin de la tiranía. Palabras de siempre que suelen encubrir ambición, interés rencor y envidia.

Shakespeare, a finales del siglo XVI, se basa en este acto histórico, en un contexto en que el fantasma del cambio sobrevuela Inglaterra en forma de guerra civil, ya que la reina Isabel I no había nombrado sucesor.

Miedo a los cambios, por los de siempre.

Los hermanos Taviani en el siglo XXI, idean una denuncia política en forma de representación teatral de la obra del bardo de Avon, en una Italia corrupta y convulsa

donde el emperador Berlusconi está tambaleándose sumergido en el desprestigio social y vaticinando un inevitable fin de régimen para la reconstrucción italiana, los directores crean un film-documental cuya trama representa un cambio de ciclo, que daría paso a nuevas políticas.

La importante diferencia es que la obra, a lo largo de los tiempos, es interpretada por actores que no llevaban condenas de sangre en su curriculum, mientras que los seleccionados por los Taviani pagan con sus especiales premios en la cárcel sus actos.

Pura magia, ya que los ensayos plasman unas realidades en que deja de existir la barrera entre realidad y ficción, como si el mito de la caverna de Platón tomara una presencia fantasmal en el rodaje de la preparación de la representación, confundiendo en el alma de los personajes y de sus papeles acciones personales en el pasado por las que están cumpliendo condena, en la que sorprende la fuerza emocional y artística que surge de la simbiosis del personaje que interpretan por acciones de sangre y lealtad protagonizadas de forma directa o indirecta por los reclusos bajo órdenes que provenían de sus capos y que como hombres de honor en sus compromisos personales con la organización debían ejecutar como dicta el código en su política de *vendetta*, y ellos, la escoria de la sociedad interpretan la denuncia de corrupción. El montaje final plasma para la historia una fusión de documental teatral realizando un proyecto cinematográfico empapado de una especial sensibilidad humana dotada en todo momento de un talento artístico angustioso, moldeando en la gran pantalla relaciones entre seres humanos que están más allá de la historia, en el limbo interpretativo entre el bien y el mal perseguidos por sus fantasmas en su infierno particular.

No hace falta ir a Nigeria para vivir con miedo, aquí, en este país, *hombres honorables* están siendo investigados acusados de una corrupción impulsada por sus cargos de intocables, e incrédulos, esta oligarquía, casta temerosa ahora, observa como la “justicia” puede tocarlos.

Algún día el pueblo reaccionará, derechos ganados con esfuerzo no pueden perderse sin hacer nada.

La historia debe enseñarnos los caminos para que no se repitan los horrores.

Fin de la cita.

Una reseña, semilla de ponencia

Cuentan los octogenarios hermanos Taviani que su último proyecto nació fruto de una casualidad ya que aconsejados por una amistad fueron a ver la representación de algunos pasajes del *“Infierno”* de Dante interpretados por unos presos en la cárcel de máxima seguridad de Rebibbia en las afueras de Roma y tras la visualización brotó una idea.

Bendita casualidad ya que los autores de títulos clave del cine italiano como *“Padre Padrone”* (1977), *“La notte di San Lorenzo”* (1982) o *“Good Morning, Babilonia”* (1987) se embarcan ni más ni menos que en la representación de la obra teatral *“Julio César”* de Shakespeare pero desde un punto de vista inédito hasta el momento.

La obra se centra en los últimos días que rodearon históricamente al inmortal dictador romano y a la conspiración para su muerte por parte de sus supuestos aliados políticos en la construcción de una nueva Roma desde la perspectiva del encumbrado personaje por parte del pueblo y sus seguidores acérrimos y las suspicacias y envidias que esto produjo en parte de la nobleza romana encabezada por los *“bonni, uomini d’onore”*, y de los dilemas entre las ambiciones del poder excusadas en el amor a la patria y la libertad.

Asumiendo la dirección de los convictos se sitúa el director teatral Favio Cavalli que tras una explicación de la obra que se quiere representar y después de unas magníficas pruebas de casting otorga los papeles de cada personaje en donde como si una rueda de reconocimiento carcelaria se tratara los futuros protagonistas acogen con ilusión los roles a desempeñar mientras individualmente en sobreimpresión aparecen las penas a las que están condenados, el porqué y el clan mafioso al que pertenecen.

A partir de aquí lo que sucede es pura magia donde los siameses cinematográficos Taviani tienen que elegir entre ceñirse fielmente al guión que han elaborado o la disyuntiva de plasmar las realidades de unos ensayos en que deja de existir la barrera entre realidad y ficción como si el mito de la caverna de Platón tomara una presencia fantasmal en el rodaje de la preparación de la representación, confundiendo en el alma de los personajes y de sus papeles acciones personales en el pasado por las que están cumpliendo condena con penas que llegan incluso a la cadena perpetua y en que el

atónito espectador es sorprendido por una fuerza emocional y artística (dignas de la envidia de actores como Marlon Brando o Kenneth Branagh, por citar tan solo dos nombres ilustres en las adaptaciones cinematográficas del genio londinense nacido en el siglo XVI) surgida de la simbiosis del personaje que interpretan por acciones de sangre y lealtad protagonizadas de forma directa o indirecta por los reclusos bajo órdenes que provenían de sus capos y que como hombres de honor en sus compromisos personales con la organización debían ejecutar como dicta el código en su política de *vendetta*.

Una realidad que el bardo de Avon y sus incondicionales realizaron, pero nunca había sido plasmada con tal realismo ya que sus atormentados personajes eran interpretados por actores que en la mayoría de sus casos nunca llevaban en su mochila delitos castigables con penas carcelarias.

El mismo cartel promocional de la película da fe del juego de espejos en donde el color muestra la ficción de la libertad en la representación real de la obra en el teatro de la cárcel o en pensamientos de liberación tras la contemplación de un paisaje de una costa, probablemente siciliana, en contraste con el blanco y negro que engricese las diferentes dependencias carcelarias en donde con planos fijos se graban los ensayos individuales o en grupo (donde aparecen rencillas personales que ponen en peligro el proyecto) que en conjunto darán vida a la obra dotando de mayor intensidad las interpretaciones con una magnífica banda sonora que aparece puntualmente para captar y acentuar las sombras del pasado en los rostros y miradas de unos presos cargados de sentimientos y remordimientos que les recuerdan sus papeles en las relaciones humanas como la amistad, la traición, el poder, la vanidad, la envidia, la duda, la conspiración y el crimen.

Sin nada que envidiarle a la magnífica “*Julio César*” de Mankiewicz de 1953 ni a su presupuesto, los Taviani consiguen con la complicidad de su equipo, de Cavalli y de unos actores reos amateurs cuya única aspiración a un galardón es la evasión de su propia realidad con pequeñas grandes dosis de una supuesta redención personal, el montaje final plasma para la historia una fusión de documental teatral realizando un proyecto cinematográfico empapado de una especial sensibilidad humana dotada en todo momento de un talento artístico angustioso, moldeando en la gran pantalla relaciones entre seres humanos que están más allá de la historia, en el limbo interpretativo entre el bien y el mal perseguidos por sus fantasmas en su infierno particular, consiguiendo con un presupuesto

low cost una resurrección artística sobradamente merecida por su trayectoria que seguramente será recordada en tiempos aún por venir, en reinos todavía no formados y en lenguas aún no inventadas, una impronta inmortal bendecidos esté donde esté por su amado y admirado Shakespeare.

En una Italia corrupta y convulsa donde el emperador Berlusconi está tambaleándose sumergido en el desprestigio social y vaticinando un inevitable fin de régimen para la reconstrucción italiana, los Taviani autores de un cine fuertemente politizado se sacan de la chistera esta joya cuya trama habla de un cambio de ciclo político histórico que daría paso a una nueva era interpretada irónica y magistralmente por la escoria de la sociedad con una fuerza interpretativa brutal, consiguiendo el milagro de un reencuentro familiar después de varios siglos de historia, hermanando por fin los fantasmas de su admirado Shakespeare en el infierno de Dante, obteniendo un merecidísimo Oso de Oro en el Berlín del ángel de Europa Angela Merkel.

Como musita Antonio en el patio de la cárcel arrodillado sobre el cuerpo de César ante la atenta mirada de presos que claman libertad desde sus celdas y de los guardias que los vigilan: “La revuelta está en camino. Lo que tenga que ser será”.

PAISAJISMO PSICOGEOGRÁFICO MEMORIA HISTÓRICA Y TIEMPO LÍQUIDO EN *THAMES FILM* (WILLIAM RABAN, 1986)

IVÁN VILLARMEA
Universidad de Zaragoza

Resumen

El paisajismo psicogeográfico es una modalidad del paisajismo documental que representa el espacio en términos de lugar de memoria, ya sea este un emplazamiento histórico o simplemente un espacio vivido. Los documentales que adoptan este enfoque tratan de expresar los efectos emocionales del territorio en el sujeto –que puede ser el espectador, el cineasta o un personaje– a través de la combinación de una puesta en escena observacional con un comentario expositivo, reflexivo o performativo. La película que va a ser analizada en esta comunicación, *Thames Film* (William Raban, 1986), combina el registro objetivo del paisaje de la desembocadura del río Támesis a mediados de los años ochenta con su interpretación histórica y sociológica, ofreciendo así un relato crítico del cambio urbano en Londres a lo largo de su historia.

Palabras Clave: Cine Documental, Paisajismo Psicogeográfico, Memoria Histórica, Tiempo Líquido, Narrativa Mareal, Cambio Urbano, Thames Film, William Raban.

Paisajismo

El término ‘paisajismo’ suele referirse a cualquier actividad que modifique las características visibles del territorio, pero también identifica el género pictórico, fotográfico o cinematográfico dedicado a su representación. En concreto, el paisajismo cinematográfico, en su modalidad documental, es una tradición estética que confronta a cineastas y espectadores con un entorno natural o humanizado mediante la observación atenta y normalmente inmóvil de los elementos profílmicos. Su puesta en escena se organiza en función de tres elecciones básicas: en primer lugar, encontrar una posición de cámara adecuada para abarcar el entorno que se quiere mostrar; en segundo lugar, decidir la movilidad de la cámara, que se puede mantener inmóvil en un plano fijo, girar sobre sí misma en una panorámica, o desplazarse sobre un eje en un *travelling*; y en tercer lugar, establecer la duración exacta del plano en el montaje final.

Aquellas películas que basan su propuesta en este dispositivo suelen preferir los planos de larga duración porque estimulan el inconsciente óptico del espectador: al

mantener la misma imagen durante más tiempo del necesario según lo establecido por las convenciones narrativas del relato audiovisual *mainstream*, los cineastas invitan al público a que se fijen en detalles y aspectos que en una primera visión no han percibido aunque siempre hayan estado a la vista. Además, la duración del plano resulta clave para diferenciar el paisajismo cinematográfico de su equivalente fotográfico, ya que las posibilidades comunicativas de la imagen en movimiento pueden cambiar, ampliar o contrastar el mensaje inicial de un encuadre congelado. La pregunta obligada en estos casos es “¿por qué y para qué esta imagen dura tanto tiempo?”, y su respuesta, cuando este dispositivo está bien utilizado, es que los planos largos le dan a estos paisajes un nuevo significado, o al menos un significado diferente al habitual, que permite interpretar su representación en términos políticos, económicos, sociales, culturales, urbanísticos, ecológicos o directamente ideológicos.

El paisajismo se interesa, en líneas generales, por la forma del espacio, su evolución histórica, su apariencia actual y, sobre todo, por su percepción visual, dado que cualquier espacio cinematográfico es siempre percibido de forma doble: primero por el cineasta y después por el público. En este tipo de películas, los signos del paso del tiempo se interpretan a modo de presencias, ausencias o incluso como la superposición de ambas, dando lugar a un palimpsesto en el que la acumulación de significados socio-históricos y experiencias subjetivas establece un vínculo entre los relatos colectivos y la memoria personal. Esta condición de depósito de acontecimientos y emociones hace que el paisaje desempeñe una “función social” como explicó el urbanista estadounidense Kevin Lynch en su obra *La imagen de la ciudad*:

El medio ambiente con sus denominaciones, familiar para todos, proporciona material para recuerdos y símbolos comunes que ligan al grupo y le permiten comunicarse entre sus miembros. El paisaje actúa como un vasto sistema mnemotécnico para la retención de la historia y los ideales colectivos (2008: 153).

Lynch estudiaba la percepción del espacio urbano por parte de sus habitantes, es decir, su cartografía cognitiva, porque consideraba que comprender la relación entre el ser humano y su entorno era una herramienta imprescindible para intentar mejorar dicho entorno. Según él, las actuaciones de reforma urbana no tenían que cambiar “la forma física misma sino la calidad de una imagen en la mente”, ya que la cartografía cognitiva

se organiza mediante imágenes ambientales que no son única y exclusivamente el resultado de las características exteriores de un lugar, sino también el producto de la percepción de un observador determinado (Lynch 2008: 143 & 194). Por lo tanto, si el paisaje puede ser condensado en una imagen mental, su registro cinematográfico podría ser una encarnación aproximada de dicha imagen, o más exactamente, de la imagen ambiental del cineasta. Este registro incluiría también los significados socio-históricos y las experiencias subjetivas asociadas al paisaje, de manera que su análisis posterior haría posible recuperar distintas cartografías cognitivas del pasado para explicar la relación de individuos y comunidades con su entorno a lo largo del tiempo.

Tipos de Paisajismo

Según el grado de subjetividad es posible distinguir tres tipos de paisajismo: observacional, psicogeográfico y autobiográfico. El más objetivo sería el primero, el paisajismo observacional, que se caracteriza por una puesta en escena minimalista limitada a registrar la imagen y el sonido ambiente del paisaje. El cineasta que mejor ha utilizado este dispositivo es sin duda James Benning, director, entre otras obras, de la Trilogía de California, un tríptico formado por *El Valley Centro*, *Los* y *Sogobi* (1999, 2000, 2001) que establece una dialéctica circular entre el medio rural, el espacio urbano y la naturaleza salvaje.

El segundo tipo de paisajismo conlleva un mayor grado de subjetividad por parte del cineasta, que se dedica a contrastar la apariencia contemporánea del paisaje filmado con sus encarnaciones anteriores, es decir, con aquellos acontecimientos que ocurrieron en ese mismo lugar años atrás (o incluso siglos) y con los edificios o estructuras que lo han ocupado en el pasado. Este dispositivo podría llamarse paisajismo psicogeográfico, puesto que hace referencia a obras que retratan el paisaje como emplazamiento histórico y también como espacio vivido, prestando especial atención a los efectos emocionales del territorio en el sujeto, que puede ser el espectador, el cineasta o un personaje. Algunos ejemplos de esta modalidad serían la Trilogía de Robinson, una obra formada por los largometrajes *London*, *Robinson in Space* y *Robinson in Ruins* (Patrick Keiller, 1994, 1997, 2010) y muy especialmente la película que va a ser analizada en esta comunicación, *Thames Film* (William Raban, 1986).

Por último, el tercer tipo de paisajismo sería el más subjetivo, porque desarrolla una lectura personal del territorio basada en las propias experiencias del cineasta. En principio, no habría demasiadas diferencias entre esta forma de filmar el espacio y las dos anteriores, pero esta vez las imágenes suelen venir acompañadas por un comentario en primera persona que explicita el vínculo entre cineasta y paisaje. Por este motivo, dado que este comentario suele tener un claro componente autobiográfico, este dispositivo podría identificarse como paisajismo autobiográfico. Así, en películas como *News from Home* (Chantal Akerman, 1977) o *Lost Book Found* (Jem Cohen, 1996), el espacio representado es siempre un espacio vivido.

Paisajismo Psicogeográfico

La psicogeografía siempre ha sido un concepto amplio y ambiguo ya que se ha utilizado indistintamente para designar a “un movimiento literario, una estrategia política, una serie de ideas *new age* o un conjunto de prácticas vanguardistas” (Coverley 2010: 9-10, la traducción es mía). Su ‘definición oficial’, formulada por Guy Debord en los años cincuenta, identifica el sentido de este término y de sus derivados de la siguiente manera:

La *psicogeografía* se propone el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos. El adjetivo *psicogeográfico*, que conserva una vaguedad bastante agradable, puede entonces aplicarse a los hallazgos establecidos por este tipo de investigación, a los resultados de su influencia sobre los sentimientos humanos, e incluso de manera general a toda situación o conducta que parezca revelar el mismo espíritu de descubrimiento (1981: 5).

Siguiendo estas indicaciones, las etiquetas de documental y paisajismo psicogeográfico podrían aplicarse a distintos tipos de películas, incluidas las dirigidas por el propio Debord, como *La société du spectacle* (1973) o *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978). Para evitar cualquier confusión, el adjetivo psicogeográfico se refiere aquí, como anticipábamos en el apartado anterior, a aquellos documentales que expresan los efectos emocionales del territorio en el sujeto a través de la combinación de una puesta en escena observacional con un comentario expositivo, reflexivo o performativo. El propósito de estas películas sería, por lo tanto, la lectura subjetiva del paisaje más allá de su registro objetivo, es decir, la interpretación en términos de espacio

vivido o de emplazamiento histórico de un lugar mediante la mezcla de su percepción individual con su significado colectivo.

La narrativa de estas películas suele estar estructurada alrededor de la búsqueda del *genius loci*, un concepto que ha sido definido por Merlin Coverley como “el espíritu del lugar a través del que el paisaje, ya sea urbano o rural, adquiere un sentido derivado de las historias de sus anteriores ocupantes y de los acontecimientos que se han desarrollado en su contra” (2010: 33, la traducción es mía). Según este autor, las estrategias habituales para descubrir el *genius loci* han sido la deriva urbana sin rumbo, la búsqueda de nuevas formas de experimentar entornos familiares, el estímulo de hallazgos y yuxtaposiciones inesperadas y, sobre todo, la reformulación imaginativa de la ciudad (ver Coverley 2010: 31). Muchas de estas actividades han sido adaptadas al cine mediante el reciclaje de viejas técnicas, como la distorsión del significado de las imágenes a través del comentario, la comparación entre imágenes actuales y metraje de archivo, o el empleo de *phantom rides*, un tipo de plano en el que la cámara se ubica a bordo de un vehículo en movimiento, ya sea este un automóvil, un tren o un barco, por citar los tres casos más habituales. No obstante, los documentales psicogeográficos también han desarrollado sus propios dispositivos específicos para capturar el *genius loci*, entre los que destaca el palimpsesto visual: en este tipo de encadenado, dos imágenes tomadas desde una misma posición de cámara en momentos diferentes se superponen durante unos segundos dando lugar a una tercera imagen que revela los principales cambios producidos en ese lugar a lo largo del tiempo.

La dimensión política de la psicogeografía fue desarrollada originalmente en París, primero por los Surrealistas y después por los Situacionistas, que la entendieron como una herramienta para transformar la vida urbana. Para esta tradición parisina “la psicogeografía busca revelar la verdadera naturaleza que se esconde bajo la superficie urbana para sobreponerse así al proceso de banalización al que se encuentra sometida la experiencia cotidiana de nuestro entorno” (Coverley 2010: 13, la traducción es mía). Este enfoque, sin embargo, contrasta con el de la tradición londinense, que considera en cambio que el *genius loci* es inmutable. Esta segunda concepción de la psicogeografía tiene más que ver con la historia local que con el proyecto transformador de los Situacionistas, pero eso no significa que la dimensión política esté ausente. En este

sentido, *Thames Film* utiliza el registro observacional del paisaje urbano y su posterior interpretación histórico-sociológica para ofrecer a los espectadores una percepción crítica del cambio urbano. Como veremos a continuación, esta película muestra los intereses en conflicto que han moldeado el paisaje urbano londinense, desafiando a todos aquellos relatos que minimizan, eliden o directamente ocultan los efectos negativos de las decisiones políticas más controvertidas sobre el tejido urbano.

Thames Film: El Río del Tiempo

*The St. Lawrence is water, the Mississippi is muddy
water, but the Thames is liquid history.*
John Burns, MP, 1929.¹

El río Támesis ha adquirido un estatus mitológico en la cultura inglesa, y muy especialmente en la cosmovisión londinense, gracias a su rol como testigo perenne de la evolución histórica, política y económica de la capital británica. En títulos de ficción como *Pool of London* (Basil Dearden, 1951), *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966), *Bronco Bullfrog* (Barney Platts-Mills, 1970), *Frenesí* (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972), *El Largo Viernes Santo* (*The Long Good Friday*) (John Mackenzie, 1980) o *Promesas del Este* (*Eastern Promises*, David Cronenberg, 2007), la simple presencia del río sirve para precipitar el desarrollo de la trama, como ha explicado Jez Conolly:

Un río puede poseer una cualidad liminal: se trata de un espacio ambiguo, inclasificable, transitorio, un estado marginal entre diferentes estados, muy distinto de tierra firme, que por su propia naturaleza crea una situación en la que las convenciones sociales se relajan, permitiendo de esta manera que la gente se comporte de una forma más permisiva y abierta. Hay algo también en el carácter de un río que facilita el desarrollo del hilo narrativo, al precipitar ciertos acontecimientos, provocando a menudo la resolución de momentos clave de la trama en sus orillas, en donde se enfatiza ese umbral entre los estados líquido y sólido (2011: 130, la traducción es mía).

¹ La traducción al castellano de esta cita sería la siguiente: “*El St. Lawrence es agua, el Mississippi es agua fangosa, pero el Támesis es historia líquida*”



Imagen 1: *Thames Film*, Londres desde el punto de vista del río

A mediados de los años ochenta, este poder de sugestión llevó al cineasta experimental William Raban a hacer una película sobre Londres desde el punto de vista del propio río [Imagen 1]. En el cortometraje documental *The Frame – William Raban* (Cineasta Desconocido, 2003), este artista explicaba que “*la forma más fácil que se me ocurrió de hacerlo fue recorrer todo el río en un pequeño bote tan cerca de la superficie del agua como fuese posible y filmar lo que ocurría en sus orillas*” (la traducción es mía). El resultado, *Thames Film*, entiende el curso bajo del río como un territorio físico y cultural lleno de lugares de memoria (*lieux de mémoires*), un concepto que el historiador francés Pierre Nora ha definido como “cualquier entidad significativa, ya sea de naturaleza material o no material, que mediante la voluntad humana o el trabajo del tiempo se ha convertido en un elemento simbólico del patrimonio conmemorativo de cualquier comunidad” (1996: XVII, la traducción es mía). Raban representa la densidad histórica de estos emplazamientos utilizando distintos materiales visuales que permiten viajar en el tiempo mientras la cámara se mueve en el espacio: en primer lugar, el presente inmediato se corresponde con el metraje rodado en 1984; en segundo lugar, el pasado reciente vuelve en forma de viejas fotografías y metraje de archivo; y en tercer

lugar, el pasado distante se evoca mediante documentos precinematográficos como pinturas, mapas, ilustraciones, grabados o relatos de viajes.

La combinación de todos estos elementos sugiere una lectura histórica del territorio en la que la decadencia del paisaje fluvial funciona como metáfora de la recesión económica. El curso del Támesis siempre ha sido, según Charlotte Brundson, “un lugar privilegiado para las historias de decadencia industrial e imperial” (2007: 15, la traducción es mía), una tradición que Raban actualiza al mostrar un panorama lleno de muelles vacíos, barcos hundidos y fuertes abandonados que parecen “reliquias de una civilización perdida”, según la descripción de Peter Ackroyd (2004). De hecho, vaya a donde vaya la cámara, la bruma y la niebla amenazan con hacer desaparecer las siluetas de almacenes ennegrecidos y demás ruinas post-industriales, ayudando a crear la impresión de que estos espacios están a la deriva a través del tiempo.

Desde el comienzo de la película, la idea de simultaneidad temporal se introduce a través de un cita del poema ‘Burnt Norton’ de T. S. Eliot, leído por el propio poeta: “*Time present and time past / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past*” (1935).² Desde un punto de vista cinematográfico, Raban logra esta fusión de distintos tiempos históricos gracias a la dilatación temporal propia del paisajismo documental, así como a la yuxtaposición antes mencionada de imágenes del presente y testimonios del pasado. La banda sonora, mientras tanto, consigue crear una fuerte sensación de extrañamiento que enfatiza la perspectiva atemporal del río al mezclar el sonido omnipresente del agua con ecos de actividades lejanas. En este sentido, el elemento clave que simboliza esa superposición de tiempos históricos es sin duda la propia longevidad del río como lugar de memoria, como sugiere el siguiente fragmento del comentario: “*El viaje a través del río evoca un recuerdo lejano. Cada momento tiene un significado y una relación concreta con el pasado. Otra época, distintos valores, pero el río trasciende estos cambios*” (la traducción es mía).

La estructura narrativa de *Thames Film* intenta reflejar el tiempo geológico del río al seguir los ciclos de la marea en un bucle que podría ser infinito. La secuencia inicial, por ejemplo, remonta elípticamente la corriente desde el estuario hasta la ciudad, pasando

² La traducción castellana de estos versos sería la siguiente: “*Tiempo presente y tiempo pasado / están ambos quizá presentes en el tiempo futuro, / y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado*”.

por debajo de todos sus puentes hasta el Victoria Embankment. Una vez allí, Raban cambia el sentido de su itinerario para recorrer de nuevo el río hasta su desembocadura, en un segundo viaje que ocupa la mayor parte del metraje. Durante este periplo, la película representa el paisaje fluvial como la suma de sus avatares históricos, comentando una serie de episodios significativos que tuvieron lugar en zonas como Millwall, Greenwich, Blackwall, Long Reach, Woolwich, Gravesend o Canvey Island. Una vez que la cámara alcanza el punto de partida del viaje anterior, Raban refuerza esta narrativa mareal con un tercer viaje que repite plano por plano la primera secuencia hasta volver al Victoria Embankment, en donde la película se cierra con la única imagen filmada desde fuera del agua: un plano de gente caminando sobre el Waterloo Bridge.

La fuente más utilizada en *Thames Film* para asociar las imágenes del presente con el pasado del territorio es el libro de viajes *A Journey from London to the Isle of Wight* de Thomas Pennant (1801). John Hurt, el narrador de la película, recita varios pasajes de esta obra mientras Raban incluye varias imágenes de sus páginas en el montaje, sobre todo aquellas que tienen ilustraciones. De este modo, el cineasta separa el primer viaje del segundo intercalando una serie de planos del lomo, la portada y la primera página de este volumen [Imagen 2], y pocos segundos después, sobre las imágenes de 1984, Hurt lee un fragmento de esa misma página para explicitar la sincronización espacial entre los viajes de Pennant y Raban:

«El lunes 7 de mayo de 1787 subí a un barco en el muelle de Temple para viajar hasta el curso bajo del Támesis». Lunes 7 de mayo de 1984. Marea alta, 6:09. Cruzando el tiempo y el lugar de tu salida. Tu travesía siguiendo el refluo de la marea, río abajo hasta el mar. Tu búsqueda del flujo en el refluo, una búsqueda de signos de crecimiento, producción, exploración e imperio (la traducción es mía).

Raban registra precisamente el desvanecimiento de estos signos durante el proceso de desmantelamiento del modelo económico industrial y la posterior consolidación del paradigma flexible. Los relatos de Pennant contribuyen a incrementar el clima fantasmagórico de la película al presentar las orillas del río como una sucesión de símbolos de poder, como el Meridiano de Greenwich, y espacios represivos, como el muelle de ejecución de Long Reach, en donde “*los cuerpos de los ahorcados se dejaban colgados durante tres mareas llenas hasta que se completase su sentencia*” (la traducción es mía). Raban utiliza esta clase de referencias a episodios oscuros del pasado imperial

como malos presagios que anticipaban las ruinas post-industriales de los años ochenta: en este contexto, el ruido seco y constante de una máquina pilotadora trabajando junto al río puede interpretarse como una metáfora sonora de las ejecuciones y entierros que tenían lugar en sus orillas, ya que recuerda de alguna manera el sonido de los clavos atravesando la madera de un ataúd.

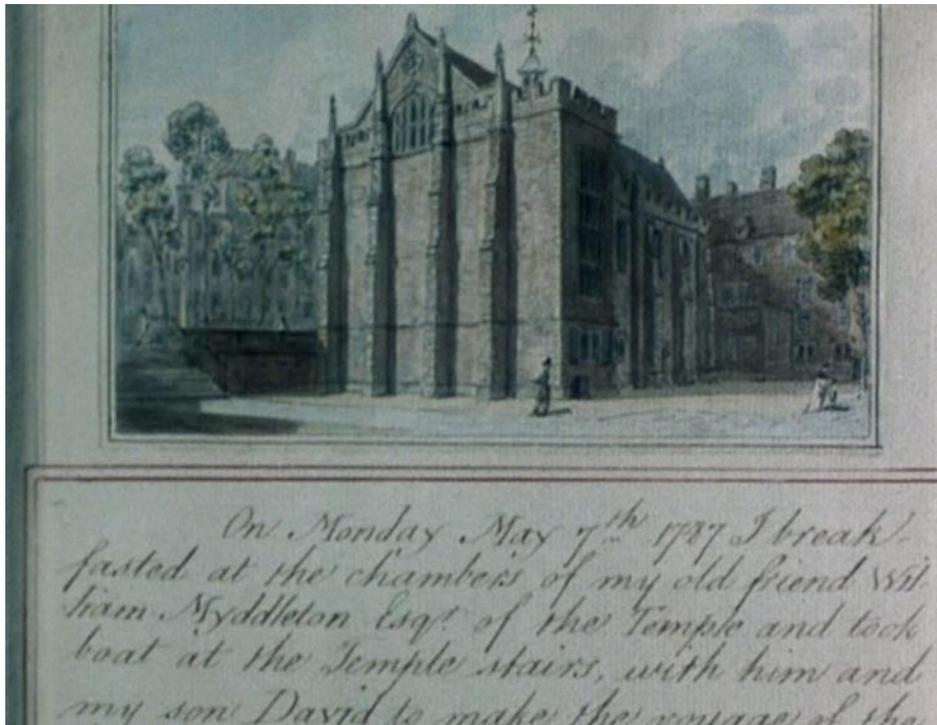


Imagen 2: *Thames Film*, primera página de *A Journey from London to the Isle of Wight*

Son tantas las citas al libro de Pennant en *Thames Film* que esta película casi podría considerarse como su adaptación cinematográfica. No obstante, Raban también contrasta el metraje de 1984 con otros materiales visuales, como una serie de fotografías tomadas en 1937, cuatro películas halladas en la colección de la autoridad portuaria londinense, el cuadro *El Triunfo de la Muerte* (Pieter Bruegel el Viejo, 1562) y el grabado 'The Idle Prentice turn'd away, and sent to Sea' perteneciente a la serie *Industry and Idleness* (William Hogarth, 1747). Las películas –que son, en concreto, *Port of London* (Cineasta Desconocido, 1921), *City of Ships* (Cineasta Desconocido, 1940), *Via London* (Cineasta Desconocido, 1948) y *Waters of Time* (Bill Launder & Basil Wright, 1951)– se remontan a los viejos buenos tiempos del imperio, cuando las Docklands eran un lugar bullicioso

lleno de actividad y un ejemplo de capitalismo paternalista. Sus imágenes muestran el trabajo de los astilleros y los estibadores con un tono optimista e incluso eufórico, que Raban contrapone de forma premeditada con la quietud moribunda de los años ochenta: en varias ocasiones, el cineasta compara imágenes del pasado y del presente de un mismo emplazamiento para aumentar la impresión de decadencia repentina [Imágenes 3 & 4].



Imágenes 3 & 4: *Thames Film*, Mills & Knight Repairs en 1937 (izquierda) y 1984 (derecha)

La decadencia de las Docklands, según Francesc Muñoz, comenzó a mediados de los años sesenta, cuando las grandes corporaciones multinacionales se hicieron con el control de su capacidad productiva y desplazaron sus principales actividades a Tilbury, en la desembocadura del río (2010: 98). Más adelante, en los años ochenta, la zona se encontraba en su peor momento, cosa que justifica la comparación recurrente de Raban entre los muelles abandonados y el aterrador campo de batalla pintado por Bruegel en *El Triunfo de la Muerte*: este cuadro aparece hasta cinco veces en la película, normalmente en relación con los comentarios de Pennant sobre ejecuciones y entierros junto al río, así como cuando Raban encuentra barcos hundidos y fuertes abandonados en su amplio estuario [Imágenes 5, 6 y 7]. La violencia de las escenas representadas por Bruegel llevan hasta los años ochenta dos temas clásicos –*memento mori* (‘recuerda que vas a morir’) y *tempus fugit* (‘el tiempo vuela’)– en un intento de anunciar el entierro de la Inglaterra industrial bajo el mandato de Margaret Thatcher.



Imágenes 5 & 6: *Thames Film*, barco hundido (izquierda) y Maunsell Forts (derecha)



Imagen 7: *El Triunfo de la Muerte* (Pieter Bruegel el Viejo, 1562)

El gravado de Hogarth, por su parte, sólo aparece una vez en el metraje para confirmar las historias de Pennant sobre la doble naturaleza de Millwall como espacio laboral y represivo, dos funciones representadas respectivamente por cuatro molinos de viento y el cuerpo de un ahorcado [Imagen 8]. Esta zona se convertiría en los años noventa el nuevo distrito financiero de Londres, un proyecto que en su momento fue muy apoyado por el gobierno conservador, aunque cuando Raban realizó *Thames Film* no

había ningún indicio de este proyecto en la Isle of Dogs. La ausencia de One Canada Square –el edificio más alto en el Reino Unido desde 1990 hasta 2010– incrementa el valor histórico de *Thames Film*, dado que Raban capturó un avatar fugaz del paisaje fluvial en el interregno entre el final de la actividad portuaria y la construcción del nuevo distrito financiero, el Canary Wharf.

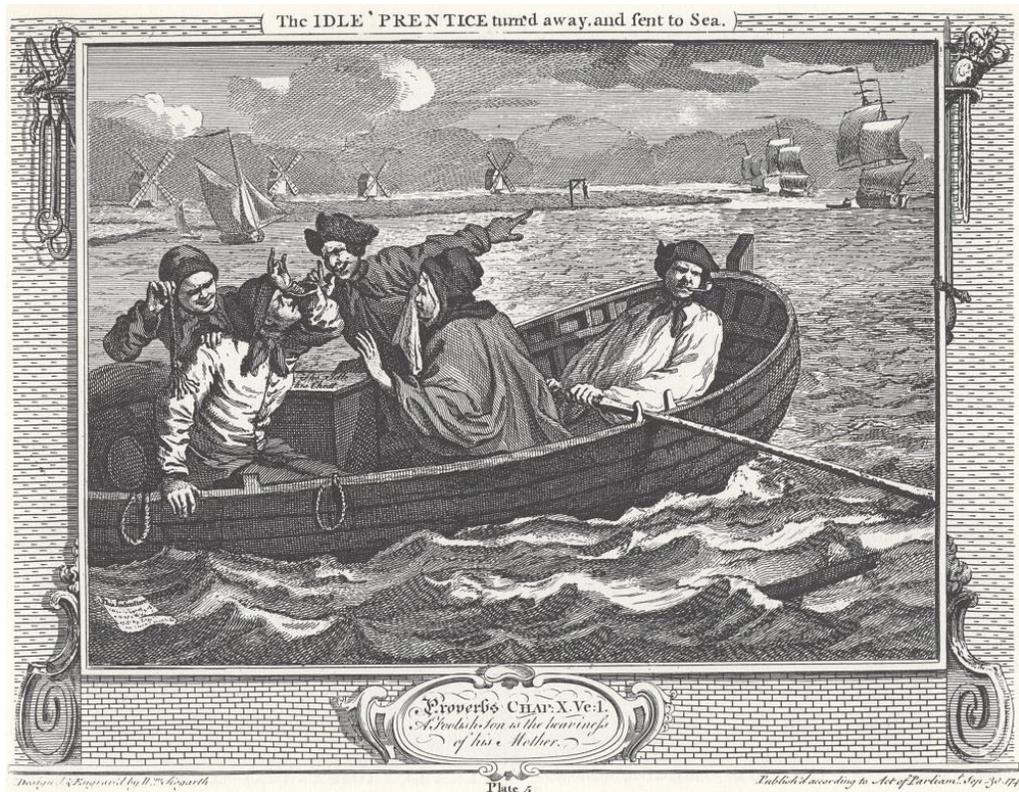


Imagen 8: ‘The Idle ‘Prentice turn’d away, and sent to Sea’ (William Hogarth, 1747)

One Canada Square sí que aparece en cambio en obras posteriores de Raban, sobre todo en los cortometrajes que forman la ‘Under the Tower Trilogy’. El primero, *Sundial* (William Raban, 1992), consiste en un breve montaje de setenta y un planos que dura un único minuto, durante el que este edificio siempre ocupa el centro del encuadre a pesar de que la posición de la cámara varía continuamente para explorar el impacto visual de la torre en el paisaje [Imagen 9]. El segundo cortometraje, *A13* (William Raban, 1994), es una sinfonía urbana que contrasta la construcción de una nueva infraestructura viaria en la Isle of Dogs –el Limehouse Road Link– con distintas escenas de la vida cotidiana del barrio, entre las que destacan varias manifestaciones políticas. Por último, la tercera parte

de la trilogía, *Island Race* (William Raban, 1996), documenta las consecuencias políticas de las elecciones municipales en el distrito de Millwall, en las que el British National Party –un partido xenófobo de extrema derecha– ganó su primer concejal. La presencia ubicua de One Canada Square en todos estos cortometrajes revela la progresiva sustitución de muchos lugares de memoria por paisajes banales durante la década de los años noventa, siguiendo el patrón descrito por Francesc Muñoz:

Los entornos portuarios han acabado reincorporándose a la ciudad como superficies lisas y planas donde ir colocando los usos estandarizados que componen el estricto menú de las actuaciones: un acuario metropolitano, un cine IMAX, un museo del mar, una sala multicine, una zona comercial con los correspondientes espacios públicos inspirados por la economía global de las franquicias, aunque aderezados en su diseño con las imágenes del pasado de la ciudad de turno, de Londres a Génova, de Rijeka a Rotterdam.

Se trata de proyectos que, lejos de generar dinámicas inclusivas y sinergias entre el puerto renovado y la ciudad existente, se han caracterizado por priorizar la especialización funcional de los usos del suelo y los réditos de imagen en el corto plazo. Unas propuestas lineales y previsibles en términos de proyecto arquitectónico y demasiado limitadas desde el punto de vista de la estrategia urbanística, al constatarse la incapacidad para generar relaciones entre diferentes espacios de la ciudad. La simplicidad y univocidad de las actuaciones, así pues, deriva en la multiplicación de unos espacios portuarios configurados como lugares ciertamente comunes (2010: 207).



Imagen 9: One Canada Square en *Sundial*

La llegada del gobierno laborista de Tony Blair tras dos décadas de gobiernos conservadores en el Reino Unido no cambió la política urbanística de esta zona: el cortometraje *MM* (William Raban, 2002) documenta la construcción de la Millennium Dome al este de la Isle of Dogs, otra obra de arquitectura-espectáculo que provocó de nuevo la destrucción creativa de su territorio circundante [Imagen 10]. Esta clase de proyectos tiende a producir una ciudad genérica que elimina la identidad histórica de los emplazamientos sobre los que se asienta o, en el mejor de los casos, la sustituye por un simulacro supuestamente amable que atenúa aquellas características que puedan dificultar su consumo. El propio término “ciudad genérica” fue creado por el arquitecto Rem Koolhaas a mediados de los años noventa, una época en la que había muchos proyectos urbanísticos similares al Canary Wharf en todo el mundo:

La Ciudad Genérica es la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad. La Ciudad Genérica rompe con ese ciclo destructivo de la dependencia: no es más que un reflejo de la necesidad actual y la capacidad actual. Es la ciudad sin historia. Es suficientemente grande para todo el mundo. Es fácil. No necesita mantenimiento. Si se queda demasiado pequeña, simplemente se expande. Si se queda vieja, simplemente se autodestruye y se renueva. Es igual de emocionante –o poco emocionante– en todas partes. Es ‘superficial’: al igual que un estudio de Hollywood, puede producir una nueva identidad cada lunes por la mañana (2006: 12).



Image 10: Millennium Dome en *MM*

Frente a esta tendencia, toda la obra de William Raban intenta recuperar la identidad histórica de las Docklands a través de distintos dispositivos formales. *Thames Film* elige en concreto el paisajismo psicogeográfico para capturar el *genius loci* de la zona, adoptando no sólo la perspectiva del río sino también su propia noción del tiempo. En consecuencia, esta película representa el propio paisaje fluvial del curso bajo del Támesis enfatizando su condición de lugar de memoria mediante un doble desplazamiento en el tiempo (del presente hacia el pasado) y el espacio (del interior del río hacia sus orillas), utilizando su narrativa mareal para recuperar y reivindicar una memoria histórica compleja y a veces también contradictoria.

Bibliografía

- Ackroyd, Peter. 2004. "William Raban", en Wyver, J. y Algar, N. (eds.) *William Raban*. Londres, RU: British Film Institute.
- Brunsdon, Charlotte. 2007. *London in Cinema. The Cinematic City Since 1945*. Londres, RU: British Film Institute.
- Conolly, Jez. 2011. "Thames Tales. Stories by the Riverside", en Mitchell, N. (ed.), *World Film Locations. London*. Bristol, RU: Intellect: 130-131.
- Coverley, Merlin. 2010. *Psychogeography*, Harpenden, RU: Pocket Essentials.
- Debord, Guy. (1955) 1981. "Introduction to a Critique of Urban Geography", en Knabb, K. (ed.), *Situationist International Anthology*. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets: 5-7. Traducción española por Lurdes Martínez recogida en *Sin Dominio*. Consultado el 8 de Julio de 2014: < <http://www.sindominio.net/ash/presit03.htm> >
- Eliot, T. S. (1935) 1943. "Burnt Norton", en *Four Quartets*. San Diego, CA: Harcourt.
- Koolhaas, Rem. (1995) 2006. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lynch, Kevin. 2008. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Muñoz, Francesc. 2010. *Urbanización, Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Nora, Pierre (dir.) 1996. *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. New York, NY: Columbia University Press.
- Pennant, Thomas. 1801. *A Journey from London to the Isle of Wight*. Londres: Edward Harding.

Filmografía

- Akerman, Chantal. 1977. *News from Home*
- Benning, James. 1999. *El Valley Centro*
- Benning, James. 2000. *Los*
- Benning, James. 2001. *Sogobi*
- Dearden, Basil. 1951. *Pool of London*
- Cineasta Desconocido. 1921. *Port of London*
- Cineasta Desconocido. 1940. *City of Ships*
- Cineasta Desconocido. 1948. *Via London*
- Cineasta Desconocido. 2003. *The Frame – William Raban*
- Cohen, Jem. 1996. *Lost Book Found*
- Cronenberg, David. 2007. *Promesas del Este (Eastern Promises)*
- Debord, Guy. 1973. *La société du spectacle (The Society of the Spectacle)*
- Debord, Guy. 1978. *In girum imus nocte et consumimur igni*
- Gilbert, Lewis. 1966. *Alfie*
- Hitchcock, Alfred. 1972. *Frenesí (Frenzy)*
- Keiller, Patrick. 1994. *London*
- Keiller, Patrick. 1997. *Robinson in Space*
- Keiller, Patrick. 2010. *Robinson in Ruins*
- Lauder, Bill & Basil Wright. 1951. *Waters of Time*
- Mackenzie, John. 1980. *El Largo Viernes Santo (The Long Good Friday)*
- Platts-Mills, Barney. 1970. *Bronco Bullfrog*
- Raban, William. 1986. *Thames Film*
- Raban, William. 1992. *Sundial*
- Raban, William. 1994. *A13*
- Raban, William. 1996. *Island Race*
- Raban, William. 2002. *MM*.

LA CONCEPCIÓN DOCUMENTAL DE JIA ZHANGKE: ESPACIOS DE MEMORIA HISTÓRICA

HORACIO MUÑOZ
Universidad Pontificia de Salamanca

Resumen

Durante toda su obra el cineasta chino Jia Zhangke se ha mostrado muy preocupado por la desaparición de los espacios de memoria colectiva como consecuencia de las violentas remodelaciones urbanas que suceden en China. En *24 City* (Er shi si cheng ji, 2008), la violencia urbanística e inmobiliaria se disfraza de rehabilitación. Ideología higienista para limpiar el pasado obrero y proletario de un lugar y eliminar espacios con Historia. En *Historia de Shangai* (Hai shang chuan qi, 2010), el cineasta vuelve a tratar las relaciones entre Historia, memoria colectiva y espacio, pero en esta ocasión examina la memoria histórica con la intención de comprender el presente de la ciudad y poner en duda la triunfante imagen de progreso de la ciudad que proyectan sus imponentes *skyline*. Para ello el cineasta chino crea un dispositivo documental en el que mezcla entrevistas, fragmentos de películas y la deriva de un personaje de ficción por ciudad. Jia utiliza las películas como elementos documentales e históricos que le sirven para contrastar la metamorfosis que ha sufrido la ciudad en los últimos años; convertida en la actualidad en un espacio de aspecto posbélico por las obras y las remodelaciones. Para Jia Zhangke en los espacios urbanos está condensada la memoria histórica de la sociedad China. Por este motivo, la demolición y la ruina en su obra se utilizan casi como un tropo visual que certifica la eliminación sistemática de la memoria y la Historia que se está produciendo en muchas ciudades de la China contemporánea por culpa de un presente acelerado por el sistema neocapitalista.

La comunicación pretende evidenciar la relación inversa que existe entre memoria histórica y remodelación urbanística, y mostrar la concepción documental de Jia Zhangke como una herramienta de compromiso con la realidad y de preservación de los espacios de memoria histórica.

El cineasta chino Jia Zhangke fundamenta toda su obra en el registro de los enormes cambios espaciales que se han producido y se producen en China como consecuencia de su incorporación a la economía de mercado en 1978.³ La liberación del sistema económico, la creciente influencia de las fuerzas del mercado y la mayor apertura

³ Fue ese año cuando bajo el liderazgo de Den Xiaoping el Partido Comunista Chino aprobó un cambio radical en su modelo que se oponía radicalmente a la que se había desarrollado bajo el mandato de Mao Tse-tung. La nueva política se encaminó hacia el desarrollo económico y la modernización. Los siguientes datos nos pueden ayudar a comprender de manera rápida y numérica el espectacular crecimiento que ha sufrido China como resultado de su nueva política de reforma: “La renta per capita ha crecido a una tasa media anual de casi el 8 por 100, pasando de 190 dólares en 1978 a 2360 dólares en 2007[...] El peso de China en el PIB mundial ha pasado del 1.8 por 100 en 1978 al 6 por 100 en 2007” (Franjul, 2010: 240)

exterior han provocado en China una radical metamorfosis urbanística y espacial en los últimos 30 años. Perteneciente a la denominada Urban Generation⁴, el cine de Jia Zhangke se desarrolla principalmente en el espacio de la ciudad. La temática de su cine se centra principalmente en los cambios espaciales y sus consecuencias humanas. La enorme rapidez con la que se suceden estas transformaciones ha obligado a Jia Zhangke a utilizar una estética de la inmediatez, donde el impulso documental es la herramienta imprescindible para registrar los imparables procesos de destrucción y construcción que ocurren en las ciudades:

China ha sido urbanizada a una velocidad terrible. Siento que Beijing sufriendo enormes cambios todos los días, hasta el punto de lo absurdo. Podría volver a casa por la noche y por la mañana ver un edificio fuera; luego a la mañana siguiente cuando salga ese edificio se ha ido, ¡demolido por la noche! O podría llegar después de dos semanas de viaje y encontrar que las paradas de autobús han sido recolocadas o han dejado de existir (Shih, 2006: web).

La demolición y la ruina en su cine se convierten en un tropo⁵ con potente carácter simbólico que sirve para dar cuenta de la agresividad y la celeridad con que se producen esas remodelaciones urbanas.⁶ Yomi Breaster (2007) afirma que la demolición del espacio en el nuevo cine chino urbano solo puede entenderse a través de las herramientas documentales que emplean. Eso se debe a que el empleo de estas técnicas documentales, unidas al uso de la cámara digital permite una mayor integración e interacción con el espacio de la ciudad.⁷ “El uso del HD me proporciona una relación diferente con el

⁴ El crítico Zhen Zhang en su libro dedicado a esta nueva generación de cineastas chinos señala que: "Urban Generation" was coined for a film program presented in spring 2001 at the Walter Rade Theater at New York Lincoln Center for the Performing Arts. The program showcases an array of works centered on the experience of urbanization by young filmmakers who emerged in the shadow both of the international fame of Fifth Generation director and of the suppressed democracy movement 1989. The term also refers to a film practice caught in the dynamic tension between "desterritorialization" by the state or commercial mainstream (both domestic and transnational) and the constant "reterritorialization" by the same force that have alienated or marginalized it" (2007:1).

⁵ Las ruinas y los escombros son habituales en las obras de cineastas y artistas. Podíamos citar la serie fotográfica *One Hundred Signs of Demolition* (Bai chai tu, 1999) en la que Wang Jinsong fotografía cientos de muros señalados y pintados con el símbolo chai, tirar abajo. O películas que, aunque alejadas de la Generación Urbana, también se centran en la nueva problemática urbana y los escombros como *Shower* (Xizao, Zhang Yang, 1999) o *Beautiful New World* (Meili xin Shijie, Shi Runjui, 1998).

⁶ Celia Rita Clavelino en su estudio sobre Jia Zhangke señala que la ruina en su cine se convierte: “en imagen-metáfora de un momento histórico: el paso -la transformación- de la China tradicional a la moderna. Traducen la Historia a una representación espacial. La ciudad en transformación se convierte en el espacio de exhibición -el paisaje- de los traumas personales y colectivos”(2009: 15).

⁷ “This tangible sense of being on the scene allow both the filmmaker and the viewer to witness the film as raw life and as history of the present. For those filmmakers drawn to documenting the everyday and the

tiempo y el espacio, puedo filmar sin estrés, esperar y volver a empezar. Hay menos presión que cuando trabajo en super 16 mm o 35 mm” (Frondon, 2007: 27). Gracias a esto Jia consigue intensificar la sensación de estar en el lugar y su relación con el espacio, el “aquí y ahora.” Sin embargo, como apunta Zhang Zhen, “este método casi-documental y esa estética hiperrealista no es una ventana transparente a la realidad sino que es una forma de interrogación de la verdad entre su referente y su imagen” (2007: 18). Algo que irá adquiriendo más importancia en su cine desde el momento en que comience a utilizar y a experimentar con la imagen digital.

Jia Zhangke está muy comprometido con de la necesidad de realizar un registro de esos espacios antes de que desaparezcan por completo. Esos lugares, como bien apunta Breaster, “son vistos como un cronometro de la historia urbana y del cine, es decir como un intento por mantener y guardar los depósitos espaciales de la memoria personal y colectiva” (2007: 162). Dar cuenta de ellos antes de que sean eliminados o remodelados es una manera de preservar esa memoria, y al mismo tiempo revelar las heridas del espacio. Por lo tanto, en el cine de Jia la memoria está vinculada al espacio y al mismo tiempo es inseparable del compromiso con la realidad.

En una cultura como la nuestra, en un país como el nuestro, memorizar, grabar la vida en una película, es muy importante. Hace mucho que nuestra memoria visual es una página en blanco. Es la de la autoridad. En los últimos años se han rodado muchas cosas. Pero era una memoria visual oficial. Como ciudadano y miembro del pueblo creo que durante este periodo no se ha rodado nada sobre la verdadera sociedad. La de la gente. Quizá hay fotos, pero películas no. Cuando hablo de olvido no hablo de olvido personal o generacional. Hablo del olvido de toda la nación. Me parece terrorífico (Selleron, 2005).

No obstante, conviene apuntar que la preocupación que muestra Jia Zhangke por las transformaciones espaciales, su interés por las ruinas, y su responsabilidad con la memoria colectiva está impregnada de una nostalgia del pasado. Una idea de nostalgia, que como advertía Andreas Huyssen, se opone a las nociones de progreso, “tanto las que responden a la dialéctica de la filosofía de la historia como a la modernización social económica (2011: 47). En el cine de Jia la ruina arquitectónica producida por la modernización es inseparable de una mirada triste por lo que ha desaparecido o está a punto de desaparecer.

immediacy of happening, video, enhances the cinema verité style and the power of long takes that repeat "unity of the event" (Zhang, 2007: 18).

La ruina siempre es una temporalización del espacio y una espacialidad temporal. Jia las utiliza como un imaginario o una condensación espacial que revela la cara oscura de la modernización y el progreso de China. En *24 City* (2008) e *Historias de Shanghai* (2010) se muestra más preocupado con la desaparición de la memoria colectiva provocada por la violenta remodelación de los espacios y la especulación urbanística. Hay en Jia Zhangke una clara conciencia de peligro que nos remite a la tesis VI concepto de Historia de Walter Benjamin: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Consiste, más bien, en adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro” (Mates, 2006: 113).

Espacio, historia y memoria colectiva

En *24 City* (2008) Jia Zhangke se centra en un espacio muy concreto que, como el pueblo de *Naturaleza Muerta*, está a punto de desaparecer: la Fábrica 420. Este lugar fue fundado en 1958 por el estado Chino para la fabricación secreta de aviones militares. En su momento de máximo esplendor (entre los años 1964 y 1985) en la fábrica llegaron a trabajar cerca de 30.000 trabajadores y en el recinto vivían 100.000 familias. La fábrica situada en la ciudad de china de Chengdu, era un lugar completamente cerrado y autosuficiente. Como señala uno de los entrevistados en la película: “nunca hemos pensado que la fábrica tuviera ningún vínculo con la ciudad de Chengdu”. La fábrica tenía colegio y cine, incluso, en verano, hacían su propio refresco. La gente podía vivir perfectamente sin salir al exterior. “Solo nos relacionábamos con los chicos de la ciudad cuando nos peleábamos con ellos” señala Song Weindong.

El terreno que pertenecía al estado se vendió a una empresa promotora en 2005 que construiría en su lugar un complejo residencial de nombre “24 City”⁸. Cuando Jia Zhangke se enteró decidió ir rápido a filmar la fábrica 420 antes de que fuese demasiado tarde y ya no quedase rastro de ella. El cineasta chino nos muestra la imagen de la ceremonia de traspaso; es el temido momento oficial en el que los directivos anuncian a

⁸ “The meaning of this name is from an ancient poem describing Chengdu: The hibiscus of 24 City, considered as a flourishing flower since ancient times. Also, 24 is a meaningful number, for instance, there are 24 solar terms of a year in China and 24 hours in a day, which express the circulation and energy of life. At the same time, Factory 420 reformed their techniques and built up a brand new industry park based on the income of selling land. The new techniques they mastered were not out of date 50 years later” (Zhangke, 2010).

todos los trabajadores que la fábrica iba a ser vendida: “Hoy, 29 de Diciembre de 2007 marcará un nuevo y glorioso capítulo en el desarrollo del Grupo Chengfa [...] Ahora, un revitalizado Grupo Chengfa está a punto de desaparecer la ubicación que ha ocupado durante estos 50 años”.

“Cuando visitas un edificio viejo, al menos puedes rastrear su pasado. Pero cuando un edificio como este es derribado nada queda tras de sí” (Lee, 2008: web). El cine, como apuntaba Yomi Breaster (2007), se convierte en la única manera de detener o al menos ralentizar el proceso de olvido. La desaparición de la ruina es la desaparición de la memoria también. Por lo tanto, Jia como en *Naturaleza Muerta* filma un lugar antes de que este desaparezca por completo, aunque esta vez lo que le interesa es la memoria colectiva de un espacio. Pero también los medios que utiliza en *24 City* para ello son diferentes a los su anterior película. En este caso, Jia se sirve de una serie entrevistas realizadas a diferentes personas relacionadas, de una u otra manera, con la fábrica, y que son filmadas en distintos lugares cotidianos:⁹ en un autobús, un teatro, un bar pero también en lugares de la antigua fábrica que ahora están vacíos. Lo que le interesa son los relatos y los recuerdos de la gente asociados a ese espacio determinado, porque como explicaba Maurice Halbwachs, “no hay memoria colectiva que no se desarrolle dentro de un marco espacial” (2004:144) Sin embargo, de los 9 entrevistados 5 son actores. Algo que, como explica el propio Jia, no fue premeditado desde el principio, sino que surgió la necesidad a medida que iba haciendo las entrevistas:

No hubo tal acuerdo al principio, porque solo tenía planeado hacer un documental para grabar la historia oral de los trabajadores. Sin embargo, cada entrevistado me impulso a imaginar el resto de su historia. Hubo palabras sin decir o frases a medio terminar. Pensé que solo podría comprender totalmente estos sentimientos de las personas a través de la imaginación. Yo no soy un historiador, escribo historias. Soy un director que reconstruye experiencias que ocurrieron en la historia” (Lee, 2008: web).

El cineasta en el proceso de edición eliminó los momentos más dramáticos y personales de las entrevistas. Lo que le interesaba era el relato de las experiencias comunes que muchos chinos han conocido o padecido. *24 City* apela más a la memoria colectiva que a la memoria personal. “Esas experiencias no son idiosincráticas o únicas.

⁹ “La memoria colectiva desde los espacios cotidianos” (Villarme, 2010: 192).

Pero precisamente por eso, la película puede ofrecer un espacio imaginario, en el cual pueden proyectar sus propias experiencias o historias” (Andrew, 2009: 81).

La imagen mental que, por medio de las entrevistas, nos hacemos del espacio de la Fábrica 420, parece el reverso del espacio del parque de atracciones de *The World*. Allí los personajes gozaban de una aparente libertad de movimiento y tenían el mundo a su disposición, mientras que en la factoría militar las personas vivían confinadas y desconectadas del mundo exterior. En *The World* los personajes parecían alienados y solos. En cambio, en la fábrica todo el mundo se ayudaba entre ellos. El espacio de la factoría militar era muy parecido al que tuvieron abandonar para emigrar a la gran ciudad los personajes de *The World*. Un espacio donde las relaciones familiares y de camaradería tienen gran importancia. Sin embargo, como apunta Jia esos dos espacios, en teoría, antitéticos, siguen coexistiendo en China.

En *The World*, cuando entramos The World Park [...] pudimos ver que hay una parte de China muy brillante y glamorosa. Pero hay otro color (Verde) y otro espacio existiendo en China. Las unidades de trabajo (Danwei) o las instituciones estatales todavía existen. Esos dos sistemas están en transición. El nuevo no ha tomado completamente el espacio mientras que el viejo no se ha retirado a un rincón lejano de la historia. Así que están juntos, uno al lado del otro (Andrew, 2009: 80).

Entre las entrevistas de las distintas personas, Jia intercala planos y escenas en las que vemos cómo los “bulldozers” y los obreros realizan imparables su tarea de demolición. “Los martillos, las palas, las camiones proclaman el avance del nivel del capitalismo y la destrucción de la comunidad aislada” (Lu, 2007: 138). Como nos mostró Pedro Costa con *No cuarto de Vanda y Juventude em marcha* o José Luis Guerín *En Construcción*, no estamos solo ante una demolición material del espacio sino ante una destrucción de los lazos emocionales y la vida comunitaria. El derribo de Fontainhas, el barrio chino o La Fabrica 420 supone la desaparición memoria de un lugar, borrar los recuerdos de la gente, sus lazos afectivos con el lugar. A pesar de que las viviendas de protección oficial de Casal da Boba eran materialmente mejores que las chabolas de Fontainhas sus nuevos inquilinos parecían incapaces de habitar el nuevo barrio en el que fueron realojados. La realidad hostil y problemática de Fontainhas se contrarrestaba con un fuerte sentimiento de pertenencia de sus habitantes, como quedaba retratado en un diálogo entre “las chicas” de No cuarto de Vanda: “Tuvimos una infancia guay en este

barrio”, dice Zita, tras lo que Vanda añade que “y ahora dejar el barrio es triste”. En *Construcción* José Luis Guerin quería denunciar que “la remodelación urbana comporta también un precio dramático, que es el de la transformación del paisaje humano, de la morfología humana, de los vecinos”. Los que tres cineastas evidencian lo mismo con sus películas: que las modificaciones y remodelaciones urbanísticas solo responden a intereses capitalistas y que existe una relación invertida entre edificación y memoria: “Mientras se incrementa el espacio de vivienda per capita, el dominio de la memoria y la historias disminuye proporcionalmente para aquellos que han vivido en el pasado” (Lu, 2007: 140). La violencia urbanística e inmobiliaria se disfraza de rehabilitación. Ideología higienista para limpiar el pasado obrero y proletario de un lugar, eliminar espacios con historia



Destrucción y remodelación de los espacios: *No quarto da Vanda*, *En Construcción*, *24 City*

No obstante la desaparición del espacio de la fábrica también supone la defunción completa de la etapa socialista. La transición de una economía socialista a una economía de mercado. La antigua fábrica dejará paso un enorme complejo residencial de lujo más acorde con los nuevos tiempos en China [Imagen].



Maqueta del nuevo complejo y obras

Aunque la empresa constructora gastará 21400 millones de yuanes en reurbanizar los 560.000 metros cuadrados que ocupaba la fábrica y que las autoridades digan que parte de lo recaudado con la venta será para mejorar la tecnología de la Fábrica y construir un nuevo polígono industrial, detrás de este megaproyecto, maquillado, como siempre, con buenas intenciones, no se esconde otra cosa que la especulación inmobiliaria, la recalificación del suelo y la gentrificación espacial. Y es que, como señalaba el antropólogo urbano Manuel Delgado las rehabilitaciones nunca se han destinado a “realojar a vecinos expulsados, sino a generar ofertas de lofts y viviendas caras que asegurasen la renovación del vecindario, es decir, la gentrificación” (2007: 57).

En un plano vemos en tiempo real la demolición de uno de los edificios de la fábrica 420. El desplome produce una gran nube de polvo que se expande lentamente hasta cubrir por completo el objetivo de la cámara. Al mismo tiempo que la nube avanza, sobre la imagen aparece una frase de un poema de W.B Yeats: “Todo lo que hemos hecho e imaginado debe desperdigarse y diluirse como leche que se vierte en el suelo”¹⁰. El poema evoca una idea de transición que resume a la perfección las intenciones que Jia persigue con la imagen. De la nebulosa emerge la figura del último personaje de la película, Su Na, interpretado por la actriz Zhao Tao. Su cuerpo, casi como un fantasma, emerge, literalmente, de la polvareda generada por el la demolición del edificio [Imagen]:

Su figura se superpone sobre el fondo en ruinas, pero ya no comparte el plano del edificio demolido convertido en imagen fantasmagórica entre la figura y el donde es posible solo mediante ese intermedio en el que la imagen se vuelve abstracta. Zhao Tao, surge así, de entre la materia incorpórea que genera la ruina, para sintetizar todo

¹⁰ El fragmento fue elegido por la poeta Zhai Yongming que ayudo a escribir el guion de la película: “Yeats is my favorite poet too. He is the one who has perhaps influenced me the most. I have been reading his poems all my life” (Andrew, 2009:80)

el cine de Zhang Ke en dos planos: de lo viejo a lo nuevo, de la imagen-documento a la imagen ficción [...] (Rico Clavelino, 2009: 139).



Su Na emergiendo del polvo de las ruinas

Nacida en 1982 este personaje representa a la perfección la transición y el cambio de un modelo a otro, de la China tradicional a la moderna, del antiguo espacio de la fábrica en donde nació y trabajaron sus padres, al nuevo complejo residencial. Hija de obreros, Su Na ha acabado trabajando como comercial profesional para gente rica de Chendgu. “Así que me gano la vida bastante bien. Hay mujeres ricas con mucho tiempo libre...Les gusta la moda, pero no tienen ganas de ir de compras. Así que yo lo hago por ellas. Todas marcas famosas. La última moda. Zapatos...Pañuelos...Cinturones, relojes”. Su relato transmite el choque entre las generaciones. Aunque Su Na acaba diciendo que es hija de obreros reniega de la manera de vivir que han tenido sus padres. Pero para Jia, como para Walter Benjamin, “el futuro nace de la memoria de los abuelos ofendidos y no del ideal de los nietos satisfechos” (Mates, 2006: 197).

24 City termina con una imagen de ella contemplando la ciudad de Chendgu desde lo alto de la torre de Tv, la misma torre que veíamos a lo lejos desde el interior de la escuela de la fábrica 420, cuando ésta confesaba emocionada que su deseo era ahorrar dinero para comprarle a sus padres un apartamento en el nuevo complejo residencial. Jia realiza una panorámica que se desplaza desde la actriz mirando Chengdu desde lo alto de la torre hasta la imagen, casi aérea, de la ciudad cubierta de polución y niebla [Imagen]. Es el mapa urbano de la nueva ciudad China que se extiende hacia al infinito. Una imagen que confirma que de la total sustitución de lo viejo por lo nuevo. Que Chengdu (señala el

fragmento que se imprime sobre la imagen), se ha convertido en la ciudad de comedores de loto, donde la historia ha sido eliminada del espacio de manera sistemática [Imagen].¹¹



La mirada desde lo alto y la nueva Chengdu

En *Historias de Shanghai*, como en *24 City*, Jia vuelve a tratar la relación entre Historia, memoria personal/ memoria colectiva y espacio. No obstante, si en su anterior película la retrospectión del pasado de la Fabrica 420 se realizaba como una manera evocar y recuperar la memoria colectiva de ese espacio antes de que fuese derribado, en *Historias de Shanghai*, por el contrario, se examina el pasado para intentar comprender el presente de la ciudad y de alguna manera poner en duda la triunfante imagen del progreso de la ciudad.¹² Para ello Jia se sirve de tres elementos: entrevistas, fragmentos de películas y la deriva de un personaje de ficción por la actual Shanghai.¹³ Jia entrevista a 18 personas reales que recuerdan sus vivencias e historias personales sobre la ciudad. Las entrevistas forman una especie de relato cronológico de la reciente Historia de Shanghai, desde los años 30 hasta la actualidad. Las entrevistas pueden dividirse en 5 grupos: Los tres grupos de Shanghai están ordenados cronológicamente (Shanghai en los años 30,

¹¹ Josep María Montaner y Zaida Muxi denuncian que como consecuencia de del desarrollo tardocapitalista y neoliberal de las grandes urbes en algunas podemos detectar “un sistemático borrado de la memoria colectiva que se produce en situaciones no explícitamente traumáticas, sin conflictos sociales aparentes, de una manera lenta y oculta [...]” (2011: 159). Manuel Delgado habla de una institucionalización del olvido para favorecer la homogenización y la imagen de la ciudad. “El escamoteamiento, la ocultación, el borrado de todos aquellos aspectos que pudieran resultar inconvenientes o inútiles para significar pasa a ocupar un lugar de la máxima importancia en la confección de una cultura homogénea” (2007: 103)

¹² Lo curioso de *Historias de Shanghai* es que la obra fue un encargo para abrir la Expo de Shanghai 2010 cuyo lema era “Mejor ciudad, mejor vida”.

¹³ O en palabras de Carlos F. Heredero: “La memoria íntima, el imaginario filmico y la realidad contemporánea (mediante la presencia del entorno callejero y humano de la urbe actual)” (2012: 28).

Revolución Cultural y después de la reforma económica), mientras que el otro grupo de entrevistados de Tawain y Hong Kong, se entremezclan con los tres grupos de Shangai.

La idea que transmite Jia con estas entrevistas es la de Shangai como un palimpsesto de voces y memorias. “Un hipertexto hecho de estratos, muchos de los cuales ha quedado ocultos o borrados no solo por guerras, sino también por procesos de destrucción planificada del tejido histórico” (Montaner y Muxi, 2010: 160). A través de la memoria¹⁴ personal de los entrevistados se consigue articular tanto la historia de la ciudad de Shanghai¹⁵ como la más reciente historia del país, poniendo el dedo en la llaga de los períodos más dolorosos y terribles sufridos en China durante los últimos setenta años. El espacio de la ciudad para el cineasta chino es sin duda es “el continente de la historia, el tiempo concentrado en el espacio, la condensación del pasado y la memoria, es decir, el lugar desde donde se producen los proyectos de futuro que dan sentido al presente” (Borja y Muxi, 2003: 33) Un espacio físico, político y simbólico donde se materializa lo colectivo.

El segundo elemento es el enigmático personaje de ficción¹⁶ que interpreta Zhao Thao. Ella camina silenciosa entre los escombros de una ciudad de Shangai sufre una violenta remodelación urbana. Todo el espacio urbano que atraviesa este personaje “está patas arriba, enteramente en obras”¹⁷ (Ollé, 2005: 67) [Imagen].

¹⁴ Sobre el uso y la importancia la memoria en el cine de Jia Zhangke léase Jiwei Xiao (2011)

¹⁵ Para una “Breve historia de la arquitectura de Shanghai” Ren Lizhi (2010).

¹⁶ La presencia de este personaje resulta prescindible para algunos críticos. Carlos F. Heredero señala que la película no necesitaba de esa “muleta complementaria para mantenerse en pie y para desplegar las múltiples sugerencias que las imágenes generan de forma incesante” (2012: 28). Sin embargo, discrepamos de esta opinión ya que el misterioso personaje que interpreta la actriz fetiche de Jia tiene un marcado carácter alegórico que puede verse como una especie de ángel de la historia ‘bejaminiano’.

¹⁷ Como explica Manel Ollé esta fiebre constructora y remodeladora del espacio esto se debe a que: “La lógica de los dirigentes locales que activan el desarrollo urbano provoca que la ciudad china quiera convertirse en una metrópolis internacional, con su aeropuerto, su autovía de tres carriles por lado y su área de exportación. El tamaño del bolsillo y el prestigio [...] del funcionario local se mide según el número de rascacielos promovido, el número de proyectos inmobiliarios o infraestructurales, de centros comerciales, de parques tecnológicos o de áreas de trabajo intensivo de transformación para la exportación que ha impulsado (2005: 63)



Shanghai en obras

De la vieja Shangai parece que solo quedan algunos barrios que tarde o temprano desaparecerán por la especulación inmobiliaria y la necesidad de *tabula rasa* que invade a los poderes políticos. Sin embargo, este personaje que camina como una especie de ángel por el presente de la ciudad parece tener un ojo puesto en el pasado y el otro en la actualidad. El personaje que interpreta Zhao Thao tiene algo del famoso ángel de historia que Walter Benjamin veía en el cuadro de Paul Klee. Aunque Zhao Thao no tiene ni los ojos desencajados ni la boca abierta ni las alas tendidas su mirada sobre el espacio urbano sí que parece captar la catástrofe que se esconden bajo los escombros del de la ciudad. No interviene ni interactúa con nadie, simplemente observa con aire melancólico la cara oculta del progreso [Imagen].



La mirada melancólica a Shanghai

Como señalaba Reyes Mate, la mirada del ángel es la del alegorista. No proporciona respuestas ante el desastre pero ha visto el problema: “ha captado la vida que yace bajo los escombros, ha oído respirar lo que parecía inerte, hasta ha escuchado un leve susurro que emerge de ese pasado abandonado” (2006: 161). Esos planos de Thao bajo la lluvia y el cielo gris, observando la monumental arquitectura de la ciudad, están impregnados de nostalgia. Detrás del moderno Shangai y su arquitectura de espectáculo y sus enormes sky line se esconden heridas y miserias. El espacio de la ciudad es un inmenso escenario hecho con hormigón y cristal construido con la única finalidad de proyectar una imagen hipermoderna y de grandeza financiera; un plato de cosmopolitismo, que como el parque de atracciones de *The World*, esconde una doble cara.

A los pies de los rascacielos hipertecnológicos bulle una humanidad pobremente vestida que se traslada en bicicleta y para la que el automóvil sigue siendo un sueño inalcanzable. La inmensa mayoría de las antiguas villas y apartamentos del viejo Shanghai presenta por dentro un proceso sucio y ruinoso, tan superpoblados de inquilinos que los rellanos de las escaleras les sirven de cocina [...] Cosas que en Occidente consideramos imprescindibles continúan faltándoles a muchos de sus habitantes. Junto a ellos, los yuppies locales se dejan ver hablando nerviosamente con sus iphones en las áreas financieras, pero son como unas gotas de cosmopolitismo en un mar de trabajadores menesterosos (Temboury, 2010: 60).

Aunque, Jia esta vez no nos muestra este contraplano espacial, en la mirada triste de Thao podemos vislumbrar que su gesto apesadumbrado no solo se debe a la nostalgia por lo que se ha perdido y desaparecido sino también por la realidad que se oculta tras las imponentes sombras del Center Tower, el edificio Jin Mao o el Centro Mundial de Finanzas. Esa selva de rascacielos de Shanghai es la provoca que “apenas reparemos en las lagunas que se esconden detrás de este desarrollismo desmesurado” (Martin Ríos, 2010: 112).

Todas las demoliciones, remodelaciones y trasformaciones que atraviesa Thao son cicatrices y heridas con forma espacial que muchas veces esconden sucesos traumáticos. Un borrado sistemático del pasado, la memoria y la historia en una ciudad en la que sus dirigentes quieren todo nuevo. Porque, como apunta Josep Maria Montaner, “aunque no se admita este borrado sistemáticos de culturas y memorias crea heridas físicas y psicológicas en la población, se considera un mal menor” (2011: 168). Es el coste humano del progreso, el precio a pagar de las políticas de mercado. Al igual que los

espacios del parque temático *The World* o la presa de Las Tres Gargantas, el espacio en obras de Shanghai se convierte en la más fiel expresión de la actual política China. Jia como con la imagen del billete en *Naturaleza Muerta* señala a los culpables de semejantes desmanes urbanísticos. Justo al inicio de la película un plano nos muestra la espalda de un robusto león de cobre que mira hacia delante. Es un león coreano o perro fu. En la imagen vemos que la calzada por la que circulan los coches está completamente levantada y que más a lo lejos hay unas pequeñas casas viejas que comienzan a estar rodeadas por enormes bloques de edificios. Un trabajador se afana en limpiar y sacar brillo a la melena de la hembra. El cineasta chino quiere que nos fijemos en un detalle de la estatua, el cachorro debajo de la pata. Ya desde el otro lado de la calle nos damos cuenta de que lo que custodian estos “perros fu” no es un templo budista sino el Bank of Communication, el mayor banco de China. De nuevo, Jia apunta al dinero y al mercado como causante de la violenta remodelación urbana [Imagen].



Perros fu y Bank of Communication

Lo hará en más ocasiones a lo largo de la película. Pero hay otro plano que también resulta revelador, al respecto. Gracias al hueco dejado por la demolición parcial de una casa antigua, podemos atisbar, a lo lejos, los perfiles imponentes del Shanghai Financial Center y la Jim Mao Tower. Estos dos rascacielos monumentales (492 y 421 metros respectivamente) que emergen arrogantes como “una erección del territorio” (Delgado, 2007:127) son “los monumentos” de la ideología neoliberal que reina en la ciudad de Shanghai [Imagen]. La causante de que parte de la ciudad parezca un espacio posbélico que ha sido duramente bombardeado durante alguna contienda [Imagen].



Rascacielos y espacio posbélico

El tercer elemento lo forman fragmentos de películas. Imágenes de *Chun Kuo* (Michelangelo Antonioni, 1972), *Red Persimmon* (Wang Toon, 1996), *Suzhou River* (Lou Ye, 2000) que sirven para contrastar los cambios y modificaciones que se han producido en la ciudad a lo largo de todos estos años. Tanto las ficciones ¹⁸ como los documentales son utilizados por Jia como documentos históricos con los que “busca una dialéctica capaz de multiplicar los sustratos, las sugerencias, los trayectos de ida y vuelta entre el pretérito y el presente” (Herederó, 2012:28). Pero también a través de ellos nos sugiere que la única mejor manera de acercarse al Shanghai es a través de su imaginario fílmico. Esto mismo era lo que nos enseñaba el profesor Thom Andersen en su ensayo documental *Los Angeles Play Itself* (2003). Allí el espacio de la ciudad de Los Ángeles era visto a través de las representaciones de las películas que la habían usado como escenario. “Si nosotros—decía Andersen— podemos apreciar los documentales por sus cualidades dramáticas, quizás podamos apreciar las películas de ficción por sus documentales revelación.”

Conclusión

Jia siempre ha declarado que aunque no sea historiador solo puede comprender la historia a través de la imaginación. Su modelo de hacer Historia consiste en no oponer el documental a la ficción y la historia a la memoria. Su capacidad para hacer historia aparece ligada a la ficción y la memoria. *Historias de Shanghai* y *24 City* son una búsqueda de un dispositivo documental en el que sea posible articular la emergencia de la

¹⁸ Sobre la validez de la ficción como documento histórico Ángel Quintana ha señalado que: “La ficción cinematográfica puede ser tan importante en tanto documento histórico como el cine documental. Lo importante es tomar consciencia de que los procedimientos de carácter estructural, formal o técnico que desvelan el pensamiento de una época” (2003: 269).

ficción para proporcionar más datos sobre la verdad histórica (Quintana, 2011: 156). Jacques Rancière (2014) explica que historia se dice al menos en cuatro sentidos. En un primer lugar se trata de la colección de lo que es digno de ser convertido en memoria. Aquello que por su magnitud merece ser retenido. El segundo sentido la historia como exposición ejemplar de las formas y la Historia. El tercer sentido es la Historia como potencia ontológica en la cual toda historia se encuentra incluida. “La Historia como modo específico del tiempo, como movimiento orientado hacia su cumplimiento”. El último sentido es aquel en el que cualquiera y cualquier cosa hacen historia y dan testimonio de la historia. Este sería el modo de Jia a través de su arqueología de la destrucción y las ruinas. Estas dos obras que hemos analizado de Jia muestran cierta afinidad con el historiador benjaminiano. Para el cineasta chino “hacer Historia es un acto de memoria, una toma de postura desde el presente, pero también un acto de Historia, una escritura del tiempo, una materialización del pasado en el presente (Hernández-Navarro, 2012: 42).

Bibliografía

Andrew, Dudley (2009): “Interview with Jia ZhangKe” en *Film Quarterly*, Vol. 62, N° 4, (pp 80-84).

Borja, Jordi y Muxi, Zaida (2003): *Espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Diputació Xarxa: Electa.

Braester, Yomi (2007): “Tracing the city’s scars: Demolition and the Limits of The Documentary” en Zhang Zhen (ed.) *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century* (pp.161-181). Durham and London: Duke University Press.

Delgado, Manuel (2007): *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: La Catarata.

Frodon, Jean-Michel (2007): “Jiz Zhangke de una aventura a otra” en *Cahiers du cinema: España* N°3 (Julio-Agosto).

Herederó, Carlos F. (2012): “Naturalezas vivas: Historias de Shangai, de Jia Zhang-ke” en *Caimán cuadernos de cine* n° 1 (enero) (p. 28)

Hernández-Navarro, Miguel Á. (2012): *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

- Huysen, Andreas (2010): *El modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Guedisa.
- Lee, Edmund (2008): “Invisible cities: an interview with Jia Zhangke” en *Timeout* http://www.timeout.com/film/features/show-feature/9908/Invisible_cities-an_interview_with_Jia_Zhangke.html
- Lizhi, Ren (2010): “Breve historia de la arquitectura de Shanghai” en *Revista Occidente* N° 349-350 (pp.163-198).
- Lu, Sheldon H (2007): “Tear down the city: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant- Garde Art” en Zhang, Zhen (ed.). *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century* (pp. 137-161). Durham and London: Duke University Press.
- Martín Ríos, Javier (2010): “Nostalgia del bud” en *Revista Occidente* N° 349-350 (pp. 103-112).
- Mates, Reyes (2006): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta.
- Maurice Halbwachs (2004): *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza: Zaragoza.
- Montaner, Josep M. y Muxi Zaida (2011): *Arquitectura y política: Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili
- Ollé, Manel (2005): *Made in China. El despertar social, político y cultural en la China contemporánea*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Quintana, Ángel (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado.
- Quintana, Ángel (2011): *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acanalado.
- Rancière, Jacques (2014): *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Rico, Celia Clavelino (2009): El cine entre la inmediatez y la memoria: los motivos de la naturaleza muerta y de la ruina a partir de *Still Life* (2006) de Jia Zhang Ke. Universitat Pompeu Fabra: Departament de Comunicació.
- Selleron, Julien (2005): “Made in China” en *The World* [DVD]. Barcelona: Intermedio.
- Shih, Alice (2006): “Jia Zhangke: life and times beyond *The World*” en *CineAction* (Jan 1)
- Temboury, Pedro M. (2010): “Ave Fénix: del Shanghai de las Concesiones a la Expo Universal” en *Revista Occidente* N° 349-350 (pp. 62-80).
- Villarmea, Iván (2010): “Urban Transformations in China through the Cinema of the Sixth Generation: An Analysis of Wang Bing’s *Tie Xi*” en *Zhongguo Yanjiu*. Revista de Estudios Chineses, 6, Lisboa, Instituto Português de Sinologia (pp. 178-200).
- Zhang ke, Jia (2010): “24 City A Film By Jia Zhang Ke” (Preskit) en <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/025620.pdf>

Zhang, Zhen (2007): "Bearing Witness: Chinese Urban cinema in Era of "Transformation" en

Zhang, Zhen (ed.). *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*. Durham and London: Duke University Press.

DEL RECUERDO FAMILIAR A LA MEMORIA COLECTIVA EN *NOBODY'S BUSINESS*, DE ALAN BERLINER

MARÍA DEL RINCÓN YOHN
Universidad de Navarra

Resumen

El documental *Nobody's business* de Alan Berliner indaga en la historia del padre del cineasta, Oscar Berliner, como forma de construir una historia familiar a raíz de los recuerdos personales y una historia colectiva sustentada en las memorias colectivas de la sociedad americana del s. XX. Mediante el recurso al testimonio de su padre -lleno de desinterés y olvido-, los materiales domésticos propios de la familia del cineasta y el uso de metraje encontrado, Berliner construye un relato sobre un pasado colectivo vinculado a la facultad individual de recuerdo. El documental *Nobody's Business* no solo presta imágenes a los recuerdos de su padre, sino que también consigue plasmar el recuerdo colectivo de la sociedad americana de forma creativa y empleando los recursos formales accesibles al documentalista.

Palabras clave: Cine documental, Alan Berliner, *Nobody's Business*, Memoria personal, Memoria colectiva, Metraje encontrado, Material doméstico, Testimonio, Lugares de Memoria.

Reflexionando sobre el tema del congreso, memoria histórica y el cine documental, surgen para los teóricos del ámbito cinematográfico cuestiones acerca de la esencia de esa memoria histórica y su relación con la memoria individual y su representación audiovisual. Tratando de establecer una relación entre esos asuntos, puede resultar útil un acercamiento al documental de Alan Berliner, *Nobody's business* que analizaré en el contexto de los estudios de la memoria y la teoría cinematográfica. El documental del cineasta americano pone de relieve la estrecha unión entre la memoria (tanto individual como colectiva) y el cine documental de una manera creativa. Este documental hace surgir, además, una serie de cuestiones teóricas sobre la relación del cine documental con el pasado que el cineasta aprovecha en su obra.

El documental *Nobody's business* aborda uno de los temas recurrentes en la filmografía de Alan Berliner: la memoria. En su película el cineasta indaga en la historia de su padre, Oscar Berliner, construyendo una narración que se sustenta en sus recuerdos, rescatados con esfuerzo en una entrevista. El padre de Berliner, anciano y con pérdidas

de memoria, no parece querer contribuir en la búsqueda del pasado que su hijo ha emprendido. El testimonio que ofrece Oscar está lleno de lagunas y escepticismo ante las continuas negativas de colaborar en la construcción del relato. A pesar de esos agujeros en la narración, Alan Berliner construye un documental que enlaza la memoria individual con la memoria colectiva mediante las imágenes, que otorgan mayor profundidad y significado al testimonio de su padre. El cineasta presta imágenes a los recuerdos de su padre y, como veremos más tarde, consigue plasmar también el recuerdo colectivo de la sociedad americana.

Esa búsqueda de la unión entre la memoria individual y la colectiva se consigue en el documental de Berliner con una selección cuidadosa de cada imagen y un montaje muy elaborado. *Nobody's business* podría catalogarse como una “película de memoria” según David MacDougall¹, ya que no emplea las fotografías o el metraje de archivo de forma ilegítima para representar la memoria, sino que se sirve de ellas para generar recuerdos. Así, Berliner no emplea imágenes pasadas que simplemente representen recuerdos de una época ya pasada de forma indirecta, sino que dota de significado al discurso de su padre gracias a esas imágenes.

El documental *Nobody's business* se articula principalmente en torno a tres tipos de materiales: el testimonio de Oscar que escuchamos a lo largo de toda la película, las películas domésticas y el metraje encontrado. Revisaremos aquí la manera en que estos materiales son empleados para representar, o incluso generar, recuerdos.

En primer lugar, el documental presenta el testimonio de Oscar a través de una entrevista que Berliner hace a su padre y que se convierte en un pulso mantenido entre padre e hijo por rescatar la memoria que Oscar se niega a recuperar. El testimonio, gracias al montaje que realiza el director, arroja luz sobre la naturaleza de la memoria permitiendo captar distintos usos posibles del término. La memoria que Berliner presenta en su documental no se refiere a una única acepción del término. Russell Kilbourn explica el carácter polisémico de la memoria, que puede emplearse con diversos significados: como el proceso de recuperación o búsqueda de un recuerdo, como el lugar donde se almacenan los recuerdos o como el contenido mnemónico en sí mismo.

¹ MAC DOUGALL, David. «Films of Memory» en MAC DOUGALL y CASTAING-TAYLOR (eds.). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 231-244.

Kilbourn enfatiza también la distinción entre memoria personal natural y la memoria colectiva cultural², que como veremos, Berliner apunta en su documenta.

La idea de memoria que presenta el documental de Berliner a través de la entrevista a su padre, queda enfatizada por las imágenes, que profundizan en lo relatado y crean una obra de gran densidad de significados. Las imágenes empleadas por el cineasta en *Nobody's business* van llenando los huecos de la memoria del padre a la vez que la articulan. Como afirma Sonia García López, Berliner se acerca al material de archivo con una aproximación “arqueológica”³. Las imágenes familiares del matrimonio Berliner, por ejemplo, no son rescatadas como restos de algo que existió y está ya muerto, como unos documentos probatorios sobre el pasado, sino que los utiliza como un punto de partida para reconstruir una historia. Esos materiales que emplea Alan Berliner funcionan, por tanto, no como un receptáculo de recuerdos, sino también como un material en bruto de historias personales, como afirma Marita Sturken. La memoria, afirma esta teórica, no sólo reside en la imagen; sino que es producida por ella⁴, como también explica Van Dijck al hablar de la capacidad de algunos objetos y tecnologías de generar memoria y no simplemente transmitirla⁵.

Podemos ver esto especialmente en el caso de los materiales domésticos empleados en *Nobody's business*. Berliner pone estas fotografías frente a su padre, en ocasiones para que Oscar rescate la historia (en el sentido de la palabra inglesa story) que allí quedó capturada, como en la fotografía en que Oscar aparece frente a un micrófono; y en otras ocasiones como un primer paso para la creación del recuerdo. Esa creación de la memoria se da cuando se enfrenta desde el presente a un objeto que sirve de catalizador para el proceso de recordar. Las fotografías vistas ahora por el padre no son simples archivos congelados que contienen historias y sucesos, sino que generan en él un proceso doloroso al re-evaluar aquellos hechos desde la situación presente. La memoria como acción no es un simple traer al presente, sino un reconstruir la historia con los nuevos datos

² Cfr. KILBOURN, Russell. *Cinema, Memory, Modernity*. Nueva York y Londres: Routledge, 2010, p. 3.

³ GARCÍA LÓPEZ, Sonia. «Filling the voids of Memory: Alzheimer's disease and recent History in Nedar and Bucarest, la memòria perduda», *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, vol. 6, núm. 1 (2014), p. 23.

⁴ STURKEN, Marita. «The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions» en FENG (ed.). *Screening Asian Americans*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002, p. 173.

⁵ VAN DIJCK, José. *Mediated Memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press, 2007, p. 41.

adquiridos. Por eso, Oscar se siente incapaz de narrar sus recuerdos, e incluso de mirar las fotografías que provocan ese efecto. El proceso genera afectos demasiado dolorosos, puesto que como apunta Andrew Hoskins tratando sobre la mediación de la historia a través de la memoria, “la memoria reconstruye los eventos organizados y contextualizados en el presente a través de las emociones”⁶. Por eso Oscar Berliner, al ser enfrentado a unas películas caseras que él mismo rodó, discute con su hijo y explica que no quiere mirarlas porque le traen recuerdos amargos: “They bring back sour memories and I don’t want to look back at them”. Las fotografías y archivos no son apreciados como meros objetos en relación con la memoria, sino que se convierten en experiencias y al enfrentarse a esas imágenes, explica Van Dijck, la memoria deja de utilizarlas como mementos para convertirlas en momentos.⁷ Así, ese episodio de dolor de Oscar ante las imágenes no se debe tan solo a la amargura provocada por el dolor pasado actualizado, sino que se convierte en un momento único en el que el sufrimiento generado al confrontar la imagen se convierte en un hecho distinto y con entidad propia.

Por otra parte, Berliner emplea fragmentos de metraje encontrado de distintos orígenes para crear una especie de película doméstica de cualquier hombre. El cineasta rescata los testimonios de su padre y los confronta con imágenes de archivo de orígenes variados a los que otorga significados distintos de los originales. El mismo Alan Berliner asegura en una entrevista: “Por alguna razón, me satisface más trabajar con elementos del ‘pasado’ distante que con aquellos del ‘presente’ inmediato. Me gusta pensar que opero desde la posición de un ‘alquimista’: transformando viejos objetos, sonidos e imágenes en formas y significados nuevos”⁸. Entre este tipo de imágenes, la más recurrente aquí es la del combate de boxeo que se repite en varios momentos para representar la pelea entre Alan y su padre.

Aparte de emplear imágenes anónimas con significados simbólicos, Berliner también emplea esos materiales de archivo para representar los capítulos de la vida de Oscar que podrían ser vivencias de millones de americanos. Se trata de imágenes de

⁶ HOSKINS, Andrew. «New Memory: mediating History», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 21, núm. 4 (2001), p. 62, p.335.

⁷ VAN DIJCK, José. «Digital photography: communication, identity, memory», *Visual Communication*, vol. 7, núm. 1 (2008), p. 62.

⁸ BERLINER, Alan. «Las razones de un cine personal» en CUEVAS y MUGUIRO (eds.). *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002, p. 132.

multitudes anónimas, rostros desconocidos, pero también con una historia. Berliner las intercala entre las películas y fotografías de su familia y las transforma para prestar imágenes a la historia de su padre con un eco social. La historia que narra *Nobody's business* es la de Oscar, pero también la historia de cualquier hombre. Oscar es un hombre corriente y no comprende el interés de su hijo por retratar su vida en una película. Gabriel Boschi explica la relevancia social de este documental:

La vida de Oscar no tiene nada en especial: ¿entonces por qué es viable como tema de un relato? Porque justamente la intención es tratar de construir una historia colectiva, la de un pueblo forjado desde la inmigración y consolidado con una identidad social específica. Se toma, entonces, como punto de partida la genealogía de una familia que nada la diferencia de las demás, para un análisis de las células fundantes de la sociedad americana contemporánea.⁹

Los fragmentos de metraje encontrado sirven para otorgar carácter social a algunos episodios de la vida de Oscar que reflejan a la vez los lugares de memoria del ciudadano americano¹⁰: la comunidad judía, los inmigrantes europeos y la isla de Ellis, la Guerra del Pacífico, el Holocausto, los vendedores de los años 50... Esos capítulos de la historia americana y de la historia personal de Oscar originan disputas entre Berliner y su padre cuando el cineasta trata de hacerle ver que cada persona tiene su historia aunque sea una historia compartida. Hacia el final del documental y ante el aparente fracaso de hacer comprender a su padre que sus memorias son relevantes, Alan Berliner acude a un lugar de memoria en sentido metafórico: el gran archivo genealógico construido dentro de una montaña en Salt Lake City. El cineasta explica a su padre que los archivos que allí se encuentran son también valiosos tesoros familiares y no meras estadísticas físicas y que sus recuerdos pasarán a formar parte de ese “cementerio documental de la humanidad”. Los recuerdos convertidos en archivos (y los archivos convertidos en recuerdos) tienen una gran relevancia social para el cineasta. No son meras historias personales sin mayor trascendencia, sino que configuran la memoria y la historia de una sociedad. Al mostrar el proceso de búsqueda de fuentes en archivos, Berliner está presentando en pantalla el gran valor que otorga tanto a ese proceso de recordar (buscar en los archivos físicos o indagar

⁹ BOSCHI, Gabriel. «El archivo y la historia. Sobre *Nobody's business*» en CUEVAS y MUGUIRO (eds.). *Op.cit.*, p. 106.

¹⁰ Tomo aquí el término acuñado por Pierre Nora en *Les lieux de Mémoire: La République*.

en los recuerdos personales), como a los contenidos recordados. Berliner también establece una comparación entre el archivo físico y la memoria personal, otorgando un valor “dramático” a esa visita al archivo de Salt Lake City convertido en un gigante “cementerio” de recuerdos de miles de personas. Berliner contempla, por tanto, el término memoria desde una perspectiva subjetiva, pero con gran trascendencia social. Su documental *Nobody's Business* pone de relieve las distintas maneras de comprender la memoria que apunta Kilbourn: memoria como proceso, memoria como lugar y memoria como contenido.

Para concluir, podemos decir que el documental de Alan Berliner consigue crear un registro fílmico que recupera la memoria de su padre, constituyendo un relato que configura una visión social del pasado. Los archivos familiares o anónimos que construyen su documental son empleados con acierto en la configuración de una visión de la memoria, no solo individual, sino también colectiva. El recuerdo individual en *Nobody's business* no resulta meramente anecdótico, sino un eficaz camino para establecer una memoria colectiva sobre los ciudadanos americanos.

LA MIRADA DOCUMENTAL A LA REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA EN *A GIRL'S FOLLY* (MAURICE TOURNEUR, 1917)

CARMEN GUIRALT
Universidad de Valencia

Resumen

A Girl's Folly, film norteamericano dirigido por Maurice Tourneur en 1916 (si bien estrenado al año siguiente) es el primer largometraje de metacine que se conoce y, de forma anómala, su argumento no se establece en Hollywood, sino en Fort Lee, New Jersey, área que se estableció como la capital del cine norteamericano durante la mayor parte de la década de 1910. Se trata de una excelente comedia que al mismo tiempo posee una clara intención documental hacia cómo se rodaban las películas —en Fort Lee y en exteriores de New Jersey— y, más específicamente, una firme determinación por capturar minuciosamente la factoría donde se filmó: el hoy desaparecido Paragon Studio. Su examen permite una aproximación a la praxis cinematográfica de mediados de 1910 en Fort Lee, así como el conocimiento y reconstrucción del Paragon a través de las imágenes que de él se ofrecen en la cinta.

Palabras clave: *A Girl's Folly* (1917 [prod. 1916]). Maurice Tourneur. Fort Lee, NJ. Paragon Studio. Realización cinematográfica. Metacine. Intención documental.

Los manuales de Historia del Cine sitúan el nacimiento de la producción cinematográfica norteamericana en la Costa Este de los Estados Unidos. El “Black Maria”, levantado por Thomas Alva Edison en 1893 en West Orange, New Jersey, siempre se menciona por tratarse de la primera estructura estable del mundo concebida para la realización de películas. También se citan los primeros estudios permanentes de comienzos del siglo XX en la ciudad de Nueva York: los establecidos por Edison en 1901 en Manhattan y en 1907 en el Bronx; los diferentes estudios de la American Mutoscope and Biograph Co. (desde 1909 simplemente llamada Biograph Co.); los edificados en 1906 por la American Vitagraph Co. en Brooklyn, etc. Hasta aquí todo es correcto. No obstante, desde ahí la inmensa mayoría de manuales dan directamente el salto a la fundación de Hollywood, obviando por completo que la primera industria cinematográfica estadounidense se estableció en Fort Lee, NJ, al oeste del río Hudson, en

la década de 1910. De hecho, Fort Lee fue la capital del cine norteamericano durante casi la totalidad del decenio —hasta 1918, para ser exactos.

Las razones de este alarmante descuido historiográfico son diversas. En una fecha ya tan lejana como 1973 Richard Koszarski señaló que esto se debía a que los manuales de Historia del Cine en realidad omiten de forma sistemática la década completa de 1910, que siempre aparece enmascarada de la misma forma: con los grandes espectáculos de David W. Griffith, los cortometrajes de Chaplin y otras cintas cómicas¹. Pero la segunda razón, fundamental, que explica por qué a día de hoy el pasado cinematográfico del área está completamente olvidado es que no queda ni rastro del mismo: todos los estudios se han desvanecido, salvo, paradójicamente, el primero que se construyó, el Champion Studio (1910) [Imágenes 1 y 2]². En lo que atañe a los films, éstos han corrido una suerte similar, pues se calcula que entre el 80% ó 90% se han perdido —por negligencia, deterioro químico, incendios o destrucción deliberada³.

A Girl's Folly, filmada por Maurice Tourneur en Fort Lee en 1916 (aunque se estrenó al año siguiente) resulta una película fundamental por el solo hecho de que se conserva íntegra. Pero además de forma inusualmente temprana su argumento concierne al mundo del cine y a la realización de películas en la zona —es el primer largometraje de metacine que se conoce y, de hecho, no existe un film equivalente que documente Hollywood en ese momento. Sin duda, tiene un valor excepcional como testimonio histórico documental de los rodajes silentes durante la década de 1910 en exteriores de New Jersey, en Fort Lee en particular y más específicamente en la factoría donde se filmó, el Paragon Studio. Es más, aunque es una comedia provista de argumento narrativo, posee una intencionada mirada documental hacia el Paragon, hasta el punto de que parece una mera excusa para inmortalizar en celuloide la factoría. En consecuencia, a través de *A Girl's Folly* podemos reconstruir la praxis cinematográfica silente norteamericana de mediados de la década de 1910 en el área, así como conocer y documentar las diferentes secciones del hoy desaparecido Paragon y su actividad diaria, ya que todo ello aparece reflejado en la película. Éstos son los principales objetivos de la

¹ KOSZARSKI, Richard. «Maurice Tourneur. The First of the Visual Stylists», *Film Comment*, vol. IX, núm. 2 (marzo-abril 1973), p. 24.

² El Champion Studio es la estructura cinematográfica más antigua del país.

³ SPEHR, Paul. «Introduction. City of Intrigue and Mystery» en KOSZARSKI, Richard. *Fort Lee: The Film Town*. Roma: John Libbey, 2004, p. 6.

presente comunicación, para lo cual procedemos primero a una breve explicación histórica de Fort Lee y sus principales estudios.



Imágenes 1 y 2: El Champion Studio, tal como era en su estado original (izq.) y en la actualidad (dcha.)

La industria cinematográfica de Fort Lee, NJ

Los intentos por revalorizar el área son antiguos, ya que se fechan en torno a 1935. Los eslóganes que se han utilizado para tal fin son impactantes, diversos y no siempre certeros. Por ejemplo: “...era Hollywood cuando Hollywood era un pasto de vacas”⁴ o “Cuando Hollywood, California, era en su mayor parte un naranjal, Fort Lee, New Jersey, era un centro de producción cinematográfico norteamericano”⁵. En 2003 se editó un excelente DVD significativamente titulado *Before Hollywood There Was Fort Lee, N.J.* [Antes de Hollywood existió Fort Lee, N.J.], que es el título de un antiguo documental — incluido en el DVD— producido por Tom Hanlon en 1964⁶. Ahora bien, el historiador Paul Spehr en su introducción al libro de Koszarski *Fort Lee: The Film Town* introduce una observación importante cuando en un epígrafe pregunta: “¿Antes de Hollywood?”⁷. E inmediatamente a continuación responde: “Realmente no es verdad que Fort Lee fuese Hollywood antes de que Hollywood fuese... En realidad, ambos centros de producción se desarrollaron por la misma época y por razones muy similares: paisajes, luz y

⁴ SPEHR, Paul. *Op. cit.*, p. 3.

⁵ Texto extraído de la carátula del DVD *Before Hollywood There Was Fort Lee, N.J. (Early Moviemaking in New Jersey)*, producido por David Shepard en cooperación con Fort Lee Film Commission. Contenidos especiales © 1994, 2002, 2003 por Film Preservation Associates, Inc., desde Blackhawk Films Collection. DVD © MMIII Image Entertainment, Inc. Blanco y negro y color. 146 minutos (duración total de todos los contenidos). 2003.

⁶ *Idem.* Además de este documental, el DVD incluye las siguientes producciones realizadas en Fort Lee: *The New York Hat* (David W. Griffith, 1912), *The Wishing Ring* (1914) y *A Girl's Folly* (versión abreviada), ambas dirigidas por Maurice Tourneur.

⁷ SPEHR, Paul. *Op. cit.*, p. 4.

seguridad”⁸. Pero estas dos cuestiones —motivos del asentamiento y cronología— son prácticamente las únicas similitudes. Todo lo demás son diferencias.

Respecto a las fechas, Fort Lee fue descubierto para los rodajes de exteriores por la Kalem Co. en 1907, precisamente en el mismo año que Selig Polyscope Co. se desplazaba por vez primera a California. De igual forma, el primer estudio permanente de Hollywood, edificado por Selig en Edendale, al noroeste de Los Ángeles, se construyó en 1909, y el primero de Fort Lee, el Champion, al año siguiente.

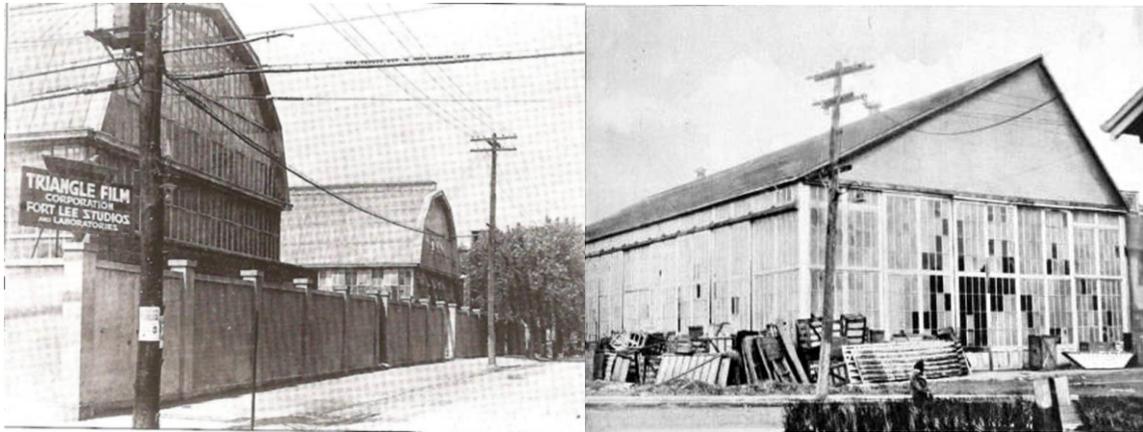


Imagen 3: Willat-Triangle Studio. Imagen 4: Fotografía del Peerless Studio en la época en que ya estaba abandonado

En cuanto a las divergencias, la principal reside en que los estudios de Hollywood eran construcciones rudimentarias, básicas, improvisadas, mientras que los de Fort Lee consistían en enormes factorías cinematográficas, perfectamente equipadas, provistas de laboratorios de revelado y de las últimas mejoras y abastecimientos en sus instalaciones. De ahí la consideración de Fort Lee como centro pionero norteamericano “anterior” a Hollywood, en el sentido de colonia cinematográfica plenamente concentrada, organizada y permanente. Otra divergencia es el asombroso y vertiginoso desarrollo del área de Fort Lee frente a Hollywood, ya que todas las factorías se edificaron en el breve periodo comprendido entre 1910 y 1916. Sin embargo, también hay que subrayar su carácter fugaz, puesto que en 1918 la mayoría habían sido abandonadas como lugares de rodaje⁹. Finalmente, a diferencia de Hollywood, Fort Lee tenía unas fuertes raíces originarias de

⁸ *Idem.*

⁹ Las malas condiciones atmosféricas que asolaron a la Costa Este durante el invierno de 1918, y concretamente una espesa niebla que hizo imposible calentar e iluminar las instalaciones, provocaron a finales de ese año una huida masiva de los cineastas hacia el Oeste. Casi todos se fueron con la intención de volver, pero casi ninguno lo hizo.

Francia, con la fundación de muchos de los estudios por miembros procedentes de la industria cinematográfica francesa.

Como hemos avanzado, el primer estudio de Fort Lee fue el Champion, de Champion Film Co., construido en 1910 en la sección de Coytesville. Al año siguiente se estableció en la zona la compañía francesa Éclair Film Co., con una factoría en Linwood Avenue, y un año más tarde, en 1912, Solax Co., de los también franceses Alice Guy y Herbert Blaché, con los Solax Studios en Lemoine Avenue. Los restantes estudios fueron: el Willat-Triangle Studio, edificado en 1914 en la esquina de Main Street y Linwood Avenue por Willat Film Manufacturing Co. [Imagen 3]; Peerless Studio, de Peerless Feature Producing Co. (Peerless Pictures), finalizado a mediados de 1914 en Lewis Avenue [Imagen 4]; Leonia Studio, erigido por Universal Film Manufacturing Co. en Main Street a mediados de 1915 [Imagen 5]; Paragon, de Paragon Films, Inc., en John Street, construido en 1916; y el Ideal Studio, levantado en 1916 por el entonces productor-director independiente Herbert Brenon, en Hudson Heights.

Conviene registrar que las compañías que fundaron estos estudios en casi todos los casos quebraron pronto y las factorías fueron alquiladas por otras mucho más famosas que forjarían el *studio system* de Hollywood. En 1912 Champion Film Co. pasó a formar parte de Universal, que ocupó su estudio hasta la conclusión del Leonia. Fox Film Co., que en 1935 se convertiría en Twentieth Century-Fox, utilizó los de Éclair en 1914. Desde 1916 los de Solax fueron arrendados por Metro Pictures Co., que en 1924, tras varias fusiones, se convertiría en Metro-Goldwyn-Mayer, por Pathé Frères, aunque poseía un estudio propio en Jersey City, NJ, y por el productor independiente Samuel Goldwyn, entonces llamado Goldfish. El Willat-Triangle Studio se llamó así porque desde 1916 fue utilizado por Triangle Film Co., que distribuía las películas de David W. Griffith, Mack Sennett y Thomas H. Ince, pero en ocasiones también aparece citado como Willat-Fox Studio, ya que con anterioridad, en 1915, había sido arrendado por Fox. A finales de 1916 el Paragon Studio fue alquilado por Mary Pickford Film Co., de la que eran socios capitalistas Mary Pickford y Adolph Zukor y distribuía a través de Artcraft Pictures, y en marzo de 1917 fue definitivamente adquirido por Famous Players-Lasky Co., que estrenaba como Paramount Pictures y cambió su nombre en 1935 a Paramount. Otra personalidad activa de forma relevante en Fort Lee fue Lewis J. Selznick, padre de David

O'Selznick, quien alquiló en 1916 los Solax Studios, cuando producía bajo el emblema de Select Pictures Co., en 1917 el Paragon Studio y en 1919 el Leonia Studio, donde funcionó como Selznick Pictures Co. hasta 1920.

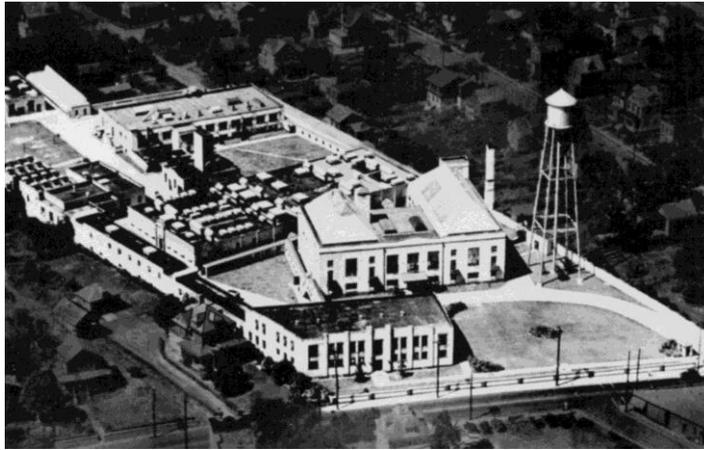


Imagen 5: Vista aérea del gigantesco Leonia Studio, de Universal

Jules Brulatour, Maurice Tourneur y Paragon Films, Inc.

El Paragon Studio fue erigido por el pionero cinematográfico de ascendencia francesa Jules Brulatour, quien desde que se instauró en 1911 como principal proveedor de película virgen Eastman Kodak se había convertido en multimillonario. Su acuerdo con Eastman le impedía involucrarse en la producción, pero estuvo conectado con la mayoría de compañías de Fort Lee —Universal— y sobre todo con las francesas —Solax y Éclair. En 1911, por ejemplo, financió a Éclair para la edificación de su factoría y él mismo fue el responsable de la construcción de dos grandes estudios en Fort Lee: Peerless y Paragon. Desde mediados de 1914 Brulatour produjo de forma encubierta bajo el emblema de Peerless Pictures en las instalaciones de mismo nombre de las que era propietario, utilizando como red de distribución World Film Corporation, razón por la que los estudios llegaron a ser conocidos como Peerless-World. El 31 de marzo de 1915 constituyó legalmente una nueva sociedad, Paragon Films, Inc., y dos meses más tarde adquirió una gran propiedad en John Street, contigua a Peerless, para dar paso a la edificación de su nueva factoría. Sus socios financieros fueron el cineasta francés Maurice Tourneur y William A. Brady y sus películas las distribuyó igualmente World.

Kevin Brownlow ha señalado que Brulatour dio paso a la construcción del Paragon para contribuir a la carrera de Tourneur, proporcionándole más grandes y mejores

instalaciones¹⁰. Éste había llegado a los Estados Unidos en mayo de 1914 para dirigir la producción de la filial de Éclair en Fort Lee. No obstante, Brulatour lo acogió bajo su tutela, lo transfirió a Peerless y después al Paragon. A finales de 1915 el magnate le otorgó el cargo de vicepresidente y director general de Paragon Films, Inc., le confirió una participación en el reparto de beneficios y una completa libertad artística y creativa. Lo cierto es que, pese a su corta estancia en el país, en esta época el cineasta había logrado granjearse un gran prestigio, que con el tiempo superaría al de Griffith, especialmente tras sus films de 1918 *Prunella* y *The Blue Bird*, ambos vinculados con la experimentación y la vanguardia cinematográfica norteamericana.

El 6 de noviembre de 1915, antes de que el trabajo hubiese comenzado en el Paragon, Tourneur hizo partícipe a la prensa de cuáles eran los objetivos de la nueva firma. La “Calidad, no la Cantidad” era el lema de la corporación, y proseguía:

*La nueva compañía me permitirá presentar foto-dramas de cinco o más bobinas cada uno, junto con especiales... Nosotros no intentaremos producir un millón de pies [de película] a la semana, ni siquiera de treinta a cuarenta bobinas, ya que nada realmente artístico puede conseguirse con ese tipo de producción*¹¹.

En enero de 1916 *Motion Picture News* intentó sonsacarle cuáles eran las responsabilidades de Paragon con World, y él volvió a hacer hincapié en que tan solo la realización de buenas películas: “Paragon no está obligada por contrato a producir un determinado número de películas al año. Nosotros haremos tantas como sea posible, probablemente dos o tres al mes. La longitud será de cinco rollos”¹².

De todas estas entrevistas previas al auténtico funcionamiento del estudio dos factores llaman enormemente la atención. Por un lado, la atmósfera extraordinariamente francesa del Paragon. Ésta era la que había regido en Peerless y, como hemos señalado, toda el área de Fort Lee tenía fuertes vínculos con Francia. Pero sorprende que Tourneur la transfiriera de forma tan completamente intencionada a la nueva sociedad: “Nosotros ya hemos contratado a los mejores directores franceses que hay en Norteamérica...”¹³, dijo a finales de 1915. Así fue, pues al inicio se pensó en transferir a los otros dos

¹⁰ BROWNLOW, Kevin. «Ben Carré», *Sight & Sound*, vol. XLIX, núm. 1 (invierno 1979-1980), p. 50.

¹¹ «Tourneur Heads New Firm», *Motography*, vol. XIV, núm. 19 (6 noviembre 1915), p. 948.

¹² «“Photodrama Is a Distinct Art,” Declares Tourneur», *Motion Picture News*, vol. XIII, núm. 4 (29 enero 1916), p. 516.

¹³ «Tourneur Heads New Firm». *Op. cit.*

directores franceses de éxito de Peerless al Paragon, Albert Capellani y Émile Chautard, aunque este último finalmente permaneció en el primer estudio. Los miembros del equipo de Tourneur eran casi todos franceses, ya fuera de nacimiento o de adopción: el cámara John van den Broek, un holandés que había vivido en Francia, hablaba francés perfectamente y había comenzado en el laboratorio cinematográfico de Brulatour, trabajando después bajo las órdenes de Etienne Arnaud en Éclair; y el director artístico Ben Carré, un parisiense procedente de la casa francesa Gaumont que también había sido trasladado a Éclair de Fort Lee. Lucien Andriot era el director de fotografía de Albert Capellani. El departamento de vestuario del estudio estaba dirigido por Madame Borries y su ayudante era Alice Bernard. De hecho, eran muy pocos los estadounidenses que trabajaban allí: el director Frank Crane y Clarence Brown, entonces ayudante de dirección de Tourneur. El francés, desde luego, era el idioma habitual de los estudios.

Por otro, sobresale la independencia concedida por Tourneur a los directores del estudio, constantemente subrayada por él como necesaria para la creación artística:

Tendré tres o como mucho cuatro directores aparte de mí, y éstos tendrán suficiente espacio y privacidad para su trabajo. Intentaré eliminar las prisas, ya que el tiempo es muy importante para el creador artístico en cualquier forma de esfuerzo¹⁴.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, resulta absolutamente comprensible su drástico final en el cine norteamericano en 1926, cuando, ya en Hollywood, abandonó súbitamente el país al ser obligado en MGM a la supervisión de un ejecutivo en el plató.

Tourneur pasó el resto de su vida artística de Fort Lee en el Paragon (aunque más tarde produciendo para Famous Players-Lasky Co.). Su etapa en el estudio se constituye como el cénit de su trayectoria norteamericana, pues fue en esta factoría donde llevó a cabo la parte más exitosa y/o artística de su carrera.

Reaparición y argumento de *A Girl's Folly*

A Girl's Folly fue una película perdida durante décadas —hasta 1972. Afortunadamente, en ese año un coleccionista privado de San Diego, CA, L. P. Kirkland, donó una copia a The American Film Institute. Conservada desde entonces en la Library

¹⁴ «Tourneur Heads New Firm». *Op. cit.*

of Congress (LOC) (AFI/Kirkland Collection), el material original consistía en una copia positiva de 16 mm con las cinco bobinas originales, pero montada en una bobina, en blanco y negro y 1.682 pies de longitud. (La copia procedía de un reestreno de Essex Films). Desde esta fuente de 16 mm, LOC generó un nuevo negativo de 35 mm en 5 bobinas, con 4.148 pies y en blanco y negro. Y a partir de él una copia positiva de iguales características. En LOC existe también un VHS con 66' de duración.

Aunque el film íntegro es accesible en DVD, la única copia restaurada —por David Shepard en 1995— es una versión abreviada de 30', incluida en el DVD *Before Hollywood There Was Fort Lee, N.J.* Sin duda, su argumento sobre la producción cinematográfica en Fort Lee la convertía en firme candidata a formar parte del DVD. Y esto, asimismo, podría explicar el porqué de su reducción, puesto que esta versión omite precisamente todo aquello que no se halla estrechamente vinculado con el mundo del cine. Nuestro comentario del film se centra en ésta, dado que se ciñe a lo cinematográfico. Y lo mismo con respecto a las imágenes que adjuntamos.

Por otra parte, el argumento de la película completa es sumamente sencillo. En tono de comedia narra la historia de Mary Baker (Doris Kenyon), quien vive en el campo de New Jersey con su madre viuda (Jane Adair) y tiene un tenaz pretendiente en Johnny Applebloom (Chester Barnett). Pero Mary está llena de sueños y anhelos románticos y desea escapar de allí. Tras esta presentación la acción se traslada al Paragon, donde comienza a registrarse todo el entramado que supone la realización cinematográfica. Cuando el equipo se desplaza al campo de New Jersey para filmar los exteriores de un *western* ambas líneas argumentales confluyen. Mary se deja seducir por las películas y por el ídolo del momento, Kenneth Driscoll (Robert Warwick), y cuando la compañía regresa al Paragon ella les sigue. Ayudada por Driscoll, es propuesta para el papel de ingenua en un film, pero lleva a cabo una horrorosa prueba cinematográfica que la determina a volver a su casa. Sin embargo, hipnotizada por el celuloide, al fin decide quedarse para convertirse en la protegida de Driscoll. Éste la instala en un lujoso apartamento y le organiza una fiesta de cumpleaños. La madre de Mary se presenta durante la celebración y en lugar de reprenderla por su comportamiento (ella, además, está ligeramente embriagada) le hace entrega de varios regalos de sus amigos del campo, entre ellos una tarjeta con forma de corazón de Applebloom. Mary y Driscoll comprenden

que su unión es un error. Ella vuelve al campo y se reúne con Johnny y él se reconcilia con su antigua amante, la actriz Vivian Carleton (June Elvidge).

Aproximación documental de *A Girl's Folly* a los rodajes y al Paragon

Después de la secuencia de apertura de Mary Baker en el campo comienza la película en el DVD. Un rótulo añadido para la versión abreviada nos dice que éste es el lugar “Donde florecen las películas” y asistimos al exterior del Paragon con multitud de trabajadores avanzando hacia el complejo, situado al fondo [Imagen 6].

El Paragon se inauguró el 18 de marzo de 1916, aunque llevaba funcionando desde enero de ese año, aun sin estar concluido¹⁵. Fue uno de los últimos estudios de Fort Lee¹⁶ y en su día la factoría cinematográfica con techumbre de cristal (*daylight studio*) más grande y mejor equipada del mundo¹⁷. Costó casi un millón de dólares y Brulatour le confirió las ideas arquitectónicas más novedosas relacionadas con la construcción de estudios cinematográficos. El conjunto era enorme y se componía de un estudio, en John Street, y un laboratorio, situado de forma transversal en Jane Street, “Brulatour Building”, dedicado al revelado, copiado y a la producción de película virgen Eastman Kodak. Y todo esto lo vemos en la apertura de la secuencia [Imagen 6]: en primer término a la derecha, fragmentado por el encuadre, el laboratorio, y a la izquierda el estudio. Este último a su vez estaba compuesto por dos construcciones: en el extremo izquierdo el edificio principal de cristal, con cubierta a doble vertiente, y contiguo a él, extendiéndose hacia la derecha, otra edificación de menor altura.

¹⁵ El 6 de noviembre de 1915 *Motography* informa de que el estudio está todavía en construcción: «Tourneur Heads New Firm». *Op. cit.* El 1 de enero de 1916 se señala a Frank Crane como el primero de los directores instalados en el estudio, aún sin concluir: «World Film Productions», *Moving Picture World*, vol. XXVII, núm. 1 (1 enero 1916), p. 56. Más tarde, a finales de enero, se menciona todavía a Crane trabajando solo en la nueva y gigantesca factoría: «World Plans Signing of More Directors Soon», *Motion Picture News*, vol. XIII, núm. 4 (29 enero 1916), p. 526. Aunque desde mediados de enero de 1916 la prensa anunció sin censar que el estudio estaría concluido en breve, esto no fue así. Cfr. «Paragon Studio Completed This Week», *Motion Picture News*, vol. XIII, núm. 2 (15 enero 1916), p. 208. «Paragon Studio Completed», *New York Clipper*, vol. LXIII, núm. 48 (8 enero 1916), p. 34. Tourneur, de hecho, se trasladó al Paragon la primera semana de febrero de 1916, con la factoría en construcción. Cfr. «World Engages House Peters for Next Picture in Work at its Peerless Studio», *Motion Picture News*, vol. XIII, núm. 5 (5 febrero 1916), p. 685. Y el estudio no estuvo definitivamente concluido y listo para su inauguración hasta el 18 de marzo: «Paragon's New Plant Ready», *New York Clipper*, vol. LXIV, núm 6 (18 marzo 1916), p. 30. «Chez Maurice Tourneur», *New York Dramatic Mirror* (25 marzo 1916), p. 23.

¹⁶ El último fue el Ideal Studio, concluido en junio de 1916.

¹⁷ «Paragon Studio Taken Over by Famous», *New York Dramatic Mirror* (24 marzo 1917), p. 23. «Famous Takes Paragon Studio», *Motography*, vol. XVII, núm. 13 (31 marzo 1917), p. 675.

El 18 de marzo de 1916, coincidiendo con la inauguración de la factoría, se publicaron dos reportajes prácticamente idénticos relativos al Paragon en *Motion Picture News* y *Moving Picture World*, ambos facilitados sin duda por la productora a modo de publicidad¹⁸. En ellos se proporcionaban todo tipo de pormenores sobre el estudio: medidas, innovaciones, materiales empleados, secciones, etc. En este fragmento del metraje la intención documental de *A Girl's Folly* es tal que el film parece estar siguiendo al pie de la letra estos textos, dando cuenta de todas y cada una de las principales ventajas y mecanismos técnicos de la factoría. No obstante, la propia película en ocasiones desdice los datos de estas crónicas. Por ejemplo, sobre el edificio de cristal los textos indican: “El estudio Paragon es un edificio cuadrado con una medida exterior de 200 por 200 pies”¹⁹ (60,96 m en cada lado). Pero el film [Imagen 6] revela que su estructura es rectangular. En consecuencia, la información aportada en el mismo mes por el *New York Dramatic Mirror* —200 pies de largo por 80 de ancho (60,96 m de largo por 24,38 m de ancho)— se ajusta más a las imágenes y podría ser la correcta²⁰. Aunque, como veremos, *A Girl's Folly* también nos miente en ocasiones.



Imagen 6: Exterior del Paragon: el estudio (a la izquierda) y el laboratorio (a la derecha).

Imagen 7: Decorados en la zona de rodaje del Paragon, filmados desde el puente de acero móvil

A continuación la acción se desplaza al interior del edificio de cristal, al área de filmación (*studio floor* o *main floor*), que era exclusivamente la parte que quedaba comprendida debajo de la cubierta a dos aguas y hasta el tercer piso [Imagen 7]. Y otra

¹⁸ «Paragon Studio Is Wonder-Place of Convenience», *Motion Picture News*, vol. XIII, núm. 11 (18 marzo 1916), p. 1571. «Paragon Studio – Some Interesting Features of the Big Plant Recently Completed for Paragon Films, Inc., at Fort Lee, N.J.», *Moving Picture World*, vol. XXVII, núm. 11 (18 marzo 1916), p. 1837. Dado que ambos son casi análogos, de ahora en adelante citaremos únicamente el primero.

¹⁹ «Paragon Studio Is Wonder-Place...». *Op. cit.*

²⁰ «Chez Maurice Tourneur». *Op. cit.*

vez todo lo que se muestra en la imagen conecta con los textos y tiene como propósito mostrar las múltiples innovaciones de la factoría. Situada en picado, la cámara revela numerosos decorados constituidos por paredes sin techo donde están rodándose distintas películas, todo ello a la vez que los *atrezzistas* transportan objetos pesados por los platós y al fondo están construyéndose otros decorados. (Como era habitual en el cine norteamericano de la década de 1910, *A Girl's Folly* está completamente fotografiada a foco nítido, de ahí que podamos apreciar estos detalles, junto con el excelente trabajo de restauración). Y si todas estas acciones son posibles al mismo tiempo ello es debido a que el Paragon incorporó entre sus novedades arquitectónicas la eliminación de las vibraciones del suelo, gracias a que el material con que estaba confeccionado se hallaba enclavado en una base de composición concreta para resistir los choques²¹. No obstante la voluntad testimonial de la imagen no finaliza ahí, sino que ésta ha sido filmada desde lo alto y, de hecho, en el primer término advertimos una cadena, que se corresponde con otro de los artificios del edificio: un puente de acero móvil capaz de desplazarse por la totalidad del interior de la estructura para realizar panorámicas. El puente fue una de las innovaciones más laureadas como propias del Paragon, por ello *A Girl's Folly* volverá sobre él en breves instantes. Con relación a esta imagen tomada desde el puente y que muestra la altura de la zona de filmación, esto también se recogía en los reportajes: “Desde la cúspide del gran techo de cristal hasta el suelo del estudio hay un desnivel de 75 pies”²² (22,86 m). Se indicaba que el suelo del espacio de rodaje era de 20.000 pies cuadrados (6096 m²). Y se añadía: “Estas cifras fallan a la hora de transmitir la inmensidad de la fábrica, a la que se debe entrar para poder apreciarla”²³. De otro lado, el film está condimentado por continuos guiños de Tourneur al mundo del cine y encontramos aquí el primero de ellos, ya que los decorados de la imagen evocan las múltiples estancias laberínticas e igualmente sin techo de la cámara acorazada de otra película del propio Tourneur, su mucho más famosa *Alias Jimmy Valentine* (1915).

El siguiente plano desplaza la acción al exterior de la factoría, donde una panorámica hacia la izquierda revela el rodaje de una película [Imagen 8]. Y seguidamente se corta a un plano individual del mecanismo que ha hecho posible la

²¹ «Paragon Studio Is Wonder-Place...». *Op. cit.*

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

panorámica: el puente de acero móvil, que ha sido transportado fuera de la factoría [Imagen 9]. Éste ha podido sacarse al exterior porque, conforme a los textos anteriores: “Ambos extremos del estudio se pueden abatir completamente abiertos sin soportes verticales que obstruyan la visión”²⁴. De igual forma, se decía: “Las paredes de los laterales [del estudio] tienen varios paneles corredizos que pueden abrirse y usarse como parte del espacio del suelo ofrecido por la explanada”²⁵. El film no olvidará capturar esto último avanzado el metraje [Imagen 10]. Pero, en verdad, dicha movilidad tan solo era posible en uno de los laterales, el que quedaba exento. Así pues, el edificio de cristal del Paragon podía abrirse en tres de sus partes. Un informe publicado por *New York Clipper* añadía que estas paredes se movían por medio de sistemas automáticos²⁶. Referente a la explanada, *Motion Picture News* y *Moving Picture World* indicaban: “Aun así otra extraordinaria característica de la fábrica Paragon es la explanada, de veinte pies de ancho [6 m], que se extiende por completo alrededor del edificio”²⁷. Y puesto que una de las paredes laterales del estudio podía “desaparecer” mediante puertas correderas, esto permitía construir decorados abarcando ambos espacios, sobrepasando así los límites físicos de la edificación. Esta explanada asfaltada es perceptible en el plano inaugural del segmento [Imagen 6].



Imagen 8: Vista exterior del Paragon con la fábrica de revelado al fondo. Imagen 9: Una de las novedades más significativas de la factoría: el puente de acero móvil.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ «Paragon's New Plant Ready». *Op. cit.*

²⁷ «Paragon Studio Is Wonder-Place...». *Op. cit.*

Después, la panorámica anterior hacia la izquierda, realizada desde el puente, continúa y revela cabañas y otras construcciones erigidas en los terrenos exteriores del Paragon, donde se hallan reunidos gran cantidad de extras.

El argumento se traslada otra vez al interior. Vemos Kenneth Driscoll en su camerino y de este modo el film nos presenta otra parte significativa del estudio: los camerinos de las estrellas. A este respecto, Robert Warwick, que en el film da vida a Driscoll, en el momento del estreno de la cinta manifestó: “Mis seguidores estarán interesados en saber que el camerino donde aparezco en ‘A Girl’s Folly’ es realmente el camerino que utilicé mientras me maquillaba para esta película y muchas otras”²⁸. A partir de aquí la narración utiliza ágilmente el montaje alternado y se traslada continuamente del camerino de Driscoll al plató donde se va a rodar el *western*.



Imagen 10: Paneles corredizos de apertura automática en el lateral izquierdo del Paragon. Imagen 11: Otra innovación de la factoría: escenarios giratorios que se accionaban con palancas enclavadas sobre el suelo

Los propósitos documentales de *A Girl’s Folly* quedan absolutamente patentes en este fragmento. En primer lugar, en el plató el director ordena: “Construid el dormitorio de la duquesa” y asistimos a la rápida y casi instantánea construcción de unos decorados ante los ojos del espectador. Sin embargo, no hay ninguna duquesa, lo que van a rodar es un *western* y con esto se demuestra que el rótulo es una mera excusa para mostrar la edificación de unos decorados mucho más lujosos que los del *saloon* donde muy pronto ensayarán y filmarán. Aunque la temática *western* es idónea para justificar posteriormente que la compañía tenga que desplazarse fuera, a exteriores de New Jersey. En segundo

²⁸ «A Girl’s Folly», *The World Film Herald* (1917). (Libreto publicitario de la distribuidora World Film Corporation), p. 4. Robert Warwick, quien tendría una prolífica carrera en el sonoro como secundario, curiosamente participó en otra importante película relacionada con el mundo del cine: *Sullivan’s Travels* (*Los viajes de Sullivan*, Preston Sturges, 1941).

lugar, estos decorados se han levantado con toda la intención en otro de los lugares más destacados del Paragon: uno de sus dos escenarios giratorios. En *A Girl's Folly* éstos giran de forma ostensible tanto en este momento como en otros posteriores. Es más, conocemos cómo se movían gracias a la película, ya que en la imagen se distingue cómo los técnicos accionan unas palancas que hay enclavadas en el suelo [Imagen 11]. Sus ventajas eran muchas, entre ellas que podían girarse cuando el sol se intensificaba y así seguir rodando. Cada uno tenía capacidad para albergar dos decorados grandes y dos pequeños y tenía su propio sistema de iluminación.

Otro detalle significativo hábilmente capturado por la película es el intenso calor que reinaba en el Paragon, perceptible por la presencia de numerosos ventiladores en marcha en los platós y en otras estancias [Imagen 12]. El resto de estudios de Fort Lee con techumbre de cristal padecían las mismas condiciones de calor asfixiantes.

El film introduce continuas notas de humor y homenajes al mundo del cine. Por ejemplo, Discroll fuma compulsivamente en su camerino junto a un cartel donde se lee: “Estrictamente prohibido fumar”. Después, ya maquillado y ataviado, advertimos que está caracterizado exactamente igual que el héroe *cowboy* del cine mudo William S. Hart. Y su vanidad se subraya de forma irónica cuando lo último que hace antes de abandonar su camerino es coger un espejo de mano y contemplarse [Imagen 13].



Imagen 12: Los ventiladores en funcionamiento dentro del Paragon debido al intenso calor causado por la techumbre de cristal. Imagen 13: Kenneth Driscoll (Robert Warwick) en su camerino

Como avanzábamos antes, *A Girl's Folly* también nos miente, ya que Driscoll sale del camerino, desciende unas escaleras y se dirige hacia el *set* de rodaje [Imagen 14]. Pero esto es imposible, ya que la zona de filmación (*main floor*) estaba en el nivel más alto de la estructura, justo debajo de la cubierta de cristal. Esta misma acción se repite

hacia el final de la cinta, siendo perpetrada por Mary. Cuando Driscoll desciende, en la estancia del fondo se ve a varios extras vestidos de indios; mientras que cuando es Mary la que baja, en el último término se aprecia un rodaje. Pues bien, en ambos casos se trata de un engaño: lo que hay en la habitación del fondo ni son indios ni un rodaje, sino un espejo que reproduce estas acciones. Lo detectamos porque en la primera ocasión una extra pasa corriendo y su reflejo queda registrado en el espejo [Imagen 14]. Y la segunda vez es la propia Mary la que aparece reflejada en él [Imagen 15]. El cine de Tourneur era de una gran artificiosidad y elaboración fílmica y estos planos con el único objeto de dotar de profundidad de campo a la imagen lo demuestran. Asimismo, el mecanismo del espejo, para estos fines y otros, forma parte de su estética fílmica. En realidad, como expondría un artículo publicado por el *New York Dramatic Mirror* en 1917, cuando el estudio pertenecía ya a Famous Players-Lasky Co., los camerinos estaban en el nivel superior. Este informe, el más detallado que hemos localizado sobre la factoría, señalaba que se encontraban en la misma altura de la zona de filmación, y añadía: “Los camerinos dan al piso de arriba la apariencia del pasillo de un hotel, con una sección especial reservada para las estrellas”²⁹. Más hacia delante el film mostrará los camerinos compartidos de los extras y estos pasillos [Imagen 16].



Imagen 14: Driscoll sale de su camerino y desciende por las escaleras del interior del estudio.

Imagen 15: Mary Baker (Doris Kenyon) a punto de abandonar el estudio

²⁹ SMITH, Alison. «Little Journeys to Eastern Studios – Paramount», *New York Dramatic Mirror*, vol. LXXVII, núm. 2017 (18 agosto 1917), p. 10.

En tono de absoluta comedia, presenciamos un ensayo, el rodaje de una película dentro de la película y la toma de fotografías fijas para fines promocionales.

Uno de los valores indiscutibles de *A Girl's Folly* son sus elaborados intertítulos artísticos, donde se realiza la vertiente satírica. Éstos cobran especial protagonismo durante el ensayo del *western*, que comienza con un rótulo que dice: “Con frecuencia, los actores ‘de cine’ no conocen el argumento de la película en la que están trabajando”. Y aquí los actores, como auténticos títeres, son colocados sobre un tablero de ajedrez, asimilados con piezas a las que el director mueve a su antojo. Basada en una historia original de Frances Marion y Tourneur, y con guión debido a ambos, estos rótulos, empero, reflejan claramente el punto de vista del director sobre el mundo del cine y las estrellas. De tal forma que cuando el director le dice a “la chica” (Leatrice Joy) que entre en campo, aparece el intertítulo correspondiente y “la chica”, en la acción, obedece, y así sucesivamente. Tourneur ironiza y bromea sin cesar sobre los astros de la pantalla y el fenómeno *fan*, que sitúa constantemente en el absurdo. Otro ejemplo: con anterioridad veíamos una fotografía de Driscoll y cómo estaba siendo firmada con una excelente caligrafía... por su criado negro. Durante el ensayo, siguiendo la tónica de los rótulos, el director les indica a los actores milimétricamente los gestos que tienen que reproducir y, por supuesto, primero interpreta la escena para ellos. Igualmente se percibe su trato deferente con Driscoll, la estrella de la producción, frente al que dispensa al resto. Éste es un personaje vehemente que grita y dirige la acción durante el rodaje con el megáfono, práctica habitual del periodo silente que desaparecía de forma fulminante con el sonoro. Respecto de la foto fija que se realiza, como todavía sucede hoy ésta no se corresponde con ningún momento concreto que se haya ensayado o filmado, sino que supone una recreación, un resumen condenado de una de las escenas.

Avanzada la película, los protagonistas se desplazan al laboratorio de Jane Street para ver la prueba cinematográfica de Mary. Según *Motion Picture News* y *Moving Picture World*, éste era el laboratorio más grande del país, con una capacidad de revelado de dos millones de pies de película a la semana y con seis salas de proyección de 75 pies cada una (22,86 m)³⁰ (En la Imagen 8 se aprecia muy bien al fondo, en sentido perpendicular al estudio, el inmenso laboratorio). En una de estas salas se proyecta la

³⁰ «Paragon Studio Is Wonder-Place...». *Op. cit.*

prueba de Mary. Para llegar a ella, los personajes pasan primero por la que fue reconocida como otra de las unidades más distintivas del conjunto: "...la cámara de rociado, de 150 pies de longitud [45,72 m], donde muchos rollos de película pueden ser lavados a la vez a través de un mecanismo que se desplaza hacia arriba y hacia abajo... rociando la película con una fina neblina de agua"³¹ [Imagen 17]. Después atraviesan la sala de montaje con multitud de trabajadoras uniformadas de blanco, sentadas en sus mesas cortando y montando fragmentos de película [Imagen 18].



Imagen 16: Pasillo de la zona superior del Paragon con los camerinos de los actores.

Imagen 17: La cámara de rociado en el interior del laboratorio de Jane Street



Imagen 18: Sala de montaje del laboratorio. Imagen 19: Josef von Sternberg (izquierda) y Maurice Tourneur (derecha) en una escena de la película

³¹ *Idem.*

La secuencia final del DVD introduce otra sección relevante del estudio: la cantina, con gran número de extras vestidos de diversas formas. A este respecto, los materiales publicitarios suministrados en la época por World señalaron: “La escena de la hora del almuerzo de ‘A Girl’s Folly’ es tan realista porque se filmó en la hora del almuerzo cuando todos los actores del estudio estaban participando en la comida de mediodía. No se hicieron poses especiales para esta toma —excepto las interpretaciones realizadas por las estrellas—. Como resultado, la escena del almuerzo es una reproducción real de los acontecimientos reales de cada mediodía en el estudio”³².



Imagen 20: Sternberg interpreta un papel destacado en el film como el operador de cámara

A Girl’s Folly no sólo ejerce como documento histórico visual del desaparecido Paragon³³, sino del personal que trabajaba en la factoría, ya que Tourneur empleó a varios miembros del estudio y de World Film Co. en el reparto y él mismo realizó una breve incursión junto a un jovencísimo Josef von Sternberg [Imagen 19]. El cameo más sobresaliente es el de este último [Imagen 20], quien desempeña un papel destacado en la

³² «A Girl’s Folly», *The World Film Herald*. *Op. cit.*, p. 4.

³³ El Paragon estuvo en pie hasta 1952, cuando fue destruido por un incendio.

cinta como el operador de cámara y figura en ella porque en esta época trabajaba en Peerless como ayudante de Émile Chautard. Por otro lado, localizamos a Chautard interpretando un pequeño papel en el *western*, pese a su notable caracterización con barba larga. Leatrice Joy, que en esta época era una extra desconocida, ejerce como tal en el film. Finalmente, Paolo Cherchi Usai indica la presencia de Ben Carré, el director artístico de Tourneur, aunque no indica qué papel desempeña o dónde aparece³⁴.

Conclusiones

A Girl's Folly es un homenaje de Tourneur al mundo del cine, que revela sus años relajados y exitosos en Fort Lee, antes de marcharse a Hollywood.

Sin duda, el principal objetivo del cineasta al perpetrar la cinta fue la plasmación de la praxis cinematográfica del momento en el Paragon. Es más, rodó *A Girl's Folly* —al principio llamada *A Movie Romance*— en octubre de 1916, cuando se encontraba enfrascado en la preparación de una de sus grandes producciones del periodo: *The Whip* (1917 [prod. 1916-17]), su primer film de 8 rollos. Así pues, todo parece indicar que la filmó en un descanso y como puro deleite hacia la factoría y hacia su oficio de director. Por todo ello, resulta acorde que manifestara: “Esta película debe proporcionar a cientos de miles de *fans* una idea perfectamente correcta de lo que es un estudio cinematográfico y el modo en que se hace una película”³⁵. Si bien la crítica contemporánea la juzgó positivamente, en esencia opinó lo mismo: que las partes más decididamente interesantes eran las que se vinculaban con la realización cinematográfica. Y aunque *A Girl's Folly* es una excelente comedia que destaca por muchos otros méritos —sus *gags* son sutiles y sofisticados; sus rótulos artísticos muy elaborados y llenos de malicia metafílmica; la narración es ágil, fluida y entretenida; y contiene la excelencia visual propia de Tourneur—, su mayor atractivo e importancia se relaciona con su fiel registro en celuloide del área de Fort Lee en la década de 1910.

El film posee una decidida voluntad por documentar de forma minuciosa las secciones más representativas y novedosas del Paragon —edificio principal de cristal

³⁴ CHERCHI USAI, Paolo. «A Girl's Folly di Maurice Tourneur (Paragon Films, Inc, 1917)» en CHERCHI USAI, Paolo y CODELLI, Lorenzo (eds.). *Sulla via di Hollywood: 1911-1920 / The Path to Hollywood 1911-1920*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 1988, p. 475.

³⁵ «A Girl's Folly», *The World Film Herald*. *Op. cit.*, p. 4.

(exterior e interior), zona de filmación, paneles corredizos, puente de acero móvil, camerinos, escenarios giratorios, cafetería—, junto con el laboratorio —cámara de rociado, sala de montaje y sala de proyección— y miembros destacados de la factoría. Puesto que el Paragon a día de hoy ha desaparecido, *A Girl's Folly* se inscribe como un film único a este respecto, milagrosamente conservado.

Además se trata del primer largometraje de metacine, esto es, el cine hablando de sí mismo y reflexionando sobre sus propios procesos de creación: “el cine dentro del cine”. La publicidad de la World Film Co. insistía también en ese punto: “Ésta es la primera vez que se ha realizado una película sobre un estudio cinematográfico y los actores disfrutaron la novedad al igual que el público disfrutará esta inusual película”³⁶. Existen varios cortometrajes metafílmicos protagonizados por Chaplin en esas fechas —*A Film Johnny (Charlot y el fuego*, George Nichols, 1914) y *Behind The Screen (Charlot tramoyista de cine*, Charles Chaplin, 1916). Sin embargo, las películas de larga duración sobre el mundo del cine tardarían bastante más en aparecer y *A Girl's Folly* se anticipa casi una década a los mucho más conocidos largometrajes silentes que incluyen este mismo discurso autorreferencial: *The Extra Girl* (F. Richard Jones, 1923), *Sherlock Jr. (El moderno Sherlock Holmes*, Buster Keaton, 1924), *The Cameraman* (Edward Sedgwick, 1928), *The Last Command (La última orden*, Josef von Sternberg, 1928) y *Show People (Espejismos*, King Vidor, 1928). Y, por supuesto, es la precursora de las muchísimo más famosas películas sonoras de argumento cinematográfico, tales como: *A Star Is Born (Ha nacido una estrella*, William A. Wellman, 1937), *The Bad and the Beautiful (Cautivos del mal*, Vincente Minnelli, 1952), *Singin' in the Rain (Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) o más recientemente *The Artist (The Artist*, Michael Hazanavicius, 2011).

³⁶ «A Girl's Folly», *The World Film Herald. Op. cit.*, p. 4.

ALAIN RESNAIS COMO PRECEDENTE DE LA POSMODERNIDAD

ALEJANDRO MUCIENTES
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

En cuanto a las situaciones de guerra en las que los hombres se enfrentan mutuamente, hay un antes y un después. Para Hobbes, el hombre que se encuentra en esa miserable condición tiene una cierta posibilidad de superar ese estado, a partir de la razón. A partir del genocidio nazi, se deja claro que es la propia razón la que sistematiza la matanza a partir del concepto de justicia (Lyotard, Foucault...). Resnais recoge entonces un doble discurso: uno en blanco y negro, de archivo, en los que se da la despersonalización del enemigo (discurso lógico en el que *lo otro* es considerado obsceno y por tanto apartado; aquí la utopía (distopía) nazi es exterminar totalmente el discurso del enemigo declarado); y otro en color, actual (en 1955), en el que el holocausto ha sido subsumido en la Historia, en el que los hornos se han convertido en fotos de postal, otro modo de despersonalización.

Aún eran tiempos de posguerra. La sociedad estaba anestesiada. Las escenas pasadas nos muestran la permisividad voluntaria. Las contemporáneas, más bellas (pastorales), nos muestra un olvido imparabable. Según Todorov, la memoria y el olvido forman un contraste y al mismo tiempo se complementan, pues la memoria es siempre selección. La sociedad, decía, entonces, ha vivido un período de noche durante la guerra, y ahora parece estar viviendo una etapa de niebla, en la que los acontecimientos del pasado están siendo poco a poco borrados. Múltiples informes dan fe de lo hiriente que supuso el corto de Resnais tanto por el recuerdo del pasado como por la sanción al olvido voluntario presente. Todo lo dicho pone en tela de juicio la memoria común como una superestructura poderosa de autoafirmación agresiva y siempre corruptible, temas de la postmodernidad que Resnais indaga, a través de la imagen y del montaje, antes de que las fervientes críticas de la posthistoria penetraran en los congresos internacionales de filosofía.

Enlazando el discurso de Resnais con una entrevista a Jorge Semprún, podemos concluir con una anécdota que cuenta éste último en una entrevista: la visión que tuvo en cierta ocasión de un niño alemán lanzando con rabia una piedra a un tren de presos nazi. Él señala, como culpable, no al niño aculturado, sino a la sociedad *aculturadora*; nosotros.

Al comienzo de la película Noche y Niebla¹ (*Nuit et Brouillard*, 1955), se nos informa del origen de los documentos en los que se basa el mediometraje: *Origine des*

¹ El mediometraje de Alain Resnais nos da ampliamente para defender la idea de que Resnais se encuadra en esa atmósfera de inconformismo que caracterizó el pensamiento de la posthistoria tras el cataclismo de la Segunda Guerra Mundial.

documents: Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, Fédérations de Déportés, Centre de Documentation Juive, Mission Belge, Institut Néerlandais de Documentation de Guerre, Films Polski, Service Polonais des Crimes de Guerre, Musées du Ghetto, de Auschwitz et de Maïdaneck.² Placé sous le patronage du Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, ce film a bénéficié de nombreux appuis: Ministère des Anciens Combattants, Musée Pédagogique, Conseil Municipal de Paris, Conseil Général de la Seine, Centre National de la Cinématographie, Télévision Française, Centre de la Cinématographie Polonaise à Varsovie, Le Réseau du Souvenir, Toutes les Fédérations et Amicales de Déportés.³

Esta película fue el primer gran documental sobre el holocausto; narra todo el proceso desde la entrada en los campos hasta el juicio de Nuremberg e influiría en todos los documentales posteriores sobre el tema. Sin embargo, la película no es sólo un compendio, selección o montaje de las pruebas documentales; sino que reflexiona sobre un fenómeno mucho más profundo, por obra del metraje en color y, sobre todo, por el guión de Jean Cayrol.⁴ Éste, hacia el final de la obra, plantea los interrogantes: "¿Quién

² Origen de los documentos: Comité de Historia de la Segunda Guerra Mundial, Federación de Deportes, Centro de Documentación Judío, Misión Belga, Instituto Holandés de Documentación de Guerra, Films Polski, Servicio Polaco de Crímenes de Guerra, Museos del gueto, de Auschwitz y de Maïdaneck.

³ Situado bajo el patronato del Comité de Historia de la Segunda Guerra Mundial, este filme se ha beneficiado de numerosos apoyos: Ministerio de Antiguos Combatientes, Museo Pedagógico, Consejo Municipal de París, Consejo General del Sena, Centro Nacional Cinematográfico, Televisión Francesa, Centro Cinematográfico Polaco de Varsovia, La Red del Recuerdo y todas las Federaciones y Asociaciones de Deportes.

⁴ Transcribo a continuación el guión de Jean Cayrol, a modo de consulta, apoyo, a la reflexión a la que pretende incitar este trabajo: "Incluso un paisaje tranquilo, incluso una pradera con cuervos volando, con siegas y hogueras de hierba, incluso una carretera por donde pasan los coches, los labradores, las parejas, incluso un pueblo de veraneo, con campanario y feria, puede transformarse simplemente en un campo de concentración. Struthof, Oranienburg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbruck, Dachau; nombres como cualquier otro en los mapas y las guías. La sangre se ha secado, las gargantas se han callado. Los bloques ahora sólo son visitados por una cámara. Una hierba extraña cubre los senderos una vez pisados por los prisioneros. La corriente ya no circula por los cables eléctricos. No se oyen más pisadas que las nuestras. 1933. La maquinaria se pone en marcha. Una nación no debe tener discordancias. Sin huelgas. Se ponen a trabajar. Un campo de concentración se construye como un estadio o un gran hotel: con los inversores, las estimaciones, la competencia y, sin duda, algún que otro soborno. No hay ningún estilo específico, se deja a la imaginación; estilo alpino, estilo garaje, estilo japonés, sin estilo. Los arquitectos diseñan tranquilamente las puertas destinadas a franquearse una sola vez. Mientras tanto, Burguer, un obrero alemán, Stern, un estudiante judío en Ámsterdam, Schmulski, un comerciante en Cracovia y Annette, una estudiante en Burdeos, se ocupan de su vida cotidiana sin saber que, a mil kilómetros de sus casas, ya tienen una plaza asignada. Y el día en que sus bloques están acabados, lo único que falta son ellos. Apresados en Varsovia, deportados de Lodz, de Praga, de Bruselas, de Atenas, de Zagreb, de Odesa o de Roma. Internados en Pithiviers, capturados en Vel-d'Hiv, partisanos encerrados en Compiègne; la

muchedumbre, tomada por sorpresa, tomada por error, tomada por casualidad, se pone en marcha hacia los campos.

Trenes precintados con cerrojos. En proporción de cien deportados por vagón. Sin día ni noche, el hambre, la sed, la asfíxia, la locura. Un mensaje cae al suelo. ¿Lo recogerá alguien? La muerte hace su primera selección. La segunda la hará al llegar, entre la noche y la niebla. Hoy, en la misma vía, el sol brilla. La recorreremos lentamente, ¿en busca de qué? ¿Los rastros de los cadáveres que cayeron cuando se abrieron las puertas? ¿O quizás de aquellos conducidos a los campos a punta de pistola, en medio de perros ladrando y proyectores deslumbrantes, con las llamas del crematorio a lo lejos, en una de aquellas escenas nocturnas que tanto les gustaban a los nazis?

Primera vista del campo; es otro planeta. Bajo el pretexto de la higiene, la desnudez despoja de orgullo a los presos ya humillados. Afeitados, tatuados, numerados, atrapados en alguna incomprensible jerarquía, vestidos con uniformes de bandas azules, clasificados a veces con "Nacht und Nebel": noche y niebla. Marcados con un triángulo rojo, de prisionero político, los deportados se enfrentan a los de triángulo verde: los criminales comunes son los superiores en el rango. En la cima, el capo, casi siempre un criminal común. Aún más alto, las SS, los intocables, se les puede hablar a tres metros de distancia. En la cúspide, el Comandante, que preside y otorga un aire ceremonial al campo, que finge no saber nada del campo.

¿Quién no sabe nada? La realidad de esos campos es repudiada por los que los construyeron, e insondable para aquellos que los soportaron. Es sólo una parte de la historia que trataremos de descubrir.

Los barracones de madera, en cuyas camas se dormía de a tres, las madrigueras donde se escondían y comían en furtivo terror, y donde incluso el sueño planteaba una amenaza. Ninguna descripción ni imagen puede revelar su verdadera dimensión: simplemente la de un terror interrumpido. Se necesitaba de colchón de paja, de improvisada despensa o de caja fuerte. La manta por la que se mataba, las denuncias y los soplonés, las órdenes repetidas en cada lengua, la repentina aparición de las SS, entusiastas de rápidos registros y bromas pesadas. De este territorio de ladrillo y de esos sueños atormentados podemos tan sólo mostraros el caparazón exterior, la superficie.

Aquí está el escenario: edificios que podían pasar por establos, garajes o talleres. Tierra pobre, ahora convertida en un páramo. Un cielo de otoño indiferente. Es todo lo que nos falta para imaginar una noche de gritos desgarradores, de búsqueda de piojos, noche de castañear de dientes. Hay que dormirse rápido. Despertar al amanecer. Tropezan entre ellos, buscando lo que les han robado. 5:00 a.m. Formaciones interminables en el patio. La muerte en la noche siempre arroja cifras. Una orquesta judía toca una marcha de alguna opereta, mientras los prisioneros marchan hacia la cantera de la factoría. Trabajo en la nieve que rápidamente se transforma en fango helado. Trabajo bajo el sol de agosto, exhasutos por la sed y la disentería.

Tres mil españoles murieron construyendo estas escaleras que llevan a la cantera de Mauthausen. Trabajo en factorías subterráneas. Un mes tras otro cavaban, enterraban, se mataban. Les ponían nombres de mujer: Dora, Laura. Pero esos trabajadores de treinta y cinco kilos no eran de fiar. Las SS les hostigan, les vigilan, les reúnen, les inspeccionan y les cachean antes de regresar al campo. Los carteles de estilo rústico dirigen a cada uno a su lugar. El capo sólo tiene que llevar la cuenta de las víctimas diarias. Los deportados retornan a la obsesión que dirige sus vidas: comer. La sopa. Cada cucharada no tiene precio. Una cucharada menos es un día menos de vida. Dos o tres cigarrillos son canjeados por un plato de sopa. Muchos están demasiado débiles para defender su ración de los ladrones. Esperan que el barro o la nieve se los lleve. Se tumban en algún sitio, no importa cual, y agonizan sólo.

Las letrinas y sus alrededores. Esqueletos con vientres de bebé vienen aquí siete u ocho veces cada noche. La sopa era un diurético. Desafortunado el que se topa con un capo borracho a la luz de la luna. Se observan con temor, atentos a los síntomas ya familiares: deponer sangre era un signo de muerte.

En el mercado negro se compra, se vende, se mata, se concertan visitas, se pasan las noticias verdaderas y falsas, se organizan grupos de resistencia. Una sociedad va tomando forma, una forma esculpida por el terror, pero menos desquiciada que la de las SS y sus consignas: "la limpieza es salud", "el trabajo es libertad", "a cada uno lo que se merece", "un piojo significa la muerte". Y uno de las SS no.

Cada campo tiene sus sorpresas: una orquesta sinfónica; un zoo; invernaderos donde Himmler cultivaba plantas raras; el roble de Goethe en Buchenwald, construyeron el campo alrededor pero dejaron el roble intacto; un efímero orfanato, pero constantemente reabastecido; barracones para inválidos. Y entonces, el mundo real, el de paisajes tranquilos, el mundo de antes, se podía ver no muy lejos. Para los deportados solo era una ilusión. No hay más que este universo estrecho, cerrado, limitado por puestos de observación desde los cuales los soldados mantenían la vigilancia, apuntando a los prisioneros, en

ocasiones matándolos por puro aburrimiento.

Todo no es más que un pretexto para mofas, castigos y humillación. Pasar la lista continúa durante horas. Una cama mal hecha significa veinte bastonazos. No hay que llamar la atención, no hacer signos a Dios. Ellos tienen sus patíbulos, sus campos inmolatorios. Este patio en el bloque 11, fuera de la vista, ha sido especialmente dispuesto para los fusilamientos, sus muros protegidos contra las balas que rebotan. Hartheim, desde donde parten trenes con las ventanas ahumadas cargando pasajeros que nunca se volverán a ver. El "Transporte negro" que sale de noche y del cual nadie volverá a saber nada.

Pero el hombre es increíblemente resistente. A pesar de que el cuerpo está agotado por la fatiga, la mente sigue trabajando. Manos envueltas en vendajes se afanan. Fabrican cucharas y marionetas con disimulo. Monstruos, cajas; consiguen escribir, tomar notas, ejercitar la memoria con los sueños. Se puede pensar en Dios. Incluso se organizan políticamente, desafiando a los criminales comunes por el control de la rutina del campo. Se ocupan de los camaradas más necesitados. Comparten la comida con ellos y les ayudan a regresar. Como último recurso, y con el corazón afligido, llevan a los agonizantes al hospital de campo. Acercarse a esa puerta daba la ilusión de tener una verdadera enfermedad, la esperanza de una cama, pero les entregan al riesgo real de la muerte por una inyección. Las medicinas son de pega, los apósitos son mero papel. La misma pomada es para todas las enfermedades, para todas las plagas. A veces los que se mueren de hambre se comen sus apósitos. Al final, cada preso se parece al siguiente: un cuerpo de edad indeterminada que muere con los ojos abiertos.

Hay un bloque quirúrgico. Por un momento podías pensar que estabas en una clínica real. Un médico de las SS. Una enfermera inquietante. Pero, ¿qué hay detrás de esa fachada? Operaciones inútiles, amputaciones, mutilaciones experimentales. Los capos, al igual que los cirujanos de las SS, ensayan también. Las grandes firmas farmacéuticas les envían muestras de productos tóxicos, o compran un grupo de presos para probarlos en ellos. Algunos de esos conejillos de indias sobreviven, castrados, abrasados con fósforo; a algunos, su cuerpo les quedará marcado de por vida, a pesar de regresar.

La administración fotografía a los presos en cuanto llegan. Los nombres también son anotados, nombres de veintidós países. Rellenan cientos de libros, miles de expedientes. Una línea roja tacha los nombres de los muertos. Los prisioneros tienen esas delirantes contabilidades, siempre falsas, bajo el ojo vigilante de las SS y sus privilegiados capos; esos son los jefes del campo, la élite.

El capo tiene su propia habitación, donde puede acaparar suministros y recibir por la noche a su joven favorita. El comandante tiene su casa de campo cerca de allí, donde su mujer pone de su parte para mantener una respetable vida familiar, a veces mundana, lo mismo que en otras guarniciones. Si bien quizás ella está un poco más aburrida: la guerra no parece querer acabar. Los más afortunados aún, los capos que poseen un burdel; mujeres mejor alimentadas pero, como las otras, condenadas a morir. A veces un trozo de pan cae desde esas ventanas para un camarada de fuera. Así de este modo las SS se las arreglan para construir el aspecto de una ciudad real con su hospital, barrio chino, barrio residencial y, sí, incluso prisión. Es inútil describir lo que ocurría en esas celdas, en jaulas diseñadas para no poder ponerse de pie, ni tumbarse, hombres y mujeres eran, día a día, metódicamente torturados. Los conductos de ventilación no retenían los gritos.

1942. Himmler hace una visita al lugar. "Debemos destruir, pero productivamente". Dejando los aspectos productivos a sus técnicos, Himmler se concentraba en el aniquilamiento. Se estudian planos, maquetas. Los ejecutan y los mismos prisioneros participan en el trabajo. Un crematorio desde el exterior puede parecer una foto de postal. Más tarde, hoy, los turistas se sacan fotos. Las deportaciones se extienden por toda Europa. Los convoy pierden su camino, paran y después empiezan de nuevo, son bombardeados y llegan al fin. Para algunos la selección ya ha sido hecha. Para los otros se hará en seguida. Estos de la izquierda trabajarán, esos de la derecha... Estas fotos fueron tomadas poco antes de una exterminación. Matar a mano lleva su tiempo. Se encargan cilindros de gas zyklon. Nada distingue la cámara de gas de un bloque común. En el interior, lo que parece unas duchas reciben a los recién llegados. Se cerraban hasta las puertas. Se observaba. La única señal... pero hay que saberlo... son los arañazos en el techo. Rascaban hasta el hormigón. Cuando el crematorio era insuficiente, se hacían hogueras. Sin embargo, los nuevos hornos pueden absorber varios miles de cuerpos al día.

Todos se recuperaba. Aquí están las reservas de los nazis en guerra. Aquí están sus depósitos. Nada más que cabello de mujer. A quince baratijas por kilo para hacer tejidos. Con los huesos, fertilizantes; al menos lo intentaron. Con los cuerpos... no se puede decir. Con los cuerpos hacían... jabón. Por lo que se refiere a la piel...

1945. Los campos se extienden, están llenos. Ciudades de cien mil habitantes, llenas a rebosar. La

es el responsable?"; o: "¿Quién, entre nosotros, vigila desde esta extraña atalaya para advertir de la llegada de nuevos verdugos?" A estas preguntas pretende, en parte, (¿por qué no?) dar respuesta esta comunicación.⁵ Pero no sólo el texto de Cayrol nos permite reflexionar sobre la realidad mostrada, sino que el propio metraje de archivo y el metraje "creativo" provoca una dualidad entre pasado y presente, entre los hechos documentados y la interpretación presente de los mismos, entre el juego de la memoria y el olvido, entre la realidad y su distorsión, entre la culpa individual y colectiva, que merece ser considerada como una obra enmarcada en el ambiente posmoderno; la decisión de mostrar esos dos tipos de metraje dispara tal cantidad de cuestiones, que están además en la esencia misma de la película, que no la trascienden: este trabajo se mantiene en el mismo asombro/reflexión de la película.

Al comienzo del documental, se nos muestra como "la maquinaria se pone en marcha." Una maquinaria ordenada, planificada, se podría decir "racional", pero orientada hacia la destrucción, hacia la matanza. En palabras del crítico Joshua Klein, "el tema de la crueldad del hombre con el hombre es algo tan antiguo como la propia

industria pesada se fija en esta interminable, renovable mano de obra. Las fábricas tienen campos propios, fuera de los límites de las SS. Steyer, Krupp, Heinckel, I. G. Farben, Siemens, Hermann Goering se aprovisionan de mano de obra aquí. Los nazis pueden ganar la guerra. Estas nuevas poblaciones son parte de su economía. Pero la están perdiendo. No hay carbón para el incinerador, ni pan para los presos. Las calles de los campos están consteladas de cadáveres. El tifus. Cuando los aliados abren las puertas... Todas las puertas... Los deportados miran sin comprender. ¿Están siendo liberados? ¿La vida cotidiana los aceptará? "Yo no soy responsable", dice el capo. "Yo no soy responsable", dice el oficial. "Yo no soy responsable". Entonces, ¿quién es el responsable?

Mientras les hablo ahora, el agua gélida de los estanques y ruinas llenan los huecos de las fosas comunes, así como un agua fría y opaca cubre nuestra mala memoria. La guerra se adormila, con un ojo siempre abierto. La hierba fiel ha regresado de nuevo al patio de formar, en torno a los bloques. Un pueblo abandonado, aún lleno de amenaza. El crematorio ya no se usa. La astucia nazi está pasada de moda. Nueve millones de muertos en ese paisaje. ¿Quién entre nosotros vigila desde esta extraña atalaya para advertir de la llegada de nuevos verdugos? ¿Son sus caras en verdad diferentes a las nuestras? En alguna parte, entre nosotros, afortunados capos todavía sobreviven, reincorporando oficiales y delatores desconocidos. Hay quienes no lo creen, o sólo de vez en cuando. Con nuestra sincera mirada examinamos esas ruinas, como si el viejo monstruo yaciese bajo los escombros. Pretendemos llenar de nuevas esperanzas como si las imágenes retrocediesen al pasado, como si fuéramos curados de una vez por todas de la peste de los campos de concentración, como si de verdad creyésemos que todo ésto ocurrió sólo en una época y en un sólo país. Y que pasamos por alto las cosas que nos rodean, y que hacemos oídos sordos al grito que no calla."

⁵ Ciertamente el trabajo de un historiador se basa en la investigación material y en las conclusiones ulteriores a esta investigación que modifican la concepción del pasado, presente y futuro de unos hechos considerados erróneos o incompletos con anterioridad. Por otro lado, el trabajo del crítico de cine va desde el análisis de los planos al análisis estrictamente tautológico, como ente cerrado, del hecho cinematográfico en sí mismo. En esta comunicación, debido a la potencia incisiva del documental, me atrevo a realizar un análisis en parte extrínseco del mismo, al menos no del todo cerrado en los propios términos que plantea. No sólo se trata de responder a las preguntas que plantea Cayrol hacia el final del metraje, sino de repensar, junto con la película, la desagradable realidad que trata.

historia. Sin embargo, el mundo no estaba preparado para las atrocidades del holocausto como serie concentrada de acontecimientos tan terribles que aún nos dejan atónitos".⁶ De hecho, la fe en la razón fue uno de los cimientos europeos que se tambaleó tras el holocausto. Antes, en cuanto a las situaciones de guerra en las que los hombres se enfrentan mutuamente, la razón era la garante de la libertad de los individuos; para Hobbes, el hombre que se encuentra en esa miserable condición tiene una cierta posibilidad de superar ese estado, a partir de la razón; el Estado crea una restricción sobre nosotros mismos, el Estado es racional, la ley y el derecho sólo existen a partir de la existencia del Estado.⁷ Son muchos los ejemplos que se podrían poner sobre esa idea de racionalismo que impregnaba la filosofía hasta la llegada de la Segunda Guerra Mundial, con fallas de inconformismo con la racionalidad declarada, como son los casos de William Blake, Holderlin o Nietzsche, por nombrar unos pocos. Para Hegel, el mayor defensor de la narrativa racional, la Historia es un proceso hacia el Absoluto, entendido éste como una evolución en la que todo lo distinto es subsumido en el discurso europeo.

Siguiendo este discurso racionalista que tratamos de desbaratar, cuyo mayor exponente sería Hegel, veamos cómo el hecho de que el tiempo metafísico esté basado en un tiempo cronológico, con un núcleo o fundamento (Gestell) que permite marcar un antes y un después, un Absoluto que no depende ni necesita de nada, feliz en su autarquía, referencia para dar sentido a los otros entes, en una línea de fuerza y destrucción a lo largo del tiempo que considera los pasados como inservibles e incluso a los pueblos indígenas como salvajes primitivos, caros a la civilización racional por su grado de resistencia, no hace más que constatar que su forma eminentemente narratológica es la forma del mito y la leyenda. Para él (para Hegel), de hecho, la Historia de la Filosofía acabaría alcanzando en él mismo su punto más álgido. Pensemos en las

⁶ KLEIN, Joshua. "Noche y niebla" en SCHNEIDER, Steven Jay (coord.). *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., 2004, p. 323.

⁷ HOBBS, Thomas. *Leviatán*. México D.F. Publicaciones Cruz O. S.A. 1981. pág 11: "Es natural también que en dicha condición no existan propiedad ni dominio, ni distinción entre tuyo y mío; sólo pertenece a cada uno lo que puede tomar, y sólo en tanto que puede conservarlo. Todo ello puede afirmarse de esa miserable condición en que el hombre se encuentra por obra de la simple naturaleza, si bien tiene una cierta posibilidad de superar ese estado, en parte por sus pasiones, en parte por su razón. Las pasiones que inclinan a los hombres a la paz son el temor a la muerte, el deseo de las cosas que le son necesarias para una vida confortable, y la esperanza de obtenerlas por medio del trabajo. La razón sugiere adecuadas normas de paz, a las cuales pueden llegar los hombres por mutuo consenso. Estas normas son las que, por otra parte, se llaman leyes de la naturaleza."

reflexiones de uno de los mayores exponentes del posmodernismo, Gianni Vattimo. Éste escribe que "Nietzsche, en efecto, ha demostrado que la imagen de una realidad ordenada racionalmente sobre la base de un principio (tal es la imagen que la metafísica [Vattimo se refiere a la metafísica como ese superar los pasados inservibles a base de lucha en busca de un futuro mejor, la dialéctica entre el pasado declarado obsoleto y las nuevas ideas que se imponen] se ha hecho siempre del mundo) es sólo un mito "asegurador" propio de una humanidad todavía primitiva y bárbara: la metafísica es todavía un modo violento de reaccionar ante una situación de peligro y violencia; trata, en efecto, de adueñarse de la realidad con un "golpe sorpresa", echando mano (o haciéndose la ilusión de echar mano) del principio primero del que depende todo (y asegurándose por tanto ilusoriamente el dominio de los acontecimientos). Heidegger, siguiendo en esta línea de Nietzsche [aclara esto porque el primer Heidegger, como muchos saben, fue el profesor de la universidad de Friburgo querido por el nacional-socialismo], ha demostrado que concebir el ser como un principio fundamental y la realidad como un sistema racional de causas y efectos no es sino un modo de hacer extensivo a todo el ser el modelo de objetividad "científico", de una mentalidad que, para poder dominar y organizar rigurosamente todas las cosas, las tiene que reducir al nivel de puras apariencias mensurables, manipulables, sustituibles, reduciendo finalmente a este nivel incluso al hombre mismo, su interioridad, su historicidad...".⁸ El pensamiento que surgió (varias veces) en Alemania en la primera mitad del siglo XX se fundamentaba en el control de la realidad, en la destrucción de "lo otro", pues "lo otro" impedía el desarrollo de su voluntad: la transformación de la Historia, su orientación hacia el triunfo de su "raza", la libertad arrasadora...; la mentalidad nacional-socialista, fundamentada en las octavillas de las S.S., redujo, de hecho, a los judíos a meras apariencias mensurables, anulando su interioridad, su esencia; consideraban los nazis que "el infrahombre, con sus manos, sus pies y su especie de cerebro, con sus ojos y su boca, que parece pertenecer a la especie humana, es, sin embargo, de otra muy distinta; es una criatura horrible..., situada por su espíritu y por su alma a un nivel inferior al del animal."⁹

⁸ VATTIMO, Gianni. "Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?" en G. Vattimo y otros. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial del hombre, Anthropos, 1990, p. 6.

⁹ FRIEDMAN, Philip. "En el ghetto de Varsovia" en *Gran Crónica de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest, 1965, tomo II, p. 165.

Sea como fuere, a partir del genocidio nazi, se da tal desencanto que se deja de confiar en la razón. No sólo no se confía en la razón, sino que se deja claro que es la propia razón la que sistematiza la matanza a partir del concepto de justicia. Se puede fechar en el año 1962, tras la publicación por parte de Jean François Lyotard del texto *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, el inicio de la posthistoria o postmetafísica. Sin embargo, fue ya desde el final de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, a partir de 1950, cuando los teóricos comenzaron a cuestionarse las condiciones de legitimidad de un modelo de racionalidad metafísica que nos había llevado a tamaña destrucción. El pensamiento filosófico en general, y el pensamiento político en particular, tratan, desde entonces, de alterar, de provocar disensos, grietas, en el pensamiento hegemónico Occidental. La filosofía poco tiene que decir en todo esto, en apariencia, porque todas sus conquistas se darán fuera del poder, desde abajo. Sin embargo, hemos de constatar que fue precisamente el pensamiento tendente a la superación por la superación, esto es, la visión de una ontología del tiempo basada en una línea perfectiva que se remonta al cristianismo, pasando por la modernidad (y que trata ahora de alcanzar un futuro tecnológico de control total que podemos atisbar en el presente), lo que ha desembocado siempre en la masacre de los seres declarados impedimentos frente a una sociedad nueva, sean hesianos, hugonotes, gitanos, intelectuales aristócratas, comunistas, etc. Lyotard, Foucault, etc. dedicaron mucho tiempo de su vida a defender que todos los elementos de la civilización tienden a marcar una única vía de significado lógico que tiende a subsumir cualquier elemento disyuntivo dentro de su propio discurso. Desde la filosofía se arremete contra el concepto de la temporalidad como un proceso evolutivo de *no pietas*, esto es, de destrucción del pasado como una fase vaciada ya inservible.

Por tanto, cambiando el curso del pensamiento, se pueden cambiar las acciones. Y es que la metafísica de la historia, que es la forma moderna de la metafísica, basándose en el principio de la voluntad de la voluntad, ha desarrollado corrientes violentas nunca altruistas, siempre vindicativas que, con la excusa de la libertad en detrimento de la alienación, han desembocado en los fascismos: es la conquista de los derechos, la revolución violenta para la obtención de las metas o la subversión del estado de cosas como se han ido reduciendo los pasados en busca de un futuro de progreso: sólo así se entiende la purga cultural y humana que se ha venido practicando en mayor o menor

medida desde los distintos sistemas de poder, en especial el nazismo.

Por poner un ejemplo, ésto es lo que provocó, en la Revolución Francesa, que rodasen cabezas por las calles para luego poner un nuevo emperador; sangre nueva que en su misma forma de alcanzar el poder por medio de la violencia hace que se acabe convirtiendo de manera lógica en una autarquía sanguinaria. Esta forma de sistema (pensemos en el nazismo, el más claro sistema de control y muerte) es excluyente; el sistema no se explica, no se demuestra mediante un discurso abierto y cordial que justifique su estructura interna: obliga ser aceptado, en caso contrario aplica el ostracismo o la muerte. La Religión o el Estado, por ejemplo, no apelan a tu libertad de pensamiento.

Frente a esta cadena de ruína y utopía (dialéctica entre las visiones del pasado y del futuro, matanza del pasado considerado desfasado e intento de sentar unas bases nuevas, consideradas verdaderas, que nos llevarán en algún momento a una sociedad perfecta, aunque no esté en ningún lugar, esto es *ou-topos*) que no es otra forma que una narrativa de superación, lineal, de presentación, nudo y desenlace [hasta qué punto todo lo que se expone aquí tiene que ver con la ruptura de la linealidad convencional en cine que practicó Resnais...], y por tanto mitológico, hizo que William Blake desconfiara de la razón, que sólo había llevado a la muerte y a la ruina, y que se decantase por la imaginación. En definitiva, hubo inconformes contra esta estructura del tiempo racional/mitológico antes de la posmodernidad. Lo que digo es que la crítica de la posmodernidad a la comprensión del tiempo de la Ilustración se puede rastrear en Holderlin, quien, en plena Revolución Francesa, aboga, contra Hegel y Kant, por otro comienzo que no sea el de las revoluciones en su sentido de sustitución sin piedad de los pasados vistos como inservibles no heredables. Él ya propone una relación distinta con el pasado que no sea la de la superación (la *Aufhebung* hegeliana) o fagotización que consume el pasado en el que Hegel basaba el progreso de la racionalidad dialéctica (dialéctica entendida como lucha entre dos estados o modos, el del pasado y el de la subversión, que provocan una confrontación, una lucha como estado previo a una nueva fase histórica).

¿Resnais sabía todo esto? Ciertamente, desde un análisis crítico podemos decir que, hubiera o no leído a Nietzsche (pregunta innecesaria, puesto que Resnais no interpreta los hechos, se limita a recorrerlos, dejando la labor de la interpretación al espectador),

Resnais se enmarca claramente en ese clima de desesperanza que acabaría conformando la posmodernidad. Tras la Segunda Guerra Mundial, el expresionismo norteamericano propone como nuevo medio de comunicación que se aleja del lenguaje racional: el abstracto. Pero el expresionismo abstracto todavía era modernidad, y la fuerza y presencia del sujeto (por otra parte, hombre, fornido y heterosexual) no dejaba de marcar un único (aunque nuevo y marginal), modo de representación. Resnais, por el contrario, se diluye como individuo creador. No quiere que sus películas se entiendan como su visión personal de una manera enfática. Sus películas las escriben otros autores, como Jorge Semprún o Jean Cayrol. Lo que muchos, equivocadamente, llamarían el estilo de sus películas, no es otra cosa que la ruptura del tiempo convencional en la narrativa cinematográfica. Pero su estilo es invisible. De hecho, la invisibilidad del estilo es lo que diferencia a los grandes directores. Resnais se oculta, no confía de la representación, así que también huye de su propia representación y de la proyección de sus representaciones. La representación no deja de ser selección, un reducto de imágenes de imágenes, una perspectiva única, propia, siempre alejada de la infinita realidad. Así huye también de la preponderancia del autor-creador, norma de la modernidad, que también podemos rastrear en la Nouvelle Vague. En palabras de Carlos Losilla, "Resnais intenta negarse a sí mismo por todos los medios como autor: si el autor es aquel que extrae y muestra verdad, su verdad, a partir de las apariencias, ¿cómo puede existir algo parecido en un universo hecho exclusivamente de sombras y escenarios sin perderse en su propia representación? Ésa es la pregunta a la que intenta responder la entera obra de Alain Resnais."¹⁰ La muerte del sujeto es una de las tantas intenciones resnaisianas que lo sitúan en la antesala de una tendencia eminentemente posmoderna; en *Noche y Niebla*, la despersonalización del autor-creador comienza por dejar el guión en manos de Jean Cayrol y termina por el uso de imágenes de archivo, montaje con elementos recurrentes, como es el de la vía del tren.

Por todo ello, por supuesto que Resnais se enmarca tanto en el clima de horror al que da respuesta el informalismo (en el arte), como en las críticas de la posthistoria a la razón (en la filosofía); Cayrol llegó a desarrollar una teoría sobre el "novelesco

¹⁰ LOSILLA, Carlos. *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 32.

lazariano"¹¹done expone cómo la influencia de la experiencia de los campos de concentración en la literatura moderna provocó la aparición novelesca de un tipo de personaje "solitario, anónimo, situado en un equilibrio inestable, traumatizado y afectado por toda la miseria del mundo".¹² Sobre que la matanza sistemática de personas sólo se puede conseguir según procedimientos racionales, da fe Resnais en su cortometraje al inicio cuando nos habla de los distintos tipos de casetas de vigilancia según los diferentes estilo arquitectónicos de los campos de concentración. Pero es que el medimetro es él mismo tan dramáticamente surrealista que no es necesario colarlo con ningún filtro de abstracción. Noche y niebla, en última instancia, deslegitima lo construido, y trata de "desleer" la realidad.

Sobre la legitimación de insertar el discurso de Resnais con un discurso eminentemente filosófico, como es el de la posmodernidad, desde aquí definiendo la posibilidad de que, partiendo de que la filosofía es la totalidad de los saberes pensados, no es gratuito enmarcar a los autores en un contexto plagado siempre de discursos filosóficos. Así, una película como *Network*, daría para hablar sobre la subsunción total de los discursos disruptivos en el *mass media*, o en otra película como *Los siete Samurais*, se podría tratar sobre el existencialismo, en palabras de Gilles Deleuze en su conferencia en la Escuela de Cine de París. No muy lejos me sitúo del profesor José Ferrater Mora, para quien "dadas las propensiones "relacionalistas" de la filosofía no sería difícil descubrir similitudes, paralelos, entrecruzamientos entre ella y el cine. No creo, sin embargo, que fuesen muy iluminadoras".¹³ Sin embargo, del mismo modo que el análisis iconológico descubre vínculos inconscientes en el arte en relación con la cultura, ¿por qué no se podrá hacer lo mismo con el cine? El cine y la filosofía son dos temas, dos conceptos autónomos, pero, en su sentido laxo, la filosofía reflexiona sobre la ciencia, sobre el arte, etc; en palabras de Esteve Rimbau, "cada film de Resnais parte de presupuestos muy distintos (...), pero todos ellos reúnen características comunes en su ordenación sucesiva hacia un estudio del hombre en su globalidad, tanto desde una perspectiva externa –en sus implicaciones políticas y sociales- como desde una óptica

¹¹CAYROL, Jean. *Lazare parmi nous*. París: Ed. Du Seuil, 1950, p. 28.

¹²PREDAL, René. *Alain Resnais*. París: 1968.

¹³FERRATER MORA, José. *Cine sin filosofías*. Madrid: Esti-Arte Ediciones, 1974, p. 17.

interna –su memoria y los mecanismos que la rigen-."14 Aunque lo que nos interesa aquí es, tomando parte en la película de Resnais (digámoslo así), tratar de responder a las preguntas que nos plantea.

Resnais recoge entonces un doble discurso: uno en blanco y negro, de archivo, en los que se da la despersonalización del enemigo (discurso lógico en el que lo otro es considerado obsceno y por tanto apartado; aquí la utopía (nosotros diríamos distopía) nazi es exterminar totalmente el discurso del enemigo declarado); y otro en color, actual (en 1955), en el que el holocausto ha sido subsumido en la Historia, en el que los hornos se han convertido en fotos de postal, otro modo de despersonalización. Los nazis mataban a los judíos porque consideraban que era lo correcto, era lo correcto porque el sistema de cosas así se lo decía. Toda dialéctica contraria al estado de cosas sería considerada subversión y por tanto aniquilada. Sería considerado obsceno. En su lógica obraban bien. El discurso gitano, homosexual, judío, debía ser eliminado. Pero las tomas en color de 1955, que filma Resnais como contrapunto un tanto bucólico, se ve como, a pesar de tanta masacre, no cabe evolución posible (la evolución forma parte de ese pensamiento arrasador del que venimos hablando). Los hechos han sido olvidados, las huellas han sido borradas por la vegetación y los propios acontecimientos han sido subsumidos en la Historia, lo que es una manera de despersonalización, y de ellos, parece decirnos Resnais, no cabe sacar enseñanza posible, porque los mismos se han vuelto ruinas. No hay evolución en la historia, sólo un cúmulo de ruinas, un proceso acumulativo de ruinas.¹⁵

Cuando se estrenó la película aún eran tiempos de posguerra. La sociedad estaba anestesiada y no deseaba que se le recordasen los sufrimientos pasados. Las escenas pasadas, de hecho, nos muestran la permisividad voluntaria: los alemanes que no evitaron la tragedia; las contemporáneas, más bellas, nos muestra un olvido imparable. Según Todorov, que menciono porque trabajó mucho sobre la memoria, la memoria y el olvido forman un contraste y al mismo tiempo se complementan, pues la memoria es siempre selección. La sociedad, decía, entonces, ha vivido un período de noche durante la guerra,

¹⁴ RIAMBAU, Esteve, en "El cine de la Rive Gauche", *Dirigido por*, nº80 (1981), p. 29.

¹⁵ Una buena síntesis didáctica sobre las concepciones desengañadas de la razón (Th. Adorno, W. Benjamin...) lo encontramos en: Feinmann, José Pablo. "Auschwitz y la filosofía", *Filosofía aquí y ahora*, temporada 2, encuentro 3 (2012)

<http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50234> [Última consulta 30 octubre 2014]

y ahora parece estar viviendo una etapa de niebla, en la que los acontecimientos del pasado están siendo poco a poco borrados. Múltiples informes dan fe de lo hiriente que supuso el mediometraje de Resnais tanto por el recuerdo del pasado como por la sanción al olvido voluntario presente. Todo lo dicho pone en tela de juicio la memoria común como una superestructura poderosa de autoafirmación agresiva y siempre corruptible, temas de la postmodernidad que Resnais indaga, a través de la imagen y del montaje, antes de que las fervientes críticas de la posthistoria penetraran en los congresos internacionales de filosofía.

Veamos ahora el trasfondo teórico mencionado que se encuentra en el mediometraje; pasemos al análisis del film:

El leit-motiv de la vía del tren, el plano en travelling que sigue la vía que llevaba a los campos, no deja de simbolizar el avance inexorable de la historia, junto con el olvido del pasado, la memoria que parece frente a la linealidad imparabile. Sobre los procedimientos racionales para institucionalizar la matanza habremos de remitirnos al principio del documental: "1933. La maquinaria se pone en marcha. Una nación no debe tener discordancias. Sin huelgas. Se ponen a trabajar. Un campo de concentración se construye como un estadio o un gran hotel: con los inversores, las estimaciones, la competencia y, sin duda, algún que otro soborno. No hay ningún estilo específico, se deja a la imaginación; estilo alpino, estilo garaje, estilo japonés, sin estilo. Los arquitectos diseñan tranquilamente las puertas destinadas a franquearse una sola vez. (...). Primera vista del campo; es otro planeta. Bajo el pretexto de la higiene, la desnudez despoja de orgullo a los presos ya humillados. Afeitados, tatuados, numerados, atrapados en alguna incomprendible jerarquía, vestidos con uniformes de bandas azules, clasificados a veces con "Nacht und Nebel": noche y niebla. Marcados con un triángulo rojo, de prisionero político, los deportados se enfrentan a los de triángulo verde: los criminales comunes son los superiores en el rango. En la cima, el capo, casi siempre un criminal común. Aún más alto, las SS, los intocables, se les puede hablar a tres metros de distancia. En la cúspide, el Comandante, que preside y otorga un aire ceremonial al campo, que finge no saber nada del campo."

Losilla escribe que Resnais entiende la muerte "como la apoteosis de la representación". Tras lo dicho, se entiende que la representación no siempre es verdad,

pues esta es inaprensible y divergente. Es una verdad fugaz que, al ser captada por la cámara, congela los hechos y los convierte en inamovibles, incambiables, impermeables, lo que nos deja desasistidos a la hora de la interpretación, que corre de nuestra cuenta. Doblemente desasistidos cuando pensamos que esas personas estén quizá ya muertas. Y este es el juego de la representación en el documental de Resnais. Losilla escribe: "al carecer de actores en el sentido estricto del término, propone a la figura humana como máximo exponente de la fugacidad de la vida: mucho más que antes las películas de ficción, ante un documental el espectador es especialmente consciente de que eso que aparece filmado en la pantalla es un hombre o una mujer que fueron pero a lo peor ya no son, son pero sin duda no serán. La muerte, pues, también en todo su esplendor. [Y no podría estar más en concordancia con la última frase]. Y la Historia en su devenir, en su macabra sucesión de víctimas y verdugos."¹⁶

Por otro lado, si partimos de la incapacidad de interpretación del pasado, tenemos que estar de acuerdo con Losilla en que Resnais "no interpreta sino que recorre" el horror de los campos, que su "cámara mata la realidad desmenuzándola" (aunque enfoque fotos, siempre le da una calidad expresiva, giros, zooms, etc) y que el uso del blanco y negro "lo convierte todo en un paisaje fantasmagórico e irreal". También hay que partir de la verdad aquella hegeliana con un único núcleo o fundamento (Gestell) que la posmodernidad divide en múltiples perspectivas, ese, digamos, mito asegurador que Resnais derruye empezando por su propia ausencia, la ausencia del sujeto, es lo que provoca en el documental "la desestructuración y la absoluta ausencia de un punto de referencia fijo desde el cual narrar la realidad mostrada" que, a su vez (puesto que, [como digo, al igual que pasa con la condición posmoderna] ya no existe un mito vigilante al que atenerse o, mejor dicho, supeditarse) "provocan una sensación de vértigo, de caída en el vacío". Por último, Resnais desvela como las que las superficies de inscripción de la realidad se siguen basando en parámetros mitológicos, como es el caso de las ideologías derivadas del fascismo. Si se continúa así, no hay salida posible. En Muriel denunciará la agresión colonialista. Se trata de la imposición de la realidad tecnológico-capitalista occidental sobre los otros pueblos. En palabras de Losilla, hablaríamos de "un hilo conductor ineludible: las distintas formas del fascismo, la única ideología que toma a la

¹⁶ LOSILLA, Carlos. Op.cit, p.45.

muerte como estandarte principal, que asume la muerte como esencia y razón de ser, como punto de partida y objetivo. El fascismo en estado puro, el fascismo como asesinato colectivo, el fascismo como agresión colonialista: ¿y por qué no, entonces, el fascismo como escenario de la cotidianidad, camaleónico y multiforme, una apoteosis de la máscara y la representación diabólicamente enraizada en nuestros hábitos diarios, en nuestras diversas pseudoideologías, teorías y construcciones? El fascismo como espectáculo, como exhibicionismo, ha invadido la totalidad de la vida contemporánea, convertida entonces en pura representación de la muerte entendida como negación de la vida, como superestructura ideológica capaz de impregnar todos los aspectos de la existencia. Como civilización del simulacro heredera del fascismo, dice Resnais, la nuestra es una civilización de la muerte, encarnada en múltiples y engañosos disfraces."¹⁷ Entendido así, estaríamos hablando del mito superador fascista que no muere tras la matanza, sino que esta la nutre, estaríamos hablando de la imposición violenta, de la sociedad que no quiere ver, de la Historia entendida como lucha, capital, fatiga, destrucción, voluntad superadora, subversiva, que se encuentra transformada de múltiples maneras en la realidad autoritaria.

Por todo ello, como se dijo, es el pensamiento, la filosofía, el arte, que se sitúa fuera del sistema de poder, el que debe mantener un margen de inconformidad siempre visible. Una falla disruptiva en la totalidad abarcadora de conquista de los pensamientos, que, además, subsumen lo otro; es su esencia. Desde abajo se han de releer los pasados muertos, buscando otros futuros, lejos del único instaurado. *Nuit et brouillard* es, por tanto, como dice el crítico Ado Kyrou, "un film necesario. Todo hombre vivo sobre la tierra debería ver esta película. Tras esto, tal vez, todo fuese mejor. Hablar de la técnica sería hacerle un flaco favor a Resnais y a sus colaboradores. Yo no imagino otra película sobre los mismos temas. Resnais ha hablado; puede que sea escuchado."¹⁸

Enlazando el discurso de Resnais con una entrevista a Jorge Semprún (guionista en otra ocasión del realizador, que sufrió la vida en el campo de concentración de Buchenwald; un hombre al que el recuerdo le conduciría al suicidio), constatemos la fuerza de la sociedad sobre el individuo: en *El largo viaje* cuenta la visión que tuvo en

¹⁷*Idem*, ps.48-49.

¹⁸KYROU, Ado. "Nuit et brouillard: le film nécessaire", *Positif*, nº16, mayo 1956.

cierta ocasión de un niño alemán lanzando con rabia piedras a un tren de presos judío que partía para uno de los tantos campos; Semprún señala, como culpable, no al niño aculturado, que repite lo que le han enseñado como una marioneta (el odio al extranjero, a "lo otro"), sino a la sociedad aculturadora¹⁹; en última instancia, nosotros, a lo que podríamos añadir las palabras de Jean Cayrol: "que hacemos oídos sordos al grito que no calla".

Concluamos ahora si todos los pilares sobre los que se asienta la crítica posmoderna no se hallan ya en Noche y Niebla: el axioma nietzschiano "no hay hechos, sino interpretaciones", la aculturación, el devenir de muerte y destrucción, la crisis de la representación, el olvido, la culpa, el nihilismo.

¹⁹Semprún, Jorge. "Jorge Semprún y los campos de concentración nazis", <https://www.youtube.com/watch?v=7_QmLezLoy8> [Última consulta 31 octubre 2014].

MIRADES EN FEMENÍ: GÈNERE (GENRE/GENDER) I MEMÒRIA AL CINEMA DOCUMENTAL CATALÀ

JAUME MARTÍ-OLIVELLA
New Hampshire University

Resumen

En el contexto del auge reciente del cine documental catalán en general, y, más específicamente, en el ámbito del llamado “documental de creación” y su ya casi canónica mezcla de realismo y ficción, han surgido una serie de películas cuya mirada “en femenino” parece conllevar un cuestionamiento de los límites estéticos e ideológicos que caracterizan a una parte importante de dicha producción documental. Se podría decir, desde esta perspectiva, que dichas películas deconstruyen algunas de las barreras tradicionales del género, en el doble sentido que este término tiene en el idioma inglés: el de género biológico y el de género narrativo.

En concreto y para esta intervención serán analizados los tres documentales siguientes: *Aguaviva* (2005) de Ariadna Pujol, *Nedar* (2008) de Carla Subirana y *La plaga* (2012) de Neus Ballús. Estas tres películas comparten algunos de los aspectos más definitorios del documentalismo catalán, digamos, “canónico,” como pueden ser su carácter poliglósico, su estilo minimalista y su voluntad glocal (de fusión de lo local y lo global). Lo que las singulariza es su capacidad de ir más allá en su planteamiento estructural y crítico y su voluntad de superar las representaciones fílmicas más tradicionales de la masculinidad y la feminidad.

Esta lectura se centrará en el análisis de los puntos comunes y las diferencias que acercan y separan a la vez a estas tres películas. Entre los elementos en común se destacarán su recurrente estructuración metafórica basada en el uso (de)constructivo de metáforas naturales, como es el caso del agua y su polivalencia semántica en las tres cintas. Se contemplará también el aspecto performativo en el posicionamiento de presencia/ausencia de sus directoras, así como la “mirada antropológica” y el trabajo de campo realizado en el proceso de construcción del documental. Finalmente, se estudiará como el protagonismo femenino en estas películas constituye la llave de vuelta que nos permite resituar los roles de género tradicionales.

En conclusión, se propondrá *Aguaviva* como un texto fílmico que supera el docudrama tradicional sobre la inmigración; se interpretará *Nedar* como la presentación de una comunidad femenina que afronta el Alzheimer como realidad biológica y como metáfora de la (des)memoria histórica; y se verá en *La plaga* una nueva mirada “en femenino” sobre la marginalidad social y los límites de la “urbanidad”.

1. Introducció

En aquesta presentació voldria remarcar la importància de tres aspectes bàsics en el context del nou i vibrant panorama de la producció documental en el cinema català

actual. De manera succinta, això es pot resumir dient que aquest cinema construeix “una mirada en femení contra els tres silencis històrics articulada a partir de la polisèmia metafòrica.” D’una banda, doncs, es tracta de veure com el documental català recent s’articula com a posició crítica davant del silenci de la dictadura franquista, és clar, però també davant d’altres dictadures i/o silencis històrics més notoris, com són ara, l’imposat per l’holocaust nazi o per les dictadures militars del continent sudamericà. I també, de manera fonamental, contra aquell pacte de silenci establert durant la transició política a casa nostra. El tercer silenci, contra el qual ha parlat i segueix parlant una part important del documentalisme català, és aquell imposat pel domini de la globalització i de la ideologia única que, en la vertent interna catalana, es consolida a partir de la “gentrificació” de Barcelona (i de Catalunya) arran de la celebració dels Jocs Olímpics de 1992 i la construcció de la ciutat-país de “disseny” per a consum turistic i mediàtic. Això es prou obvi en algunes pel·lícules cabdals com són ara, *En construcción* (2000) de José Luis Guerin, *La casita blanca. La ciudad oculta* (2002) de Carles Balagué o *De nens* (2003) de Joaquim Jordà, les quals incideixen clarament en retratar les ferides i/o les realitats que la narrativa oficial catalana vol ocultar. Amb *La plaga* (2013), una de les tres pel·lícules que vull analitzar aquí, ens trobem amb un cas especial d’aquest rebuig a la narrativa oficial d’una cultura urbana netejada de records i de traumes històrics car el seu discurs neo-rural i la seva focalització a Gallecs, aquesta franja de terra que simbolitza els límits de la “urbanitat” i de l’urbanisme, la transformen en una visió al·legòrica de la situació cultural i geopolítica de Catalunya com un lloc sense història o, més ben dit, com un lloc entre cultures que sembla haver oblidat les seves arrels i la seva història.

El segon aspecte que vull remarcar aquí és el de la “mirada en femení,” és a dir, la forta inflexió del gènere, en el sentit anglès del mot, que apareix bern sovint al nostre documental i no només pel fet, prou remarcable en si mateix, de la important presència de dones directores, sino pel fet que aquesta mirada en femení depassa les barreres del gènere biològic i es fa present en obres filmades per homes, com podem veure en el cinema d’Isaki Lacuesta. Una altra recurrència important, des d’aquesta perspectiva crítica, és la forta presència de la metàfora familiar al si d’aquest cinema documental, igual com ho és en el context general del cinema català. En el marc del documental,

tanmateix, aquesta “metàfora familiar” la trobem en l’ús narratiu d’una realitat privada que sovint assoleix un valor col·lectiu com a al·legoria nacional, tal com la formulava Fredric Jameson. També trobem la figura familiar en el sentit d’una genealogia interna dins la tradició del cinema català. Molts dels nous documentalistes han manifestat públicament el seu sentit de continuïtat, quasi de llinatge, amb els mestres del gènere a casa nostra, alguns dels quals apareixen fins i tot diegèticament en algunes obres, com és el cas d’en Joaquim Jordà, que fa de tutor, quasi de figura paterna, al film *Nedar* de Carla Subirana, del que parlaré tot seguit. D’altra banda, la darrera feina de Jordà abans de la seva mort fou, precisament, la seva col·laboració com a co-guionista amb Roberto Brodsky i Germán Berger-Hertz en una altra pel·lícula que comentaré avui, *Mi vida con Carlos (2010)*, l’emocionant “carta al pare” que el director xilè va rodar com a projecte del Màster de Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra.

Hi ha dues coses significatives que m’agradaria recordar en aquesta utilització de la realitat familiar privada. La primera i potser la més evident és la transgressió de les barreres entre allò públic i allò privat, el fet de fer visible un dels lemes fonamentals del feminisme històric, aquell que diu que el privat és alhora públic i, per tant, polític. Ben sovint, aquesta (con)fusió entre el públic i el privat adopta una estructura performativa, així doncs, molts dels directors i de les directores del nou documentalisme català han optat per situar-se ells mateixos com a objecte i subjecte de les seves obres, bo i transformant les seves històries familiars en metàfores de tota una col·lectivitat. Hi ha, encara, en l’àmbit de la realitat familiar privada, un altre aspecte interessant, em refereixo, al treball creatiu fet a quatre mans, és a dir, a partir de la íntima col·laboració d’una parella que contribueix a transgredir encara més aquelles barreres de gènere esmentades abans. Aquest fenomen és evident en el cas ja citat del cinema d’Isaki Lacuesta, el qual es veu sempre articulat des d’una mirada en femení que parteix tant del director com de la forta presència d’Isa Campo, la seva co-guionista i parella en la vida real. Aquesta circumstància és també present en altres àrees del nostre cinema, tal com ho mostra l’excel·lent treball a quatre mans de Judith Colell i Jordi Cadena a *Elisa K*, (2010), la magnífica adaptació de la novel·la de Lolita Bosch que va rebre el premi nacional de cinema català l’any 2011. En el cas del documental, l’exemple potser més interessant el tenim amb la ja esmentada *La plaga* (2012), aquesta profunda mirada en

femení damunt del “no-man’s land” de Gallecs, on la invisible presència de la directora, Neus Ballús, s’ajunta amb la feina escriptural i de producció del seu company, en Pau Subirós, per tal d’assolir uns registres brillants en la representació de la vulnerabilitat i la fortalesa d’uns personatges que reforcen i qüestionen alhora la masculinitat i la feminitat tradicionals.

El tercer i darrer aspecte que vull remarcar aquí és el de la polisèmia metafòrica que també contribueix notablement a trencar les barreres tradicionals del gènere, en aquest cas, en el sentit anglès de “genre.” Sens dubte, en el centre de la (con)fusió actual dels límits entre la ficció i el document, hi trobem l’estructuració metafòrica i els seus múltiples nivells. Aquí em referiré, especialment, a la polisèmia de les metàfores aquàtiques que apareix per presència o per absència al bell mig de les tres pel·lícules estudiades en aquesta presentació. Aquesta utilització d’un recurs pertanyent al cinema narratiu la trobem no només en la forma de metàfores visuals dominants, tal com exemplifica la pel·lícula *Nedar*, (2008), de Carla Subirana, on el gest trivial de tirar-se a la piscina de la directora-protagonista connota la idea fonamental del film, el de capbussar-se en la memòria, sinó en l’ús públic i metafòric de realitats íntimes, com és ara el de la malaltia de l’Alzheimer de la seva àvia i de la seva mare, que es converteix en la inscripció narrativa de la por genètica de la pèrdua individual de la memòria i, al mateix temps, esdevé una metàfora col·lectiva de la desmemòria històrica de tot el país.¹ En altres casos, l’element metafòric no és de caràcter visual sinó metatextual. Penso, per exemple, en l’ús de l’analogia amb la *Divina Comèdia* del Dant que Jesús Garay va emprar per dotar de profunditat humanística a *Mirant al cel* (2008), el bell documental que narra un altre passeig per la (des)memòria històrica, en aquest cas la d’un professor italià que retroba Barcelona com a distingit conferenciant i que ha d’enfrontar-se al seu passat d’aviador de l’exèrcit de Mussolini que havia bombardejat la capital catalana

¹ Jo mateix he analitzat aquest valor col·lectiu de metàfora de la desmemòria històrica a l’assaig “Historical Memory and Family Metaphor in Catalonia’s New Documentary School” on analitzo la signficació de l’aparició quasi simultània de tres pel·lícules documentals catalanes entorn la malaltia de l’Alzhéimer i el seu sentit metafòric. Em refereixo, és clar, a la ja esmentada *Nedar* (2008) de Carla Subirana, a *Bucarest la memòria perduda* (2008), d’Albert Solé, el fill de Jordi Solé-Tura, i a *Bicicleta, cullera, poma* (2010), on Carles Bosch documenta les incidències privades i públiques de la malaltia de l’Alzhéimer en la persona i en la família de Pasqual Maragall.

Per a una visió d’aquesta mateixa lectura en el context del cinema documental espanyol i internacional, vegi’s l’excel·lent treball de la professora Sonia García López: “Filling the voids of memory: Alzheimer’s disease and recent history in *Nedar* and *Bucarest, la memòria perduda*.”

manta vegades. La necessitat d'emprar recursos imaginatius, i per tant narratius, a l'hora de reconstruir uns fets històrics, ben sovint difuminats per la manca de documents concrets, es troba, doncs, a la base d'aquesta (con)fusió entre ficció i imaginació que caracteritza una bona part del nou documentalisme català sobre la memòria històrica. Avery Gordon, al seu volum *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, ens ofereix un bon resum d'aquesta necessitat:

“To see the things and the people who are primarily unseen and banished ... you have no other choice but to make things up in the intensities of the factual and the fabulous.” (196).

(Per tal de poder veure les persones i les coses que resten difuminades fora de la mirada... no ens queda altre remei que recrear-les a partir de les intensitats entre el factual i l'imaginat. (Traducció meva).

Passem, doncs, a analitzar breument com cada una de les pel·lícules estudiades aquí es relacionen amb els tres aspectes subratllats en aquesta introducció: el crit “contra el(s) silenci(s) històric(s), la “mirada en femení,” i la “polisèmia metafòrica.”

(Abans, però, permeteu-me que comparteixi amb vosaltres algunes imatges prou significatives).

1. *Nedar* (2008) de Carla Subirana

No estic d'acord amb el missatge de la transició, que l'únic que podem fer és oblidar. No vull que les històries es quedin per sempre més a l'ombra. La meva àvia ja va patir prou el dolor i la por. Com em va dir algú, “es la rebel·lió dels néts.”
 (“La rebel·lió de Carla Subirana.” *Time Out Barcelona*. 7/11/2008).

Aquestes paraules de Carla Subirana esdevenen un clar missatge generacional, efectivament, és la generació actual, la de la mateixa Subirana, i, doncs, dels néts d'aquells avis que varen viure la guerra civil i/o les seves terribles conseqüències, la que ha decidit trencar definitivament amb el pacte de silenci de la transició democràtica. Contra aquest silenci, com ja he esmentat, s'alça el gruix de la producció documental catalana recent. Al costat d'aquesta denúncia generacional i històrica, però, a *Nedar* hi trobem una crítica pregona, tot i que inscrita en un registre quasi irònic, d'un altre silenci històric, o, més ben dit, d'una vella mentida històrica: la de la doble vida o la doble

moralitat de la societat patriarcal (catalana). Aquella doble vida de la burgesia franquista catalana que Carles Balagué va mostrar tan explícitament a la ja esmentada *La casita blanca*. *La ciudad oculta*, esdevé aquí la descoberta de la doble família de l'avi de Carla, en Joan Arroniz, la figura masculina el fantasma absent/present del qual domina tota la pel·lícula. I, paradoxalment, serà la reconstrucció figurativa d'aquest avi fantasmàtic la que durà Carla Subirana a fer bo el consell i/o la necessitat que formulava Avary Gordon de (con)fondre els fets i la imaginació a l'hora de representar la memòria històrica.

De fet, Carla Subirana parteix d'una profunda absència d'història patriarcal en el seu llinatge més immediata i fa, doncs, de la necessitat virtut al capgirar aquesta manca quasi completa de records familiars tradicionals (cartes, àlbums de fotografies, vídeos familiars, etc.) per tal de fer-ne una versió cinematogràfica basada en la imaginació. Així, l'evocació de la presència fugissera i fantasmàtica d'en Joan Arroniz, l'avi activista polític acusat de tres robatoris i afusellat pel franquisme l'any 1940, es construeix a partir d'un "myse-en-abyme" en forma de "film-within-a-film." Aquesta pel·lícula dins la pel·lícula li permet reconstruir ficcionalment l'encontre amorós entre en Joan Arroniz i la Leonor Subirana, l'àvia estimada que la càmera en mà de la directora acariciarà manta vegades al llarg de la pel·lícula. La tècnica del blanc i negre ple d'ombres i de gran contrast que emprà Subirana en aquests segments ens recorda la figura d'en Humphrey Bogart i el cinema negre americà. En el context del documental català, a més a més, aquesta tècnica ens retorna a l'ús idèntic que en féu en Carles Balagué en el seu retrat ficcional d'en Faceries i el seu grup de maquis urbans per tal d'imaginar-se com devia ser l'assalt a "la casita blanca," el famós burdell que dóna títol al documental *La casita blanca*. *La ciudad oculta* ja esmentat.² De fet, però, la inscripció en blanc i negre de la pel·lícula-dins-la-pel·lícula que fa la Carla Subirana esdevé en darrer terme una representació somorta d'un context familiar ple d'ombres i fantasmes patriarcal. Un

² A diferència de Balagué, i potser aprenent dels problemes interpretatius evidents en les recreacions en blanc i negre d'aquest, Subirana optarà per diversificar la seva funció bo i oferint-nos uns segments quasi de cine mut en els moments d'imaginar l'encontre amorós dels seus avis, mentre que triarà la sobreimposició d'una veu-en-off freda i oficial per explicar el relat de la policia franquista, tal com està escrit en els documents sobre el "juicio sumarísimo" que la directora ha aconseguit trobar en els arxius policials de l'època. En aquest cas, la tècnica de Carla Subirana ens recorda la que va fer servir Pere Portabella al seu *Informe general* (1978), quan recreava de manera fictícia unes càrregues policials que ja inscrivien per elles mateixes el propi crim del franquisme.

context que ens explicarà ben nítidament la directora, bo i parlant de la comunitat de dones que envolta sempre la seva mare, l'Anna Subirana:

“Són dones separades, divorciades o, simplement, dones soles. (...) Els meus pares es varen separar quan jo tenia mesos. El meu pare se'n va anar a Puerto Rico, per això ell és només una creu en un mapa. Per això no hi ha fotos familiars amb ell, tampoc no n'hi ha del meu avi, només una. (...) Potser l'absència del meu pare pesava massa, així, no em vaig preocupar mai d'aquesta altra absència.” (*Nedar*, guió film).

Així doncs, Carla Subirana no cercarà tant els seus propis orígens ni intentarà restaurar “el nom del pare.” El seu intent sembla més relacionat amb una rebel·lió personal contra la por, ja sia en sentit biològic per la temuda herència de l'Alzhéimer, - d'ací que la seqüència de crèdits inicial ens mostri els batecs del fetus del seu propi fill, el qual retrobarem al final de la pel·lícula banyant-se feliç en una altra piscina, aquesta exterior i a ple sol-, com en un sentit històric, el de la desmemòria familiar i col·lectiva. Per alguns crítics, com és el cas de Casimiro Torreiro, és la por biològica la que actua de motor darrera el gest confessional de Carla Subirana:

Aparentment, la pel·lícula parla del seu avi i de la seva àvia (de la seva nissaga, vaja). En el fons, tanmateix, el film amaga quasi fins al final allò que de veritat obsessiona la seva autora, l'autèntic motiu que la porta a mostrar-se ella mateixa i la seva experiència de forma tan oberta: la por d'un tràgic designi genètic, que, sota la forma de l'Alzhéimer, comença atacant l'àvia, la degradació de la qual malgrat la delicadesa de la càmera de la néta resta prou palesa, i que, en ple rodatge de la pel·lícula, es manifesta també tràgicament en la mare. (Torreiro, 2010, 187. Traducció meva).

El diagnòstic de la malaltia de l'Alzhéimer en un altre membre de la família durant el rodatge del film és, efectivament, quelcom fonamental. De fet, això obligarà a fer que la mare repeteixi el gest performatiu de la filla al situar-se també com a subjecte i objecte d'allò narrat en la pel·lícula. Ara que la desmemòria la imposa la malaltia i no pas la por al silenci patriarcal i franquista, Anna Subirana es converteix en la primera aliada en la reconstrucció històrica de la seva filla.³ Això queda ben clar en la seqüència on veiem

³ A *Bucarest, la memòria perduda*, Albert Solé, igual com ho va fer Subirana, incorporarà diegèticament aquesta nova aparició de la malaltia al fer-ne una part central de la seva narrativa. Així, les dues mares, de fet, repetiran els gests performatius del fill i de la filla al permetre que les seves malalties s'incorporin diegèticament al relat i a l'afegir els seus propis esforços en la tasca de reconstrucció històrica que els films estan duent a terme.

Clara i la seva mare, Anna, visitant el cementiri on una sèrie d'altres columnes de pedra commemoren amb llargues llistes els noms dels afusellats pels tribunals militars del franquisme. Anna Subirana semblarà sorpresa de descobrir el nom de Joan Arroniz en aquells llistats. I, tanmateix, des d'aquell mateix moment el llarg i quasi absolut silenci que havia envoltat la figura de l'avi s'esvaeix i deixa pas a un viu interès per la recerca de la filla que intenta reconstruir la seva història.

2. *Mi vida con Carlos* (2010) de Germán Berger-Hetz

A més a més de la rebel·lió generacional contra el silenci imposat per la transició espanyola, que tan emotivament denuncia, com acabem de veure, *Nedar* de Carla Subirana, ens trobem encara ben sovint enfrontats a l'altre gran silenci històric contra el qual s'han articulats i encara s'articulen un gran nombre de pel·lícules documentals a Catalunya. Em referixo, és clar, al silenci imposat per la dictadura franquista a Espanya i, com he dit abans, per un seguit d'altres dictadures arreu. Contra aquest silenci dictatorial parla Germán Berger-Hetz a *Mi vida con Carlos*, la catàrtica denúncia del règim d'Augusto Pinochet a partir dels efectes que va tenir sobre ell i la seva família la mort del seu pare, l'activista Carlos Berger Guralnik, que va ser assassinat per la "Caravana de la Mort" del dictador xilè, la qual va fer "desaparèixer" el seu cos en una de les diverses fosses comunes del vast desert xilè d'Atacama.⁴ El film de Germán Berger-Hetz, com he dit abans, s'integra plenament en el documentalisme català per dues raons. La primera és que el projecte va néixer i es va produir com a treball de creació del Màster de Documental Creatiu de la Universitat Pompeu Fabra i, també, com a resultat de la col·laboració amb Joaquim Jordà, qui en fou co-guionista en la que seria la seva darrera feina cinematogràfica abans de morir. La segona raó queda explicada al bell mig de la pel·lícula quan veiem a Germán i a la seva mare, Carmen Hertz, l'advocada que no va deixar mai de lluitar fins a assolir la reparació política del seu marit, mentre caminen pel barri gòtic de Barcelona. Es en aquesta seqüència vora la plaça de Sant Jaume on Germán afirmarà que ell va viure per primer cop una sensació de llibertat i de festa als carrers precisament a Barcelona, on tots dos havien vingut de vacances durant el seu exili forçat

⁴ La identificació de les restes mortals de Carlos Berger Guralnik no s'ha produït fins el febrer d'aquest any, 2014. Vegi's la notícia "Identifican a 5 víctimas del llamado caso Caravana de la Muerte" al periòdic xilè *El Mercurio*, (2-2-2014).

per la violència continuada sobre ells i la seva família a Xile. Així doncs, i de manera quasi paradoxal, aquest document contra els silencis dictatorials s'origina a Barcelona, a Catalunya, que acabava de sortir de la llarga nit de la dictadura franquista. Com he dit abans, tanmateix, i com hem vist a les imatges anteriors, la pel·lícula de Berger-Hertz esdevé una clara denúncia de la continuïtat històrica d'aquesta violència política. Efectivament, bo i reprement la polisèmia de la metàfora aquàtica, tan bellament emprada per Carla Subirana a *Nedar*, el director xilè ens explicarà l'ofec històric sofert pels seus avis, Julio i Dora, els quals van sobreviure a l'holocaust per acabar suicidant-se al veure com el seu propi fill era abatut per l'exèrcit de Pinochet. La veu serena i profunda de la narrativa en-off de Germán bo i dient "habían escapado del holocausto para terminar asfixiados por la dictadura de Pinochet" actúa com a contrapunt dramàtic de les belles imatges del muntatge fotogràfic on veiem com Dora i Julio, o més ben dit les seves rèpliques fotogràfiques en blanc i negre, van caient i acaben literalment sumergides sota el pes de la història, simbolitzada aquí en l'aigua que els ofega. La utilització contrapuntística de la metàfora aquàtica era ja present des l'inici del film on, com a espectadors privilegiats, assistim al visionat de l'arxiu d'imatges familiars, les quals comencen amb un video domèstic en què veiem a Carlos Berger corrent i entrant a l'aigua del mar, uns moments gravats per sempre a la memòria del seu fill car, com ell mateix ens narra, aquestes són les úniques imatges en moviment que té del seu pare desaparegut. La darrera i més emocionant de les reunions familiars que el film genera i alhora retrata -cal recordar que la família no s'havia tornat a reunir des la mort de Carlos -és la que té lloc enmig del vent, la pols, i la sequera del desert d'Atacama, el contrapunt físic absolut de l'aigua i de la vida. Es allí on Germán llegirà en veu alta la seva entranyable "carta al pare" on farà palesa la derrota final del silenci dictatorial atesa la seva pròpia victòria contra el dolor i contra l'oblit. A l'igual que a *Nedar*, de Carla Subirana, doncs, la metàfora familiar s'omplirà de significacions històriques i col·lectives. En aquest cas, però, la immersió aquàtica no serà només la metàfora d'un capbussament quasi terapèutic en la memòria històrica sino que reflectirà més aviat l'ofec i l'asfíxia produïts per la pertinaç continuïtat del dolor de la història.

3. *La plaga de Neus Ballús* (2013)

Els tres elements esmentats a l'inici d'aquest treball, és a dir, la mirada en femení, la veu contra el silenci històric o de la història, i la polisèmia metafòrica conflueixen de manera clara en *La plaga*, el darrer documental que vull comentar avui. De fet, tota la seva estructura metafòrica recolza també en el contrapunt, és a dir, en l'omnipresent absència de l'aigua i la seva esclatant presència final. Com la sequera del desert d'Atacama a *Mi vida con Carlos*, ací la fortíssima calor canicular a Gallecs esdevé el símbol de la mort, tant en la forma de la plaga de mosca blanca que mata els conreus ecològics d'en Raül com en la quasi impossibilitat de respirar de Maria Ros, aquesta extraordinària supervivent d'un món rural en vies d'extinció. Pel que fa a la mirada en femení, com ja he dit abans, aquesta pel·lícula esdevé un dels exponents més clars d'una mirada transgenèrica assolida per la feina a quatre mans de Pau Subirós, el seu co-guionista i productor i de Neus Ballús, la seva directora. Efectivament, és difícil de trobar juntes en una mateixa pel·lícula imatges tan tendres i íntimes com les que veiem entre la Rose, l'assistenta sanitària filipina i la Maria Ros, a la qual cuida a la residència de la tercera edat on aquesta s'ha vist obligada a fer cap atesa la seva dolència respiratòria. O bé aquelles altres on veiem el cos forçut però àgil d'en Iurie, l'immigrant de Moldàvia, que sembla dansar al voltant del sac de cops plastificat amb què s'entrena. De fet, aquesta seqüència introdueix ja un nou nivell metafòric car Iurie esdevindrà ell mateix la personificació d'aquest sac de cops al rebre la ferida d'una exigència esportiva exagerada i basada en una masculinitat agressiva i tradicional. Es en aquest retrat de Iurie com a home fort emperò tendre i vulnerable on aquella mirada transgenèrica troba la seva primera articulació clara dins *La plaga*. Tal com Iurie sembla acaronar aquell sac de cops de plàstic, la invisible presència de la càmera de Ballús literalment acaronarà el rostre ple d'arruges de la Maria mentre aquesta obre la boca, ara no per mirar d'atrapar un xic d'aire, sinó amb plaer i satisfacció, bo i disfrutant d'un bombó de xocolata que li ha regalat la Rose, en un altre moment de formidable intimitat retratat a la pel·lícula. Com hem vist a les imatges mostrades, l'aigua, tan temuda per la Maria que té por d'ofegar-se mentre la Rose l'obliga a dutxar-se, acaba caient torrencialment en la tempesta final que significarà la victòria definitiva damunt la plaga de la mosca blanca. Ara, un cop més, la càmera intimista de Ballús ens acostarà als rostres dels dos

protagonistes. De primer, al de la Maria Ros, a qui veiem caminar i aturar-se davant del balcó obert de la residència bo i obrint un cop més la boca, un gest que ara, més enllà de la por habitual, sembla mostrar quasi una sensació de voluptuositat davant el preciós espectacle dels trons i llams que acompanyen aquesta gran tamborinada. D'aquesta escena exterior, Ballús passa a l'interior del cotxe d'en Raül, qui contempla també extasiat la torrentada que netejarà completament i, doncs, salvarà els seus conreus. El retrat de la figura d'aquest pagès tossudament ecologista, d'altra banda, constitueix l'altre exemple clar d'aquella nova masculinitat que la feina a quatre mans de Ballús i Subirós assoleixen de representar. Retratat sovint com l'home tradicional que anteposa la feina a les obligacions paternes, tal com ens ho recorda la seqüència on la mare el renya per aquest motiu, el desenvolupament de la pel·lícula desmentirà o complementarà aquesta imatge amb la de l'home tendre i solidari, tal com es fa palès en la seva preocupació per fer arribar queviures a la seva veïna, la Maria Ros, la qual amb pro feines pot arrossegar el sue cos corvat enmig de la terrible sequera. Aquesta masculinitat vulnerable esdevé un cop més present en la visita que Raül farà a Iurie, quan aquest jeu ferit en el llit d'hospital a causa de la lesió rebuda al veure's forçat a extralimitar-se en els seus entrenaments per competir en la lluita grecoromana.

La figura d'en Raül i la barreja entre la modernitat del seu conreu ecologista i el fet tradicional de viure a pagès en una franja de terra quasi urbana com la de Gallecs, se'ns apareix, a més a més, com la personificació del rebuig d'aquella narrativa oficial catalana construïda a l'entorn de la imatge de la ciutat-país neta de profunditat i memòria històriques. De fet, i de manera quasi paradoxal, la lluita per sobreviure dels pagesos, la Maria Ros i en Raül, d'en Iurie, l'immigrant sense papers, de la Maribel, la prostituta sense clients, o de la Rose, l'assistenta sanitària filipina que enyora el seu país, sembla articular-se en un àmbit físic i espiritual més enllà de la història, car Gallecs esdevé la metàfora perfecta del "no-man's land," una terra de ningú migpartida entre l'urbanisme històric i franquista fallit -no podem oblidar que aquest lloc fou originalment dissenyat per servir de ciutat-dormitori en l'onada migratòria del "desarrollismo" del règim dictatorial— i l'explotació industrial de l'extraradi barceloní d'una burgesia local sempre interessada en el benefici immediat. Es aquesta paradoxa, central a la pel·lícula, la que ens convida a llegir la situació geopolítica de Gallecs en clau col·lectiva i de país, com

“un lloc de cultura,” en el sentit multicultural i postcolonial en què el defineix Homi Bhabha:

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood -singular or communal– that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.”

(Allò que és teòricament innovador, i políticament crucial, és la necessitat de pensar més enllà de les narratives de subjectivitats inicials i originàries i enfocar-se en aquells moments o en aquells processos que es produeixen en l’articulació de les diferències culturals. Aquests espais d’entremig ens ofereixen el territori on podem elaborar estratègies identitàries -- individuals o col·lectives – que aportin nous senyals d’identitat, i àmbits innovadors de col·laboració i de resistència, en l’acte de definir la idea de societat que volem. (Bhabha, 1-2. Traducció meva.)

Sens dubte, *La plaga* ens ofereix un exemple important d’aquests “innovative sites of collaboration” i ho fa, paradoxalment, a base de retratar un espai “in-between” o fronterer que obliga a llegir-lo com un lloc sense història o, potser, un lloc on l’oblit de la pròpia història i de les pròpies formes de vida esdevé una nova forma de crit contra el silenci, en aquest cas el silenci nostrat davant la globalització i el discurs únic del neoliberalisme capitalista que esdevé l’autèntica “plaga” que denuncia aquesta pel·lícula petita però profunda.

Bibliografia citada

El Mercurio (Xile): “Identifican a 5 víctimas del llamado caso Carvana de la Muerte.” *El Mercurio Online*. (2-2-2014).

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. (London & New York: Routledge, 1994)

García López, Sonia: “Filling the voids of memory: Alzheimer’s disease and recent history in *Nedar* and *Bucarest, la memòria perduda*.” *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*. 6:1, 2014: 19-33.

Gordon, Avery: Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination. (Minneapolis: U. of Minnesota P, 1997).

Jameson, Fredric: “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text* 5: Autumn 1986: 65-88.

Martí-Olivella, Jaume: "Historical Memory and Family Metaphor in Catalonia's New Documentary School." *Journal of Catalan Studies*. (Anglo-Catalan Society, Electronic Journal. United Kingdom). In press.

Marimon, Sílvia: "La rebel·lió de Carla Subirana." *Time Out Barcelona*. 7-11-2008: 44.

Torreiro, Casimiro: "Nedar/Nadar. Carla Subirana (2008)" a Casimiro Torreiro, ed: Realidad y creación en el cine de no-ficción. (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010). (Madrid: Cátedra, 2010): 186-189.

BREVE HISTORIA DEL TRABAJO MECANIZADO EN EL DOCUMENTAL CHILENO

PABLO CORRO

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Esta comunicación expone el itinerario argumental e iconográfico del trabajo mecanizado y del obrero asistido técnicamente en el documental chileno entre 1930 y 2010 y argumenta que el interés fílmico por el trabajo implica variantes históricas y culturales de lo moderno como relato visual de la innovación y la repetición.

Consideramos para nuestra breve historia documentales chilenos realizados entre 1919 y 2014 distinguiendo la centralidad dramática que tienen en ellos la interacción operativa de hombres con trenes, grúas, palas mecánicas, aplanadoras, montacargas, mezcladoras de cemento, taladros, cintas de arrastre, cadenas de montaje, *bulldozer*, lámparas mineras, camiones mineros y altos hornos. Las películas son *El Mineral El Teniente*, 1919; *Santiago, Chile*, 1933; *Carbón*, 1944; *Día de organillos*, 1958; *Carbón*, 1965; *Reportaje a Lota*, 1970; la parte tercera de *La Batalla de Chile*, titulada *El Poder popular*, 1979; *Aquí se Construye*, 2000; *Tres semanas después*, 2010; y *Surire*, 2014. Comprenden a nivel de las periodizaciones técnicas del cine en Chile, la etapa silente, en blanco y negro; la etapa monocroma de sonido por mezcla, con narradores *over*; la del surgimiento de la aplicación del color en los documentales chilenos, desde fines de los Cincuenta; el tiempo del fervor del sonido sincronizado, del sonido directo, desde fines de los Sesenta y particularmente durante el gobierno de la Unidad Popular; el de la imagen digital desde el 2000 en adelante, cuyas cualidades fenoménicas se resienten en la expresividad extrema de los colores, baja y alta, en la obsesión por la definición visual de lo minúsculo, y en la prolongación de las duraciones, en las formas de lo dinámico y lo estático.

Las diversas modalidades de representación documental, de acuerdo a las ya clásicas categorías de Nichols (1997), encuentran representación en este muestrario diacrónico. *El Mineral El Teniente* y *Carbón* de 1933, documentales institucionales, por encargo de compañías mineras privadas, chilenas y extranjeras, representan en el modo

silente, con una retórica gráfica, la modalidad de exposición pre-sonora, una forma de exposición que podría llamarse pre-documental, eventualmente más afín a la categoría productiva de “actualidad”, por momentos, incluso de “vista”. *Carbón*, de 1965, realizada para la Compañía Carbonífera de Lota, y *Reportaje a Lota*, filmada por el departamento fílmico de Central Única de Trabajadores, CUT, son ejemplares clásicos de la modalidad de exposición. Ambas describen el frente de trabajo y la vida de los mineros en los yacimientos carboníferos del Golfo de Arauco, en la octava región de Chile. Sus narradores *over*, a través de analogías líricas, ideadas respectivamente por el poeta Efraín Barquero y por el documentalista y literato, José Román, mediante dramatizaciones vocales interpretan ideológicamente los datos sobre la producción, los índices positivos o negativos de ganancia, la modernidad técnica de sus instalaciones, el grado de cuidado de la vida de los mineros.

Las películas *El Poder Popular*, parte final de *La Batalla de Chile*, y *Aquí se Construye*, contienen secuencias fundamentales de interacción documental. Como casos del fervor socialista de la nación en la víspera del golpe militar de 1973, y de la supuesta consolidación de la democracia tras diez años de su restablecimiento constitucional, como licencias vocales en los extremos cronológicos del silencio dictatorial, la caracterización ideológica y las controversias culturales de la sociedad Patricio Guzmán e Ignacio Agüero, sus respectivos directores, las representan a través de la interacción de la palabra. *Tres Semanas después* y *Surire*, documentales de la última década, de la hegemonía del soporte digital, corresponden plenamente a documentales de observación. En ambos casos lo observado es la confrontación destructiva entre el mundo humano y la naturaleza, asimilable por su pasividad y distancia ontológica a la noción *heideggereana* de “tierra”. La presencia de hombres y máquinas, las manifestaciones del trabajo mecanizado, o rectifican la destrucción de las ciudades de la costa de la Séptima y Octava regiones de Chile, a causa del terremoto y tsunami de febrero de 2010, o arrasan la superficie del Salar de Surire, a 4200 metros sobre el nivel del mar, en la Región de Arica, Parinacota, reserva natural de aves, para extraer de la capa salina el apreciado mineral de bórax.

La figuración de la modalidad reflexiva en este inventario resulta más problemática porque si bien en el itinerario estético y político de los paradigmas históricos de

representación documental ella correspondería a una última etapa, la del pleno escepticismo sobre la posibilidad del conocimiento, o la de la exposición crítica de las condiciones mismas de la representación como precedente de cualquier programa de saber, nosotros atribuimos su manifestación al filme *Santiago, Chile*, 1933, película de calificaciones arcaizantes por su carácter silente, y a *Día de Organillos*, de 1957, cuya exposición formalista de los agitados ritmos mecánicos y humanos de la ciudad de Santiago a través de un montaje de sobreimpresiones, contiene un índice de malestar social, que acentuará su realizador Sergio Bravo en sus películas siguientes, y que expone sociológicamente la dimensión plástica convencional del modo reflexivo.

La selección de estos documentales para una breve historia del trabajo mecanizado en el documental chileno se debe a que en sus diversas figuras de la interacción productiva entre hombre y máquina, que formalizan con diversas motivaciones estéticas e ideológicas la ya vieja impresión de Arnold Hauser (2005) de que el cine es materialista porque nivela expresivamente a los hombres con las cosas, al componente orgánico con el mecánico, exponen con variaciones periódicas: diversas figuraciones de lo nuevo en nuestra modernidad periférica, mimética; variadas imágenes de las rentabilidades colectivas e individuales de la racionalización de la energía, de la transformación de la materia; distintas escenas de las sedes y los ritmos del esfuerzo productivo, y diferentes composiciones audiovisuales de las resistencias de los cuerpos y del mundo natural al despliegue de lo técnico.

Fenomenología del trabajo mecanizado, fenomenología del movimiento

Esta especie de fenomenología diacrónica de las relaciones entre hombres y máquinas en el cine documental, considera las variaciones poéticas de lo nuevo, de lo moderno, del principio de racionalización de lo orgánico y lo inorgánico, del sometimiento o padecimiento de las energías, como otra fenomenología, también consecutiva, la del movimiento circundante en el siglo precedente. Esa exploración del movimiento en lo estructural que se difunde y que decae visiblemente, por desgaste material y debilidad semántica, es una idea fija del medio de registro, la monomanía de una técnica, la del cine, que se afirma y se cuestiona exponiendo técnicas, el proyecto de validación ideológica, cultural o política que una conciencia desplegada como un circuito

de trabajo entre hombre y máquina de visión realiza asimilándose a otros circuitos de hombres con máquinas en la duración sensible de los actos, y en la duración interpretable de los cambios de época.

Esta transferencia entre medio de registro y escena modernos, como expectativa de diálogo natural entre técnica y técnica, que según Ronald Kay, en *Del espacio de Acá* (2005), falla para la fotografía en Chile a fines del XIX por la pre-modernidad de los referentes locales, los documentales fílmicos la sostienen revelando la desilusión progresiva de un entorno cada vez menos racionalizado. La distribución del modo expositivo en el punto inicial de la cronología y del modo de observación en el final, sugieren que la palabra narrativa, como retórica promocional y omnicomprendiva de la imagen del trabajo mecanizado va cediendo a su presencia rodeada de un silencio que es la distancia que ella misma se ha forjado con el entorno, el modo de hablar callado de la indiferencia de la naturaleza.

En cuanto a la relación posible entre una fenomenología del movimiento en esta fenomenología del trabajo mecanizado, breve historia de hombres y máquinas en el cine documental chileno, queremos allegar críticamente algunas ideas e imágenes filosóficas de Ernst Jünger presentes en su obra de 1932, *El Trabajador*, las invocamos como elementos de juicio, que ofrecen ideológicamente la ventaja de la relatividad mimética de todas las modernidades y de sus formas y la desventaja de la abrumadora distancia geográfica y cultural, material de Chile respecto de Occidente. Dice Jünger:

En el movimiento apunta el lenguaje propio del trabajo, un lenguaje que es primitivo y también envolvente, un lenguaje que se afana en trasladarse a todas las cosas que pueden ser pensadas, sentidas, queridas. La pregunta por la esencia de ese lenguaje, pregunta que sin duda se suscitará en el observador, insinúa como respuesta la siguiente: tal esencia hay que buscarla en lo mecánico. Pero a medida que va acumulándose el material de observación, se impone el conocimiento de que en este espacio falla la vieja distinción entre las fuerzas mecánicas y las fuerzas orgánicas” (1990: 98-99).

La visión de Jünger es legítimamente asimilable a un registro cinematográfico, a una contemplación fílmica, sus historias sincrónicas fotográficas del mundo moderno, *El Instante Peligroso* (1931) y *El mundo transformado* (1933), acreditan una disposición de conciencia y de herramientas ilustradas representativas en sí de la interacción indiscernible de fuerzas mecánicas y fuerzas orgánicas. Su visión del mundo moderno

como sitio de articulaciones, analogías o traducciones entre movimiento, trabajo y mecanismo, contiene elementos de *epoché*, de reducción fenomenológica. Recordemos que en *El Trabajador* el discernimiento sensible, especialmente visual del movimiento como *eidos* de todo lo circundante, lo hace el personaje Ahasvero, el judío errante, caso dramático ejemplar del des-arraigo, pero junto a ese motivo arcaico de observación ante-predicativa Jünger expone como argumento la posibilidad contemporánea de una atención fenomenológica de carácter técnico, de una visión pre-narrativa, acaso documental, prolongada, eventualmente por la fotografía o el cine. Dice sobre esto:

La especie de movimiento de que aquí estamos hablando no domina tan sólo, sin embargo, el ritmo de los fríos y ardientes cerebros artificiales que el ser humano se ha creado y en los que fosforece el brillo de unas luces gélidas. Ese movimiento es perceptible hasta donde alcanzan a ver los ojos; y en este tiempo nuestro los ojos alcanzan a ver muy lejos (1990:98).

La relación entre movimiento productivo y lejanía territorial, que Jünger señala como refuerzo técnico de la fascinación escópica del hombre moderno, probablemente sugiriendo el rol asistencial, el estatuto de sede de movimiento y dispositivo de trabajo que representan la fotografía y el cine, en los documentales que consideramos se despliega históricamente al servicio de la ampliación visual del país como geografía con centros productivos múltiples. Cada película se puede considerar como una redefinición de la cartografía visual de Chile donde el núcleo irradiante de progreso está ahí donde el cine ha identificado una alianza productiva espectacular entre hombres y máquinas.

No sólo la capital es el centro bajo esa atención documental como afirmación visual técnica de las avanzadas del progreso, el centro está, ocasional, y paradójicamente en el confín, en la elevación Cordillerana, en los mantos carboníferos subacuáticos de las localidades de Lota y Schwager, cuyas ciudades superficiales son siempre reflejos luminosos de la más oscura y rica ciudad subterránea, o en Magallanes, según la geografía física y cultural que hizo en 1933 de esa región el Padre Salesiano Luis de Agostini, en el documental *Tierras Magallánicas*, que no incluimos en este corpus, y donde el trabajo de las estancias ganaderas, y de las factorías de centolla, se asocian mecánicamente con los giros de la población citadina de Punta Arenas en su Plaza de Armas, y con las pantomimas de una prototécnica, representada en la performance de “Pachek”, el chamán, guerrero y cazador Selknam que posa para el filme. Esos otros

confines que el documental identifica para presentar un trabajo mecanizado que o enfrenta los embates aniquiladores de la naturaleza, como en *Tres semanas después*, o expone la incompatibilidad contemporánea de ciertas esferas de vida, ciertas esferas existenciales (Sloterdijk, 2003), con la insistencia de la transformación mecánica, como en *Surire* o *Aquí se Construye*, funcionan también como centros ejemplares de la frágil racionalidad del trabajo actual.

Los registros documentales de las sedes del trabajo mecánico componen una tipología dramática del movimiento a gran y pequeña escala, y la preferencia retórica de la escala visual y sonora de las interacciones entre hombre, máquina y paisaje, afirma una doctrina sobre el movimiento como progresión racional o irracional, como martillar que edifica o destruye. La relación especular que establecemos entre el espacio y el tiempo de las visiones del trabajo y el movimiento de Jünger y el espacio y el tiempo de nuestras visiones, se basan en esa intuición sobre el movimiento como manifestación dramática de la razón instrumental que postula que “es suficiente haberlo visto una sola vez en algún lugar para reconocerlo en todas partes” (98). En tal caso, para el drama del hombre y la máquina que reseñan nuestros diez documentales repartidos en 100 años de trabajo chileno vale la siguiente descripción del filósofo como prólogo de exégesis poética:

El movimiento se ha apoderado de toda actividad en cuanto tal. Cabe observar el movimiento en los campos de cultivo donde se siembra y se recoge la cosecha, cabe observarlo en las minas de las que se extrae el acero y el carbón (...) El movimiento está trabajando, en millares de variantes, tanto en el más pequeño de los bancos de taller como en las grandes zonas de la producción. El movimiento no falta ni en los laboratorios de la ciencia ni en las oficinas del comercio ni en ningún edificio oficial o privado. No hay un solo sitio, por muy remoto que sea, en el cual no esté martillando, accionando o emitiendo señales el movimiento” (1990: 98).

Poéticas de la elevación y ausencia de masa

En los documentales *El Mineral El Teniente*, realizado por el operador italiano Salvador Giambastiani, para la Braden Cooper Co., propietaria del yacimiento homónimo y del poblado minero de Sewell, y en *Santiago, Chile, 1933*, realizado por Armando Rojas, operador del Instituto de Cinematografía Educativa de Chile, los hombres operan locomotoras, automotores, grúas, palas mecánicas, sin embargo, no se ven. El plano no los identifica como agentes de acción, parecieran auto-determinadas en la acción del cuadro general. En el *Mineral El Teniente*, los trenes desplazan las materias

extractivas pero más notoriamente representan la eficiente y veloz conectividad del hito productivo cordillerano con la Capital. En *Santiago, Chile, 1933*, los trenes y las palas mecánicas aparecen menos para precisar un movimiento de generación de bienes o estructuras que para participar de una metáfora óptica de la concentración del trabajo, y de la capacidad de la conciencia moderna, confirmada por el cine, de representar su despliegue simultáneo. La imagen caleidoscópica, propia de esa y de todas las “sinfonías de ciudad” (Corro, 2013) formato documental característico de la tercera década del siglo XX, reúne con tensión centrada los flujos de las máquinas con los flujos de los transeúntes los que en el plano rasantes de las aceras, no son verdaderas personas, sino fracciones orgánicas articuladas y uniformadas. La efectiva imagen del trabajo mecanizado que identifica sujetos en el filme de Armando Rojas es la del montacargas, del ascensor que eleva al obrero y al depósito de mezcla y que la cámara registra en picado cenital como la perfecta subjetiva de un ojo mecanizado. Ese movimiento ascensional, se integra al del obrero que trabajo en alguno de los rascacielos de “estilo moderno”, de los arquitectos chilenos Smith & Solar, o de Luciano Kulczewski, a las imágenes nocturnas, deslumbradas por reflectores dispuestos circunstancialmente, de los campanarios de las más altas iglesias capitalinas, y a los auto-poiéticos carteles de neón que se superponen a través de fundidos encadenados. La tensión aérea de esas escenas, agentes y mecanismos de trabajo hay que relacionarlas con la composición aérea que hizo de la ciudad minera de Sewell, Giambastiani. Los enormes planos generales de obertura y cierre a través del encuadre que contiene la base de tierra y la franja de cielo que enmarca a la ciudad piramidal, con sus edificios, paralelepípedos que seccionan la montaña triangular, transmiten composicional, fotográficamente, la vivencia, la certeza, de la ciudad elevada sobre dos mil metros. Otros planos en picado asocian las factorías negras, con los abismos y los valles remotos, y el humo de las chimeneas que se eleva en columnas a lo ancho del plano, afirma que la vanguardia técnica de ese capital y organización productiva anglosajona convierte la faena extractiva en impulso de vuelo. La levedad del componente aéreo de los espacios de faena en ambos filmes corresponde a una reiterada identificación histórico cultural del espacio superior, del cielo, y de su agente dramático, el aeroplano, como figura del libre, versátil, ligero, ascensional vuelo

de la razón técnica¹. Contra esas figuraciones poéticas de los ambientes del trabajo mecanizado, y como una especie de sabotaje al guion institucional conciliatorio entre los capitalistas y la casta obrera chilena, situada ésta bajo la de los funcionarios locales y en el extremo opuesto de la de los ingenieros estadounidenses, Giambastiani infiltra la visión de unos niños que surgen de un túnel oscuro hacia el contracampo, encorvados, cargando unos sacos de mineral o de leños. Ese exabrupto documental que retrotrae la imagen del esfuerzo a un tiempo de trabajo pre-moderno, pre-tecnológico, se corresponde en *El Mineral El Teniente*, con las evidentes ausencia de masas trabajadoras, obreras, mineras, en los planos abiertos de faenas extractivas o constructivas. En este filme sólo en el final hay muchedumbres, en una escena de fiesta montada por el documental para los obreros, como desenlace hollywoodense de una comedia musical. En los interiores de una maestranza, en cuya franja superior avanza leve, sujeta por un dispositivo invisible, un gigantesco engranaje, o en el exterior de un sorprendente y enorme túnel cilíndrico de madera, unos pocos obreros simulan trabajar. Uno serrucha sin objeto un madero, otro pinta sin pintura un muro, dos, como en una vista de *slapstick*, hacen la mímica de golpearse la cabeza con un enorme martillo, y todos miran la cámara, el registro.

La negación de las masas trabajadoras que en *Santiago, Chile, 1933*, se expresa a través de su reducción documental a bloque en movimiento, es afín a la que distinguimos en *El Mineral El Teniente*. El sentido político de una y otra omisión es diverso. En el filme de Giambastiani, eventualmente obedece a la decisión de la empresa de no estimular a sus masas trabajadoras con la visión cinematográfica de sí mismos, con el reflejo de un cuerpo épico, puesto que, según Stefan Rinke, aún gravitaba la tensión de la huelga de 1911, la que se desataría de nuevo sólo un año después de concluido el documental, en 1919. En el filme del ICE la restricción del trabajador mecanizado a la escena del montacargas y del obrero de altura, del “enfierrador”, se debe a la intención simbólica, propia de una conciencia que ensaya el montaje como coreografías de lo moderno, de sumar con verosimilitud dramática las pruebas del ascenso constructivo de

¹ En la obra *En 1926, viviendo al borde del tiempo, ensayo sobre la simultaneidad histórica*, Hans Ulrich Gumbrecht (2004), relaciona aeroplanos con ascensores, azoteas enjardinadas y líneas de montaje. Bernardo Subercaseaux, en *Historia de las ideas y la cultura en Chile, Tomo IV*, (2004), y Stefan Rinke, en *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile, 1910-1931*, (2002), identifican la circulación de la imagen del aeroplano en las narraciones poéticas y en las relaciones informativas del Chile de las tres primeras décadas como figura modernista de emancipación de la hegemonía política y cultural del estamento aristocrático terrateniente.

la capital con los mecanismos ópticos de los flujos convergentes, que no requiere a las masas sino como pieza orgánica de un movimiento o trabajo simultáneo y sistemático.

Sistemas de carbón y de luz

En la progresión de nuestra breve historia documental del trabajo mecanizado sigue el capítulo de las películas del carbón, que en los tres filmes que consideramos, *Carbón* de Pablo Petrowitsch, *Carbón* de Balmaceda, y *Reportaje a Lota*, de Román y Bonacina, comprenden 26 años de actividad productiva, de 1944 a 1970, apenas un quinto de la vida de esos yacimientos, empresas y poblamientos que comenzó en Lota en 1852, con la iniciativa del capitalista privado Matías Cousiño, y concluyó 145 años después, en 1995 bajo el gobierno de Eduardo Frei Ruiz Tagle. Ese aparentemente breve lapso cronológico, describe fílmicamente el paso de la perspectiva y el dominio retórico desde los capitalistas –en Petrowitsch y Balmaceda- a los trabajadores –Román y Bonacina-, desde los privados al Estado, así como el cambio anímico, desde el periodo del ascenso poblacional y la rentabilidad productiva hacia el tiempo de la dilatada agonía, de la pérdida de competitividad y el cierre. En los tres filmes la conciencia documental siempre figura la red arbórea de galerías y piques subacuáticos bajo el Golfo de Arauco como una ciudad, espejo y soporte del poblado superficial minero: ciudad subterránea más luminosa mientras el interés corporativo, en el filme de Petrowitsch, ilustre la modernidad y su bienestar a través de los emblemas superficiales –casas, hospital, gimnasio, escuela, club- y cada vez más oscura, desde Balmaceda a Román y Bonacina, en la medida que el minero administre los medios de representación y ajuste con sentido realista los recursos audiovisuales a su vivencia efectiva del frente de trabajo: actividad ciega y ahogada.

El repertorio argumental y poético de hombres y máquinas contiene los tópicos iconográficos y dramáticos de los “ascensores-jaula” que bajan hombres y suben mineral, que engullen hombres y vomitan carbón; el de la acción conjunta, pero eventualmente de relevo del hombre por la máquina, de las sierras horizontales que desbistan los muros de los piques con la de los barreteros que palean el carbón a la cadena de arrastre que asciende con la piedra dimensionada hasta el exterior, hasta el vientre de los barcos; el de las técnicas de suministro, circulación y evacuación de aire fresco para limpiar los túneles del peligroso, inflamable, gas grisú, circuito etéreo que a la vez que sugiere una invisible,

o intangible, tensión ascensional del progreso, remite con optimismo moderno al tópico de la seguridad en el trabajo.

Esas dinámicas verticales y horizontales, que incluyen las circulaciones estrechas de pequeños trenes a través de las galerías de los yacimientos de Lota, Schwager y Coronel, son dinámicas de luz en las que las linternas, las lámparas en los cascos de los obreros, como fundamental dispositivo de asistencia técnica del trabajo, cumplen una obstinada función semántica de razón-luz. En el filme *Carbón*, de 1965, del cineasta comunista Fernando Balmaceda, dice el narrador, con el texto del poeta Efraín Barquero, “red bullente de galerías atraen y expelen el carbón en un movimiento sin tregua bajo un orden matemático que aclara este mundo de tinieblas”. La poesía del guionista instala esa razón-luz en cada minero y luego la dispersa hacia todas las presencias que agitan el ánimo del hombre subterráneo. Dice “el minero vive con su lámpara como una razón poderosa que lo alumbraba en las tinieblas” y después, en una escena de retorno a la superficie, a la visión semicircular del Golfo de Arauco, señala que “afuera el mar como otra lámpara lo aguarda para expandir su corazón en el descanso...es hermoso el mar después del trabajo, es ancha la mirada de los hombres subterráneos”.

En el diálogo luminoso entre el cine como circuito retórico de luz y las luces de la mina, se descubren las manifestaciones de una relación de esfuerzo modernista entre la técnica cinematográfica y la técnica minera, entre el cine como retórica de luz y movimiento, por un lado, y el carbón como agente pirotécnico de iluminación y dinamismo de arrastre, por otro. Sin embargo, en *Reportaje a Lota*, donde la visión documental se ha impregnado del escepticismo del obrero que reconoce el devenir improductivo de la mina y que narrativamente se ha impuesto reinterpretar la historia de ese frente de trabajo mecanizado como un relato de explotación y muerte, la articulación luminosa y dinámica del cine, con el carbón y las máquinas de arrastre y de claridad que lo trabajan, se presenta en el final con sentido declinante y disolvente. En el último plano las escasas luces que alumbran la acción del registro instalado en el tren subterráneo son las de los cascos de los mineros que bajan al pique, donde, vencidas por las sombras, concluyen danzando en la negrura como figuras luminosas de cine abstracto o, mejor, como azarosos vuelos de luciérnagas en un plano nocturno.

Mecanismo, economía y muerte

El documentalista Sergio Bravo, fundador del Cine Experimental de la Universidad de Chile (Vega, 2006; Corro et al., 2007; Stange y Salinas, 2008), al realizar en 1958 *Día de Organillos* aporta al cine de no ficción chileno la más nítida “sinfonía de ciudad”, aún más clara en el fundamento musical y coreográfico de su montaje que *Santiago, Chile*, 1933 (Corro, 2013). La pertinencia al género se debe a esa fascinación dinámica del montaje que, conforme a la doctrina de Deleuze (2008) de las escuelas de montaje, correspondería a un fraccionamiento y reordenamiento visual de la realidad social, material-mecánica, y económica, de acuerdo a un criterio plástico de selección y combinatoria de “cantidades de movimiento”. El fundamento narrativo de *Día de Organillos* es el periplo que por la ciudad de Santiago y durante una jornada realiza un “organillero”, artista callejero ambulante que hace funcionar una especie de armonio mecánico, o pequeño piano automático, el “organillo”.

En ese viaje, que encadena las villas miserables de la periferia de la ciudad, con el mercado de abastos, algunos céntricos edificios elegantes, el elevado núcleo comercial y cívico de la capital, para concluir en el crepúsculo con las calles del casco antiguo de Santiago, el montaje presenta las tensiones dramáticas de la lucha por los recursos, y una especie de sociología del dinero. Al comienzo, a través de un fundido encadenado que repite el recurso “sinfónico filmico” de la imagen-caleidoscopio, el organillero repara su instrumento, el cilindro que activa mecánicamente la música con su giro. El mecanismo de trabajo aparece tan gastado como el hombre viejo, arrugado su rostro en el plano detalle. Luego la secuencia sigue con la riña de unas muchachas que se pelean el agua en el surtidor de una calle marginal. El defecto se impone en la caracterización de la pequeña mecánica, la del instrumento, y la gran mecánica, la social. La música experimental del compositor docto Gustavo Becerra, inserta regularmente motivos estridentes que puntualizan de modo icónico, el conflicto como un factor que la ciudad, sistema de trabajo, de movimiento, no logra integrar. La circulación del dinero se presenta en una escena en que unos niños ricos arrojan desde su balcón monedas para pagar la música del artista callejero y que recoge morosamente su mujer anciana. Tal motivo descendente se replica en la imagen mecánica de una apisonadora neumática que aplana con violencia el material de una calle en trámite de pavimentación y luego en la

figura circular de la rueda de una aplanadora que termina ese trabajo con una imagen de peso maquina que se suma al agobio físico de los músicos ambulantes. En la doctrina filmica del documentalista afiliado al Partido Comunista Chileno, y que en 1964, haría el documental *Banderas del Pueblo* (Vega, 2006), para promover la candidatura presidencial fallida de Salvador Allende, la ampliación semántica del juego plástico del montaje de lo urbano como integración racional de simultaneidades productivas debía incluir el motivo de la pérdida del trabajador, de su muerte como costo marginal. A las escenas señaladas sigue una vista en altura desde un edificio céntrico donde un hombre se monta en una ventana para limpiar los vidrios, resbala y se precipita al vacío, y la cámara de Bravo y de su entonces operador, Pedro Chaskel, futuro gran documentalista, también cayendo, recrea la visión cenital descendente del que muere absurdamente en el trabajo. El plano siguiente, aporta una nueva máquina al repertorio mecánico de esta fenomenología documental del trabajo: la caja registradora. En primer plano unas manos activan los botones de la herramienta de cálculo y el cajón se abre para reinterpretar sin emoción la imagen precedente del muerto como una suma o una resta. En el filme de Bravo aún no hay sonido directo, y los mecanismos, salvo el carro aplanador, son pequeños, sin embargo, la articulación de las imágenes de los fallos y disputas económicas y las dialécticas sonoras de la música de Becerra integran al sentido visual del montaje de todos los movimientos el factor de muerte que en las películas silentes del inicio de nuestra cronología no se consideraban.

Viene al caso la siguiente idea de Jünger en *El Trabajador*, que relaciona la figuración sonora de las estridencias de los paisajes laborales modernos con la conciencia o ignorancia del riesgo de muerte del trabajador y del transeúnte, con su consideración u omisión plástica y dramática:

Las pesadas cargas que aquí –en la ciudad– son vencidas escaparían tal vez a la percepción si unos sonidos silbantes y ululantes, en los que se expresa de manera inmediata una imperiosa amenaza de muerte, no llamara su atención sobre el grado de las fuerzas mecánicas, que aquí están operando. Realmente el tráfico (...) devora una suma de víctimas sólo comparable a las de una guerra. Esas víctimas sucumben en una zona moralmente neutra; el modo en que se las percibe es de naturaleza estadística (1990: 97-98).

Propiedad del trabajo y de la palabra

La Batalla de Chile, parte tercera, *El Poder Popular*, que como las partes anteriores registra los diversos frentes de la agitación y confrontación política y social del último año del Gobierno del Presidente Salvador Allende y su coalición de partidos, la Unidad Popular, fue montada en 1979. La distancia temporal de los acontecimientos, y la distancia física del territorio referencial, puesto que el realizador y sus colaboradores el año 1979 estaban en Cuba, ofrecen a la imaginación narrativa de Guzmán la oportunidad de escaparse de la fatalidad de la historia. Conforme a la intención retórica de *El Poder Popular*, *La Batalla de Chile* no culmina con el golpe militar de 1973, sino con una reconsideración de todo el gobierno de Allende como ocasión de formación ideológica de la clase trabajadora, habilitación que en virtud de la coyuntura técnica de la disponibilidad del registro sonoro sincrónico, es una habilitación lingüística, retórica, discursiva, verbal. La toma de conciencia de los trabajadores, del derecho a administrar los bienes de producción con sentido de eficacia productiva, pero con justicia social y equidad económica, hasta el punto de tomar el control de las grandes empresas privadas donde los patrones suspendían o mortificaban la actividad para sabotear económicamente al Gobierno de Allende, es un discurso que los trabajadores pronuncian una y otra vez, siempre en el primer plano y con el panorama general de fondo y activo de las maquinarias siderúrgicas, textiles, editoriales...etc. La iniciativa política de apropiación de los bienes de producción, de la “toma” de la empresa, en el periodo final de la Unidad Popular², relaciona atípicamente la “toma de la palabra”, el derecho a la caracterización y autodeterminación de clase a través de la identidad sincrónica entre figuración icónica y discurso, con la imagen cinematográfica de las líneas de montaje, mecanismo no antes visto en este inventario histórico documental de maquinarias. Lo atípico se debe a que desde Chaplin en adelante el cine había manifestado la convención, o la convicción,

² Sobre la iniciativa de los trabajadores socialistas chilenos durante la Unidad Popular para enfrentar el boicot de la derecha empresarial, señalan Julio Pinto y Gabriel Salazar en *Historia contemporánea de Chile, parte III: Así fortalecido por el orgullo propio y la admiración del resto del mundo popular, el trabajo obrero enfrentó la crisis del crecimiento hacia adentro y la radicalización de los conflictos sociales abrazando un proyecto que se basaba en su propia y reconocida capacidad creadora (...)* Pero también se manifestó con creciente intensidad a partir de la propia iniciativa popular, donde diversas orgánicas obreras comenzaron a estructurar un fenómeno de “poder popular” (...) Fruto de esta visión fueron las numerosas “tomos” que pudieron en jaque la fórmula de la transición ordenada y pactada al socialismo que propiciaba la administración allendista” (2010: 181).

dramática, que el invento de Frederick Taylor asociaba causalmente la racionalización del trabajo con el mutismo del trabajador. Gabriel Salazar y Julio Pinto, en *Historia contemporánea de Chile, parte III. La economía: mercados, empresarios y trabajadores* (2010), considera el efecto inesperado que tiene para la estabilidad del esquema político vertical entre patrones y trabajadores la instalación de líneas de montaje en las empresas chilenas, particularmente en las textiles, desde 1960 en adelante: “la implantación del sistema taylorista no condujo a una conducta más sumisa y disciplinada, sino por el contrario a un mayor sentimiento de auto-valoración e iniciativa que se expresó en una creciente conflictividad y propensión a militar en sindicatos y partidos de izquierda” (2010: 179). Para efectos de nuestra poética cinematográfica del trabajo mecanizado en el devenir histórico del documental chileno, lo relevante no es sólo la conexión entre la línea de montaje como gran mecanismo y el paroxismo expresivo, la apoteosis retórica, verbal, de los trabajadores, sino que la proposición documental, en la que concurren el ingenio de Guzmán, con la maravillosa cámara móvil de Jorge Müller, y la refinada plástica del montaje de Pedro Chaskel, que el mecanismo, aun en su enormidad, funciona solo, con una escasa intervención manual del obrero la que es mejorada por su discurso, *in y off*, por la presencia ingente de ese “logos” de clase, logos en el sentido doble de idea y palabra.

Trabajo, aniquilación y silencio

Antes de considerar el último grupo de películas de esta “Breve historia del trabajo mecanizado”, que constituyen los documentales, *Aquí se construye* (2000), de Ignacio Agüero, *Tres semanas después* (2010), de José Luis Torres Leiva, y *Surire* (2014), de Perut Osnovikoff, periodo icónico o dramático que llamaremos de “arrasamiento”, conviene señalar que la omisión de representaciones documentales sobre el trabajo mecanizado del periodo de 27 años que comprende toda la dictadura de Pinochet y la primera década en democracia, se debe a que no encontramos con claridad en el breve corpus del periodo ningún motivo poético singular, persistente y con una elocuencia estética o ideológica como la de los periodos representados. Tal vez esa ausencia y falta de perfil sean el efecto conjunto del desmantelamiento en ese periodo de las conquistas sociales, legales y económicas del mundo obrero, y de la erradicación política y mercantil

del cine chileno, en el singular modo documental y realista ficcional que se desarrolló hasta el “nuevo cine”, cuyo límite histórico fue el golpe militar de septiembre de 1973. De todos modos en la alianza dramática e icónica entre panoramas de destrucción y actividad de grandes máquinas sin protagonismo humano en estas películas de los últimos catorce años, se expresa tanto el anonadamiento político del agente trabajador, obrero, que a través de la disolución de sus organizaciones sindicales consiguió la dictadura y ha mantenido la democracia (Salazar y Pinto, 2010), como la lógica de renovación material drástica e incesante de todo que impuso el modelo económico neoliberal instaurado por los militares y que recién hoy la nación organizada revisa estructuralmente.

En la película de Agüero *lo arrasado por las palas mecánicas y bulldozer* son las casas familiares de los barrios residenciales de Santiago Oriente, inadmisibles en el régimen de rentabilización aérea del espacio habitacional que arremetió como desaforado *boom* inmobiliario durante el gobierno de Eduardo Frei Ruiz Tagle (1994-2000). La víctima ejemplar de ese paradigma estruendoso de normalización espacial es el biólogo Guillermo Mann, su familia y su casa ancestral, quienes sufren el asedio de las demoliciones contiguas. Después de un fundido encadenado, mortificado por un piano melancólico, que describe la transformación de las bellas casas burguesas en cáscaras de aparente utilería de tamaño natural, que las máquinas derriban con la triste resistencia de los berrinches de viejos vecinos enervados por el ruido y el polvo, el científico describe su impresión biopolítica y existencial de ese trance:

Lo que está pasando a aquí es una destrucción violenta del paisaje, del entorno visual, están matando mi pasado, me están matando mi cultura personal, mi historia [...] yo todos estos árboles los he trepado, cada árbol que cae es parte de mi infancia que se va irremediamente, es como la muerte de un familiar, en cierta forma. Esto, personalmente lo que hace es quitarle algo a uno que lo sustenta en el pasado. Si esto no es un dolor del alma, no sé qué es entonces un dolor del alma.

La segregación narrativa que establece Agüero entre los vecinos, que sufren la arremetida de la racionalidad mecánica de la especulación inmobiliaria, los obreros, que sirven ese trabajo y que desde la distancia de las márgenes de la ciudad narran su propia epopeya de asentamiento habitacional, y la actividad aniquiladora y voraz de la pala mecánica, que parece funcionar sin intervención humana, sirve para comprender dramáticamente, con Sloterdijk (2002, 2003), o con Esposito (2005), que la progresión

ominosa de la modernidad hacia la producción de esferas existenciales de inmunidad cada vez más estrechas, idénticas y herméticas, implica la imagen del trabajo solo como extremo de la individuación. Las palas mecánicas y los *bulldozer* de *Tres Semanas después* de Torres Leiva, y de *Surire*, de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, arremeten, respectivamente, contra la ingente acumulación de escombros costeros del terremoto chileno de febrero de 2010, y contra el salar de Surire que, pese a poseer la categoría estatal de reserva de la naturaleza, de servir atávicamente a la vida de pastores aimaras y poblaciones de flamencos, no puede diferir ni repeler la racionalidad mecánica que extrae de su costra blanca el mineral de bórax. Estas consideraciones documentales del trabajo mecanizado, definitivamente ecológicas, a través de la erradicación de toda palabra que aluda al panorama visible de la destrucción, pleno silencio humano y rumor de mar en los escenarios de la catástrofe telúrica y diálogos en aimara relativos a las rutinas domésticas de los pastores viejos y cansados, caracteriza fílmicamente la indiferencia ontológica entre naturaleza y técnica a través de una observación desnarrativizada y muda.

La certeza presente de que el enorme y desesperante caos material descrito en *Tres semanas después* fue rectificado por el trabajo mecánico, al punto que hoy ha sido reemplazado por la forma de nuevas ciudades costeras, se parece a la serenidad provisional con que los flamencos se alimentan en la laguna del salar, o la anciana pastora junto a su choza juega con su perro o se arregla las uñas retorcidas de sus pies, mientras en el plano de fondo y bajo las montañas gigantescas las grúas escarban el salar y las filas de camiones, como un solo convoy de luces, se lleva su costra salina. Lo que inquieta en estas últimas figuras documentales del trabajo mecanizado, figuras de hoy, es que la resistencia de todos los cuerpos dependa de máquinas que aparentemente trabajan solas.

Bibliografía

- Corro, Pablo. (2012). *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Corro, Pablo. (2013). Sinfonías de ciudad en el cine chileno. En Villarroel, Mónica (comp.), *Enfoque al cine chileno en dos siglos* (pp 23-32). Santiago: Lom.
- Corro, Pablo; Larraín, Carolina; Alberdi, Maite; Van Diest, Camila. (2007). *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Deleuze, Gilles. (2008). *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Gumbrecht, Ulrich. (2004). *En 1926, viviendo al borde del tiempo, ensayo sobre la simultaneidad histórica*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Hauser, Arnold. (2005). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: DeBolsillo.
- Jünger, Ernst. (1993). *El trabajador*. Barcelona: Tusquets editores.
- Kay, Ronald. (2005). *Del espacio de acá*. Santiago: Metales pesados.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Rinke, Stefan. *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile. 1910-1931*. (2002). Santiago: Dibam.
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile, III. La economía: mercado, empresarios y trabajadores*. (2010). Santiago: Lom.
- Salinas, Hans y Salinas, Claudio. (2008). *Historia del Cine experimental de la Universidad de Chile*. Santiago: Lom.
- Sloterdijk, Peter. (2003). *Esferas*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, Peter. (2002). *El desprecio de las masas*. Valencia: Pre-textos.
- Subercaseaux, Bernardo. (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo IV*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Vega, Alicia. (2006). *Itinerario del cine documental chileno: 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado-EAC. 2006.

LA APROPIACIÓN DEL CINE INDUSTRIAL COMO UNA OPERACIÓN HISTÓRICO-DOCUMENTAL EN CHILE EN EL SIGLO XX

GABRIEL CASTILLO

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

El presente artículo aborda los sistemas locales de transferencia, cita y apropiación del cine industrial de ficción, particularmente norteamericano y europeo, que actúan en Chile, durante el siglo XX, como operaciones documentales indirectas de la historia política y social, no validada como tal ni por la tradición documentalista ni por el cine de explícita conciencia política. Se toma como ejemplo el motivo del viaje, como agente de introspección documental en la cinematografía del periodo de expansión (infructuosa) de una industria local, desde 1940, hasta fines de los sesenta y el advenimiento de la "vía chilena al socialismo".

Palabras claves: Cine chileno (1940-1970), ficción como registro documental, apropiación del cine industrial.

En el film *Hollywood es así*, de Jorge Délano (1944), una joven provinciana de Los Andes, un poblado situado al norte de Santiago, gana un premio para viajar a Los Ángeles, California, a probar suerte como actriz en el corazón de la industria occidental del cine. La película, presentada a menudo como una comedia por la crítica de la época, se sitúa de un modo ambiguo ante las representaciones que establece de la gran maquinaria Hollywoodense. Por una parte, como el origen de los cánones y valores mismos de la cinematografía, de los perfiles heroicos que proyecta el *Star System* con la admiración del público chileno, pero, por otra, como el corazón vacío de un artificio carente de auténticos valores artísticos, y en donde triunfan por azar, de entre centenares de aspirantes frustrados, quienes poseen conexiones personales con los grandes managers, y se vislumbran, de pronto, como lucrativos productos de consumo. El film pone en tensión, probablemente, las contradicciones que el mismo director experimentó una década antes en su viaje a Estados Unidos, como unos de los primeros realizadores chilenos que buscaron completar su formación técnica en los grandes estudios de California. En ese viaje, Délano, dibujante, cineasta, actor y periodista, conoció

personalmente a figuras como Chaplin, Laurel y Hardy, o los hermanos Marx, y estableció luego una amistad con Walt Disney, en quien vio una suerte de alter ego que, de paso lo reconoce como tal en su película de animación *Saludos Amigos* (1942), donde el avión Pedrito viaja desde Mendoza a Santiago con una carta dirigida al propio Délano¹.

En la puesta en escena de los estudios de Hollywood, reconstruidos en la precariedad de los recursos locales, la actriz principal, María Maluenda, quien fuera una relevante dirigente del Partido Comunista de Chile, es invitada por un alto ejecutivo norteamericano a almorzar a un casino donde puede encontrarse con su maquillaje habitual, a Chaplin, a Los tres chiflados, a Buster Keaton, entre otros. Durante sus pesadillas, María de los Andes, nombre artístico con que es reconocida en Estados Unidos, es perseguida por el Franquenstein de Boris Karloff. Mientras, la espera por un empleo, la realiza en una pensión donde decadentes actores esperan permanentemente que suene el teléfono y se les ofrezca un papel, llamado que nunca llega. Finalmente la fantasía se concreta, y María, que es el doble exacto de una conocida actriz que ha muerto en un accidente automovilístico, recibe, suplantando la identidad de ésta, un papel estelar. Pero sus buenos sentimientos la llevan a renunciar al éxito para volver con su prometido chileno, un destacado médico que ha realizado importantes avances en su investigación contra el cáncer (encarnado por Pedro de la Barra).



¹ Durante su viaje a Estados Unidos, Délano no recibió la beca que originalmente se le había prometido. No obstante decidió permanecer allí empleándose con su esposa en trabajos para inmigrantes. La precariedad de Hollywood en su film tematiza en este sentido la misma precariedad desde la cual vivió ese momento de su vida.

Es probablemente esta misma relación con Walt Disney, su inspiración, su imitación subconsciente, la que en parte había determinado los elementos de otro extraño film realizado cuatro años antes. Se trata de *Escándalo*, construido, según el mismo realizador, como una película dentro de una película. En realidad una película con múltiples planos y subgéneros convencionales de acción. En una puesta en escena inicial de un cuadro de costumbre de familia santiaguina de clase media venida a menos, Julián, el joven primogénito es invitado a través de un llamado telefónico por el mismo Délano, quien aparece con sus dibujos, a formar parte, junto a su familia, de la realización de una película que, en una transición sin quiebres empieza a confundirse con los personajes iniciales. En esta trama cinematográfica, dentro de la trama inicial, el conflicto está dado por el amor imposible entre el talentoso y valiente Julián, recientemente nombrado editor de un diario, y la hija de Mariano Condal, un acaudalado empresario que se deja sobornar por un delegado del gobierno norteamericano para desistir de la prospección petrolera en Chile. Pero Corina, la secretaria del empresario Condal, hermana de Julián, ha sido testigo de esta acción de la que pone al tanto a su hermano. Finalmente triunfa el amor y la sanción a las exacciones se materializa en el suicidio final de Condal, donde, por segunda vez, se expone el set mismo de la filmación con el equipo de dirección que encabeza el propio Délano. Algo extraordinario en términos de inventiva de guión, si consideramos que se trata de un gesto que la historia del cine occidental va a atribuir fundamentalmente a las exploraciones de finales de la década del 50 y de principios del 60 y, en general, a los cineastas de la *nouvelle vague*.



Pero este film, como los otros films de Délano, no busca validarse como una propuesta formal, al menos no en su propósito central, sino más bien como una exposición jerarquizada temáticamente sobre la historia misma de Chile. La composición de las clases sociales, el valor del aspiracionismo y la apariencia, la precariedad de la autonomía política, la dependencia de los intereses económicos norteamericanos.

Por los demás, tanto en *Escándalo* como en *Hollywood es así*, se cuele una intención surrealista, onírica y un suspenso siniestro, con ribetes de cine negro. De hecho en *El hombre que se llevaron*, del año 1946, estos motivos retóricos vuelven a figurar en un extraño punto de locación situado en el camino cordillerano entre Mendoza y Santiago, en un refugio habitado por un sabio ermitaño al que dos policías piden hospedaje junto a sus dos prisioneros acusados de asesinato y una joven escritora porteña que ha perdido el tren en pleno paso fronterizo. *El hombre que se llevaron*, por alusión al íntegro prisionero que ha sido culpado injustamente de su crimen, relata en raconto la historia del enigmático personaje que, desde la infancia, ha debido cargar con la culpa de las infracciones cometidos por otros. El hombre que se llevaron es no sólo el hombre que se ha llevado la policía y que preferirá enfrentarse con ella a balazos antes que delatar a una amiga (la auténtica asesina) sino el hombre virtuoso cuyas circunstancias de existencia le ha quitado, por un destino nefasto, la posibilidad de su humanidad.

Pero aún en un guión tan íntimo e inusual en la historia del cine chileno, la intención excesiva, innecesaria, de tematizar la historia de Chile, vuelve a hacerse presente, por ejemplo en el descubrimiento de un criminal nazi refugiado con una identidad impostada en Argentina. Esta inclusión es notable por su actualidad, si consideramos que el film fue rodado a penas un año después del término de la Segunda Guerra Mundial.

Se trata siempre de una poderosa intención documental. Es evidente que todo film de ficción es responsable directa e indirectamente de su contexto histórico, y todos ellos pueden leerse como un documento antropológico que da cuenta de lo real, que documenta lo real, pero rara vez, como en los comienzos de la cinematografía chilena² sonora, la

² Nos hemos concentrado en el periodo comprendido entre la década del 40 y la del 60, que corresponde a un ciclo republicano marcado por el proyecto del llamado Estado Educador y por la creación de incentivos públicos para la industrialización. No obstante la producción cinematográfica cubre todo el siglo XX. El género de ficción debuta con 78 films mudos entre 1916 y 1930. El cine sonoro debuta en 1934 con *Norte* y

intención propiamente compositiva, creativa, alterna de manera tan evidente con el persistente propósito de tematizar directamente el momento de la historia. Esta disociación explica su estética y a veces incluso sabotea las cualidades ficcionales del film, para hacer emerger el gesto documental.

El viaje como representación de una doble acción

El cine de inspiración industrial establece un puente entre la pequeña acción interna, la acción de la historia de Chile, y la administración de las imágenes de las grandes acciones de Occidente. Por lo demás la distancia entre, por ejemplo, la pensión provinciana y el modesto casino funcionario con que se representa la espera ante los estudios de Hollywood, y el auténtico ambiente, espacial, laboral, de las grandes industrias cinematográficas norteamericanas, está construida a partir del motivo del viaje. Aún la distancia idiomática es resuelta en el film de Coke (apodo de Délano) por la intervención de un *deus ex machina*, un duende de la lengua, una impresión fantasmática que mueve permanentemente, durante el film, una palanca que determina el idioma de la escena. Así, los diálogos en inglés, en Hollywood se vuelven para el espectador chileno, de pronto, diálogos perfectamente locales. A la inversa, un chiste del duende de la lengua hace que, por un momento, el capataz del campo del que la protagonista es oriunda, salte del habla campesina chilena, al inglés norteamericano.

De este modo, en gran medida también, Coke buscaba resolver uno de los problemas que lo inspiraban a propugnar como indispensable el desarrollo de un cine local que, por una parte, no debía contentarse con leer permanentemente los subtítulos de los films extranjeros, como si la alteridad fuera una condición necesaria y natural del cine, y por otra, no debía caer en la tradición española del doblaje que, a su parecer subestimaba a un grado inaceptable la importancia de la voz original del autor.

En todos los ejemplos que hemos mencionado y en los que mencionaremos, la figura del viaje es la gran articuladora, la mediadora, entre la doble acción de la cultura local, menor, y la cultura metropolitana. En *Escándalo*, en *Hollywood es así*, en *El hombre que se llevaron*, o más tarde, en *Regreso al silencio* (Kramarenco 1967), el viaje

sur de Jorge Délano y dará origen a un corpus de 580 films hasta el 2014 (90 films entre 1940 y 1970, 204 entre el 2000 y el 2009 y 187 solamente entre el 2010 y el 2014. Desde 1897 a la fecha se han producido en tanto 1405 films documentales y 105 films de animación (desde 1921).

es una travesía literal entre países o entre continentes. Pero en muchos otros films, la identidad de la travesía, su justificación, se mantiene incólume, aún cuando se trate del viaje de una campesina que nunca ha abandonado la vida rural, al pueblo cercano de Constitución, en *Río abajo* (Miguel Frank- 1950), o, como en la década del sesenta, al viaje desde el pueblo provinciano, ingenuo, puro, paradisiaco, noble, a Santiago, erigida en capital metropolitana, lugar de la pérdida de la inocencia, lugar de la estafa, lugar de la corrupción política. Si pensamos por ejemplo en *Un viaje a Santiago* (Hernán Correa- 1960), en *Morir un poco* (Covacevich 1967) o en *Largo viaje* (1967) de un ahora maduro Patricio Kaulen que ha sido asistente de Déllano en *Escándalo* y actor novicio en el mismo film, 27 años antes.



En *Un viaje a Santiago*, por ejemplo, una familia completa del poblado ficticio de Tunco, decide viajar a la capital a interpelar ingenuamente al diputado que, durante una visita de campaña, ha prometido un nuevo camino para el pueblo. Mientras el padre y la madre son tramitados entre distintas reparticiones públicas donde serán permanentemente evadidos por el diputado, la hija, una joven cándida, visita al novio que le ha prometido matrimonio. Pero las promesas del diputado son tan vanas como las del novio, quien en realidad está casado y tiene hijos, y sólo está interesado en una aventura con la campesina. Para colmo, los padres le han cambiado dinero en el tren a un falso amigo, que resulta ser el asaltante de un banco, y su estadía en Santiago termina en prisión. Los

héroes, que disipan la intriga y permiten aclarar la verdad, son el profesor del pueblo, la figura privilegiada del Chile de entonces como guía político, y un excepcional y honesto diputado.

Si comparamos este film con los films decididamente políticos, por ejemplo del periodo de la Unidad Popular, no podríamos reivindicar en él la existencia de un discurso ideológico explícito que pusiera en tela de juicio la crisis del sistema político y económico estamental de los años sesenta, previo a la profundización del proceso de reforma agraria. De hecho, en ningún momento es posible establecer la filiación política de los personajes, por ejemplo, del diputado honesto y del diputado corrupto. Pero aún así, su exposición de los personajes, como un auténtico cuadro de costumbres, elabora el retrato de una sociedad burocratizada, segregada, estancada, moral y políticamente, en donde la carrera funcionaria es también un lastre para la creación y el progreso y donde, más allá de los partidos políticos convencionales, los pobres, los honestos, estarán siempre condenados a una suerte de *fataliá*, como prescribe el naturalismo criollista en la literatura de principios de siglo.

En estricto rigor, a pesar de preservar una retórica visiblemente inspirada en los argumentos o en la retórica visual del cine industrial norteamericano, como por ejemplo *Meet John Doe* (Kapra, 1941), se trata de un film que actúa poderosamente también como un documental, como una representación crítica del Chile cívico y funcionario de los años 60, de gran desarrollo político en las grandes ciudades, pero de un profundo retraso en el campo señorial, feudal.

Incluso en aquellos films donde se establece una supuesta levedad de comedia, como en *Uno que ha sido marino*, (1951) o *El gran circo Chamorro* (1955) ambas de José Bohr, el argumento pone siempre de relieve el viaje, el transcurso entre el mundo de la pobreza urbana y el del éxito y la riqueza inaccesibles para quienes han nacido sin ella.

En *Largo viaje*, de Patricio Kaulen, un niño del mundo campesino va al centro de Santiago a la búsqueda de un par de alitas de papel de plata para su hermanito nacido muerto, nacido *angelito*, pero ese mundo se sitúa lejos de la ciudad existencialmente, no geográficamente, puesto que la vida y la pobreza del conventillo donde vive el protagonista, se sitúan espacialmente en el corazón de la ciudad que se percibe a sí misma

moderna, a pocas cuadras incluso, del palacio de Gobierno, detrás del llamado *Barrio Cívico*. El viaje del niño, que no deja de recordar tanto al *Ladrón de Bicicleta* (De Sica, 1948) como a *El globo rojo* (Lamorisse, 1956), es un periplo ingenuo en una ciudad donde nada puede ser conseguido sin recursos que no conoce y que no imagina, confrontándose permanentemente a pruebas inesperadas en otro mundo cultural que hacen de una simple incursión de un día, a pocas cuadras de la casa, un *Largo viaje*.



Hemos establecido el corpus de trabajo precisamente entre 1940, año de un decidido pero a la larga infructuoso esfuerzo del estado por promover un proyecto de industrialización, y 1970, año de asunción del poder de Salvador Allende, en que el discurso y el proyecto socialista cobran un protagonismo inédito en la política y en la economía, pero también en todos los campos de la cultura³. Nos interesa entonces establecer no sólo la carga ideológica, sino también el insoslayable proyecto documental que puede deducirse de films que buscan situarse simplemente desde la naturalidad acrítica de la cita de los motivos y las retóricas del cine de los grandes estudios.

De todas las películas mencionadas, *Morir un poco*, de Covacevich, es probablemente la más explícita, puesto que su propuesta cinematográfica, que se pretendía públicamente de ficción, ofrece un complejo montaje de secuencias estrictamente documentales, con un gran valor composición, de situaciones sociales que

³ Año también de aparición del Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular.

son expuestas, presentadas, sin una voz en off que las oriente o las interprete para un público que, inesperadamente, asistió a las exhibiciones del film en un número cercano a los 200 mil espectadores; cifra anómala considerando el poco éxito histórico de la taquilla del cine chileno, y más aún considerando el carácter experimental del film mencionado.



El motivo del viaje también es fundamental en el extraño film de Kramarenco, *Regreso al silencio*, donde la trama pareciera desarrollarse permanentemente en un doble registro. Por un parte, el de la acción explícita: un chileno que vive en Miami decide regresar a Chile para encontrar a su hermano cuyo paradero es desconocido desde hace cuatro años. A pesar de que en un comienzo le informan que su hermano está muerto, finalmente descubre que se trataba sólo de una coartada para eludir a la justicia por sus antecedentes criminales. Por otra parte, la debilidad de este argumento policial que culmina con el asesinato del hermano mafioso al momento en que escapaba de Chile, a manos de sus propios secuaces, parece casi un pretexto para ofrecer más poderosamente un contraste de atmósferas, entre la luminosidad moderna de los edificios, las calles y la vida de Miami, y la oscuridad provinciana de un Santiago sórdidamente desertificado, y en donde la pequeña burguesía se divierte en pequeños antros nocturnos donde se imitan la música y el sonido de los grandes centros metropolitanos. La cinta protagonizada por dos actores hermanos en la vida real, Humberto y Héctor Duveauchelle, ambos agentes

activos del programa político de la Unidad Popular, pareciera aludir en su título, regreso al silencio, mucho más a las atmósferas de los segundos planos, que a la trama supuestamente primaria.

Nuestra última mención es para el último film de Patricio Kaulen, *La casa en que vivimos*, de 1970, por lo demás el único rodado a color, de todos los que hemos mencionado. Este film de Kaulen tematiza la situación de una familia de clase media funcionaria a partir del proyecto de construir una casa nueva en un sitio vecino a la casa original de fachada continua, típica del Santiago de comienzos del siglo XX, que se ajusta a las aspiraciones de modernidad del protagonista. La casa, no obstante, nunca se ve, pues está permanentemente en obra gruesa, a pesar de que el propietario celebra en ella comidas con sus jefes y amigos para hacer ostentación de un logro inexistente. La casa nueva alegoriza el aspiracionismo de la sociedad chilena en general, sociedad que en 1970, año de rodaje y estreno del film, se orientará como nunca antes a un proyecto radical de transformaciones sociales.



Una vez más, no se trata del único hilo conductor del film. La hija del protagonista vive una adolescencia hedonista e inconsciente con sus amigos y compañeros de juerga. El hijo mayor, en cambio, posee una identidad militante y discute con sus amigos sobre las distintas alternativas del cambio que está por producirse en la sociedad, participa en jornadas de apoyo a tomas de fábricas y canta con su grupo canciones de protesta.

Hay en el film otro recurso notable, asociado a numerosos *flashbacks* y *flashforwards* o anticipaciones del futuro, puesto que el presente es en color, el pasado en cecia y el futuro, en blanco y negro, futuro que, situado en la década del ochenta anticipa una sociedad tecnológica y moderna, con una estética *Stanley Kubric* que recuerda también la estética del proyecto Synco⁴. El grano del film opera también, por último, como un mecanismo exacerbado de distanciamiento si lo comparamos con el grano del cine norteamericano o europeo.

La ficción como propósito realista

Domingo Melfi y, antes, Gabriela Mistral y Raúl Silva Castro, habían defendido la tesis de que el cine, como la novela, debían establecer una relación no sólo naturalista con lo real, sino una relación documental, a modo de frescos o instantáneas temáticas históricas. En “Cinema documental para América” (1930), Gabriela Mistral sostenía que el espacio americano se anuncia como una espacio deshabitado, puro paisaje a punto de anular “el hecho humano para dejarlo reducido a hecho geográfico y al suceso extraordinario de la flora y la fauna”⁵. Como ocurre con la fotografía en el siglo XIX, el cine suscita en Gabriela Mistral la imagen de un instrumento tecnológico de objetividad que sin mediación alguna de subjetividad tendría la posibilidad de rendir lo real que, en este caso, es un real sin hombres. La utopía de objetividad suprime a tal punto la subjetividad que ella deja de existir tanto en la forma de la conciencia mediadora y constructora de imagen, como en la imagen de otros sujetos que poblarían lo real. El cine regresa así la realidad a un punto de origen, recopila el detalle con una precisión única y en una escala perfecta de jerarquías.

El cine entrará en esa zona de Génesis, en que todo está nuevo y como untado todavía de la gracia primogénita. De las familias vegetales aristocráticas no repetidas ni en la selva indostánica ni en la sudanesa, la cinta recogerá lo mismo la masa del follaje que el preciosismo de la flor; los ejemplares de vigor monstruoso darán fotografías individuales que pasen a ser en los libros de Botánica lo que son en las monografías de esculturas los Hércules y los Júpiter antiguos.

⁴ Proyecto de regulación computarizada centralizada de la producción fabril durante la Unidad Popular. Se trata del proyecto Synco o Cybersyn, inspirado por el científico británico Stafford Beer. Cf Medina, Eden. *Cybernetic Revolutionaries. Technology and politics in Allende's Chile*, Londres, MIT Press, 2011.

⁵ Gabriela Mistral, “Cinema documental para América”, *Revista Atenea*, 7(61), 1930, p. 52.

Las vistas de conjunto conseguirán presentarnos el hervor vegetal de cauchos, bambúes y lianas, entre los que pasa, en un relámpago azafranado, el jaguar brasilero o el venado del bajío mexicano⁶.

Desde esta perspectiva, que verifica a su vez la persistencia de las formas de invisibilización de la cultura, Gabriela Mistral hace del registro cinematográfico una medida justa de visión e información, “fuerza informativa” que superará la propaganda escrita “casi siempre estropeada por la exageración”⁷. El cine, dice, podrá mostrar “sin necesidad de hipérbole y sin posibilidad de mentirijilla”⁸.

Los comentarios sobre el cine de Gabriela, como antes los de Raúl Silva Castro, parecen escritos en un tiempo en que la captura de la imagen en movimiento fuera una certeza de una tecnología aún por venir, cuyos beneficios son una apuesta que a falta de acceso práctico sólo puede formularse en la especulación anticipatoria. En literatura este tesis que se concretó particularmente en el naturalismo criollista de Mariano Latorre y Marta Brunet, encontró oponentes consecuentes y conscientes, fundamentalmente en el *Grupo de los 10* y en otros autores aislados como Juan Emar y antes el mismo Pedro Sienna, director de varios films mudos y autor de una extraña alegoría surrealista de Chile titulada *La cueva de los murciélagos*, que recuerda el motivo de “espelunco” en José Victorino Lastarria⁹.

⁶ Ibid., p. 53

⁷ Ibid., p. 54

⁸ Ibid., p. 55. Gabriela tiene su fe puesta en el Instituto del Cinema Educacional, que podrá hacer lo que ninguna institución europea, en el sentido de “excitar a las empresas a la divulgación gráfica de nuestro continente; en el de articular los trabajos ya logrados y darles unidad, y en el de purificar, con el solo incremento del cine geográfico e histórico de índole documental, la plaga del cine imbécil o perverso que anega nuestros mercados. No necesitará para lo último combatir a ninguna empresa explícitamente; bastará con que informe a los pueblos de América respecto del material disponible de películas con asunto nuestro, con panorama, costumbres e historia nuestras. Los pueblos iberoamericanos harán la selección por sí mismos”. Igualmente anuncia en este artículo su intención de dejar para otro texto el cine documental aplicado a la divulgación de las antiguas civilizaciones “tan desdeñadas, tan estudiadas a medias y tan apresuradamente avizoradas por el europeo”. Ibid.

⁹ En su poderosa alegoría de la cultura y la política chilena, *Don Guillermo*, Lastarria presenta la figura de un noble de origen Inglés, Guillermo Livingstone, quien es capturado y arrastrado por un chivato al reino de la profundidades de una cueva, situada en los cerros de Valparaíso, que llama *Espelunco*, (un juego de palabras que simultáneamente es una cita de la voz latina *spelunca*: cueva, y un anagrama de “pelucones”, como se llamaba en el siglo XIX a los conservadores, sin mencionar su directa asociación con “lo que espeluzna”). Don Guillermo salva excepcionalmente de ser convertido en invunche (imbunche escribe Lastarria), como ocurre con el resto de los capturados, un monstruo mítico chileno que posee todos los orificios del cuerpo clausurados, al igual que una pierna y la cabeza, descoyuntadas. La imagen de *Espelunco* es la de la oscuridad y la inconsciencia de la Colonia, una suerte de insoslayable limbo preilustrado, donde las brujas imbunchan a sus cautivos. José Victorino Lastarria, *Don Guillermo*, Santiago, Imprenta del Correo, 1860.

En su texto *Las novelas inexistentes* Domingo Melfi señala que se podría realizar este intento mediante la construcción de tres grandes novelas: la de la “Colonia”, la de la “formación de la República” y la de la “organización”.

La primera abarcaría todo el poder omnímodo de la Encomienda, con sus terribles dramas humanos; luego la segunda iría de la emancipación política con el fragor de los motines militares aplastados por el espíritu violento de Portales (...) hasta el proceso de la organización democrática y; finalmente, la novela de la riqueza del Salitre, riqueza que se estrella en la tormenta brutal del 91 y derrama su poder corruptor a través de treinta años de placeres y de irresponsabilidades políticas. Estas tres novelas podrían iniciar lo que queremos denominar de algún modo episodios nacionales. Abarcarían periodos de alta tensión dramática en el correr de nuestra nacionalidad¹⁰.

Joaquín Edwards Bello replica severamente

En el cine lo de menos es el tema.

No existe la cuestión de los argumentos, sino la de las realizaciones. Es algo parecido al asunto de las novelas. Hace poco un castigador de la literatura nacional solía declarar de manera violenta. “En Chile falta la novela del salitre; en Chile falta la novela de Magallanes; en Chile falta la novela social...”.

Con dicho criterio se podría llegar bastante lejos, no solamente en esta “larga y angosta faja de tierra”, sino en Francia, en Rusia o en los Estados Unidos. Bastaría que los enemigos de los escritores gritaran: “En Francia, falta la novela del queso Camembert; en Rusia, falta la novela de Ucrania; en Estados Unidos falta la novela de Oklahoma y del Misissipi”.

No es que falte nada. Novela puede ser todo para el novelista de verdad. Habría posibilidad de novela en la Colonia siria, en la yugoeslava de Punta Arenas y en la de Antofagasta; hay tema para novela en un diario, en la Plaza de Armas, en la vida del fútbol y en el mundo de las carreras de caballos. (...)Lo que ha faltado al cine chileno es algo que no se podría definir: no es la fotografía, ni el sonido, ni el maquillaje, ni un actor tal cual, ni el guión, ni el tema, sino una vitamina; la Equis. Sale todo malo por ausencia de dicha misteriosa vitamina¹¹

Y concluía Bello

No estamos maduros para el cine, y cuando ocurre eso el mejor tema sería desmatado desintegrado y confundido. El cine chileno es un conjunto de virtudes, de entusiasmos y de esfuerzos inconexos, con algo de muy pueril y sin emoción¹².

Bello daba cuenta así, diríamos, desde su carácter enigmático sin desarrollo crítico,

¹⁰ Domingo Melfi, “Las novelas inexistentes”, Revista *Atenea*, p. 198.

¹¹ Joaquín Edwards Bello, “El asunto del cine”, Diario *La Nación*, Santiago, 15 de diciembre de 1946.

¹² *Ibid.*

el permanente desconcierto de un cine refractado permanentemente sobre sus propios intereses, sobre sus propias aspiraciones, para volverse, aún en la más pueril de sus ficciones, un poderoso agente documental de la historia de Chile.

DOCUMENTALARTE: TÉCNICAS DE CINE Y VIDEO ARTE EN LA OBRA DEL ARTISTA CHILENO JUAN DOWNEY

CONSTANZA ROBLES
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN

Juan Downey fue un artista chileno dedicado al medio audiovisual en sus diversas formas. Pretendemos explorar de qué manera en dos de sus obras: *The Laughing Alligator* de 1979 y parte de *Video Trans Américas* y *The looking glass* de 1981 y parte de *El ojo pensante*, se documentan ya sea la experiencia de convivir con distintos pueblos originarios de América o hacer un recorrido por distintos museos y obras primordiales para la historia del arte, logrando privilegiar la experimentación del medio más que el objeto en sí, prescindiendo de un guión, realizando una investigación / documental / arte, restringiendo y cambiando los formatos de grabación, en busca de una expresividad técnica a la vez que del choque cultural de la memoria americana como tal y su cruce con la tradición europea.

PALABRAS CLAVE: Juan Downey. Tecnología. Cine documental. Video arte. Instalación.

Quiero hacer / un arte de pesadas implicaciones políticas; un arte de disfrute ritual, / un arte con potencialidades cerebrales, / un arte con raíces: / para arrancar, emancipar, / para cegar con luz, / para sublevarse y cantar.
Juan Downey

JUAN DOWNEY: ARTISTA MEDIAL

Juan Downey (1940 – 1993) fue un artista y arquitecto chileno, que se dedicó al video arte y la instalación, siendo uno de los primeros chilenos en explorar el género. Radicado en Nueva York, se dedicó a repensar la estructura comunicativa desde el video documental, en oposición a la televisión a la que consideraba un medio alienante. Como plantea el crítico Justo Pastor Mellado: “Estos artistas se caracterizaron (Downey y Jun Paik) por producir una forma de arte discreto, que explotó el potencial del video como agente transformador de la experiencia perceptiva”¹.

¹ MELLADO, Justo Pastor. “Efecto Downey: novela local” en *Catálogo Efecto Downey*. Fundación Telefónica. P. 9. <<http://espacio.fundaciontelefonica.com.ar/wp-content/uploads/descargas/1368046390-Downey.pdf>> [Última consulta: 25 Agosto de 2014].

Resistiéndose a esta idea de una narrativa única y lineal, y privilegiando la existencia de tantas otras posibilidades otorgadas por el medio del video, Downey se dedicó entre 1971 y 1979 a realizar la obra *Video Trans Américas*, que busca, desde su interés por el registro fílmico como manera de posibilitar una durabilidad particular en el tiempo y una vía de experimentación nueva para la época, en los pueblos originarios de Sudamérica, sus orígenes y cómo conciliar el “choque cultural” del mundo en que vive². Definido por Julieta González es un: “comunicador cultural y antropólogo estético activador con un medio visual de expresión: el video”³. De la misma manera, unos años después, deja de explorar las raíces latinoamericanas para concentrarse en la estructura y las posibilidades significantes del video como medio, tal como veremos en *Through the looking glass* de 1981.

Downey comienza refiriéndose a su trabajo más emblemático diciendo: “aquí, el arte es el documento de un proceso y no la manipulación de materiales pasivos, y el rol del artista es entendido como el de un comunicante cultural. ¡Es tiempo de comenzar una nueva estética!”⁴ (VTA, 1). Cuando Downey habla de proponer una nueva estética lo que busca es alejarse de cierta manera de la etnografía pura y dura, en tanto esta busca hacer desaparecer al autor para mostrar el objeto de la manera más auténtica posible. El artista aquí pretende ser un ente comunicante entre el objeto y el espectador, pero no únicamente eso, puesto que, en el mismo proceso de realización él es incluido como objeto representado dentro de sus propios documentales: “Downey no propone el video como simple herramienta del documento sino más bien como un medio que recoge y transmite la transformación del propio artista ante su experiencia del otro”⁵. Esto lo expresa claramente Mellado cuando se refiere al juego que establecen los Yanomami con la cámara, creando una relación retroalimentaria donde no sólo se ven a sí mismos como en

² En esos momentos Downey reside en Nueva York.

³ GONZÁLEZ, Julieta. “Notas sobre el Programa para una Falsa Antropología de Juan Downey”. en *El ojo pensante*. Catalogo Fundación Telefónica. Parte 1 y Parte 2. P. 65.
<http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/downey/archivos/parte_1.pdf> [Última consulta: 25 Agosto de 2014].

⁴ DOWNEY, Juan. “Video Transamericas”. Fundación Telefónica.
<http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/downey/archivos/video_transamericas.pdf> [Última consulta: 25 Agosto de 2014] “Here, art is the document of a process and not the manipulation of passive materials, and the role of the artist is understood as that of a cultural comunicant. It is time to start a fresh aesthetic!” (en inglés en el original).

⁵ GONZÁLEZ, Julieta. *Op.cit*, p. 15.

un espejo, sino que retratan al propio Downey invirtiendo los papeles entre observador y observado, convirtiéndolo en parte de la tribu que ha ido a observar⁶.



Yanomami con cámara. Juan Downey, 1976⁷

Cabe destacar que Downey no hace documentales únicamente, no es su medio predilecto, sino que para él, es el objeto el que suscita el medio que puede cumplir con la expresividad necesaria que este mismo requiere: “Yo llegué al video por una necesidad expresiva. Yo tenía ideas sobre el tiempo y el espacio que quena expresar y el video me permitía hacerlo. No empecé diciendo: ‘Voy a hacer video’, sino que el video apareció como solución a un problema de expresión de un mensaje específico”⁸.

SOBRE EL ARTE DEL (CINE/VIDEO) DOCUMENTAL

La necesidad de hacer vídeo nace como la dependencia del aguarrás, la droga y el médium, del urgente deseo de conectarse.⁹

⁶ MELLADO, Justo Pastor. *Op.cit.* p, 12.

⁷ Imagen tomada del sitio Artishock. <<http://www.artishock.cl/2011/12/seleccionados-artistas-del-concurso-iberoamericano-audiovisual-juan-downey/>> [Última consulta: 30 octubre de 2014].

⁸ NARANJO R. y BRICEÑO V. “Entrevista a Juan Downey” en IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. *Chile, arte actual*. Santiago de Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso. 1988. P. 2 <<http://www.umatic.cl/images/pdf-festival6/ENTREVISTAJUANDOWNEY.pdf>> [Última consulta: 25 Agosto de 2014].

⁹ DOWNEY, Juan. “El olor del agua ras, 1986”. Fundación Telefónica. P. 1. <http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/downey/archivos/EL_OLOR_DEL_AGUARRAS20100405120229.pdf> [Última consulta: 25 Agosto de 2014].

El medio del video entonces, es lo que le permite involucrarse con el sujeto y subvertir la antropología tradicional, al alterar constantemente lo observado y con ello la noción de memoria que se construye sobre eso. Para él, la importancia radica en el documental subjetivo: “Como ha sido bien conocido durante siglos, cuando se observa ya se está alterando. Me gustaría entonces pensar la noción del documental subjetivo. No distingo entre documental y arte. Lo llamo *documentalarte*, así que hay una fusión”¹⁰. Y este es el centro de lo que queremos decir: Downey no distingue entre documental y obra de arte entre objeto y sujeto, entre artista y espectador. Todo forma parte del mismo impulso de registro y a la vez de creación, de dar cuenta del otro de una manera específica, esa manera a la que llamamos arte, y que, en este caso, se eterniza en el registro constituyendo un atisbo de nuestra memoria colectiva más o menos universal, más o menos pasado, siempre presente.

Para Juan Downey utilizar el video como medio o el cine son técnicas, son medios para un fin que no guardan más especificidad que las posibilidades que cada uno trae intrínsecas, ese juego de ir y venir con el material, de trabajar en un momento indeciso de la tradición fílmica que en esos años se esta construyendo, lo hace sobremanera interesante en tanto que no es lo uno ni lo otro ni los dos.

La técnica de utilizar indistintamente cine y video la he seguido utilizando hasta ahora. En la actualidad hay una moda de ser puristas (en Francia y en Norteamérica) y de excluir lo que no sea video. Se habla de la especificidad del medio. Yo siempre trabajé con ambos. Me interesa más la ambigüedad. Me parece mucho más contemporáneo trascender ese estudio de la especificidad de una herramienta, cuestión que me parece más propia del modernismo. No creo que un medio sea superior a otro¹¹.

Cada uno tiene sus propiedades, el cine funciona de manera más física para Downey, se corta, se añade, en el video, se inserta, “de manera que a menudo trato un tema de base y encima de eso inserto esporádicamente otro tema y luego otro. Es como una torta de mil hojas”¹². Esto mismo es lo que transforma en absurda la discusión sobre si un medio es superior al otro, funcionan en paralelo con virtudes propias

¹⁰ DOWNEY, Juan. *With energy beyond these walls*. IVAM. España: Centre del Carme, 1998. P. 99.

¹¹ NARANJO y BRICEÑO. *Op.cit.* p. 2.

¹² DOWNEY, Juan. Entrevista a Juan Downey. Fundación Telefónica. P. 10

<<http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/downey/archivos/entrevista%20con%20juan%20downey20100405113949.pdf>> [Última consulta: 25 Agosto de 2014].

Hoy existen muchas discusiones sobre cuál medio es mejor [cine o video]. Eso es ridículo. (...) Son dos cosas distintas. Por ejemplo, el cine tiene una definición mucho mayor, tiene una escala imponente, tiene una capacidad de distancia y de ángulos abiertos que el video no tiene. Ahora, el video tiene esa capacidad de retroalimentación, que es una maravilla, tiene una especial calidad para el tratamiento de los primeros planos, de entrevistas. El video no hace ruido y a menudo el entrevistado logra olvidarse de la cámara. En el cine eso es imposible. Ambos tienen propiedades inherentes que el artista debe combinar¹³.

En este sentido, para el artista es más importante ver el medio como arte y hablar de la idea de documental: “Me interesa menos lo que hacen aquellas personas que usan el video como una manera de hacer cine barato. Eso me parece una traición total tanto al cine como al video y a sí mismos, a las personas que lo hacen”¹⁴. El video no es el hijo pobre del cine, son conceptos, formas de divulgación y maneras de construcción independientes, lo que le ha causado a su vez discusiones con ambas partes: cineastas y videastas, puesto que tildan su obra de “impura”, pero para Downey no es más que mezcla de materiales. Por lo mismo es el primero en utilizar dos de los nuevos avances tecnológicos de la época. “Los reproductores de cinta de video con ‘tracking dinámico’, que permitían la cámara lenta e incluso el congelado de la imagen, y un ‘juguete’ completamente digital llamado ‘compresor de imagen’ que permitía mezclar varias fuentes de imagen yuxtaponiendo unas a otras o bien haciéndolas calzar al interior de la pantalla reduciendo su tamaño o la relación de proporciones original”¹⁵.

DOWNEY FRENTE AL ESPEJO

Uno de los ejemplos más claros donde vemos la utilización de técnicas particulares del video en la obra de Downey es *The Looking Glass* video de 1981, donde según Carla Macchiavello, el artista retoma la idea de la mirada que consume y es consumida por un “otro”, como lo hizo antes con sus grabaciones del pueblo Yanomami. Este video forma parte de la serie *The Thinking Eye* o *El ojo pensante*, que: “corresponde a la segunda mirada, aquella en que el ‘yo’, en cuanto sujeto de la visión, el ojo que piensa, se sume en las obras maestras del arte y los grandes íconos de la cultura occidental mezclados con

¹³ NARANJO y BRICEÑO. *Op.cit.* p. 2.

¹⁴ *Idem*, p. 3.

¹⁵ LIÑERO AREND, Germán. *Apuntes para una historia del video arte en Chile*. Santiago de Chile: Ocholibros, 2010. P. 104.

obsesiones personales del artista”¹⁶. La obra parte con una cita a Narciso, quien se acerca a ver su reflejo y cae en el agua. Para Downey, él es el primero en separar la persona de la imagen de esa persona y por eso lo tilda como el “inventor de la pintura occidental”¹⁷, dando pie al posterior análisis que hace de obras como *Las Meninas* de Velásquez.

El autor plantea esta visión que tilda de “subversiva” como una que apela a que el espectador tome conciencia de la subjetividad que yace implícita en una obra. Y no es sólo el tema lo que hace de este comienzo una propuesta novedosa, si no que, los efectos que usa para mostrarlo se condicen directamente con él. La presentación de la obra tiene un juego de espejos que hoy nos puede parecer poco innovador pero que, para la época aportaba al cariz exploratorio de la obra, de la misma manera en que hace que las imágenes, por ejemplo cuando hace un acercamiento en el rostro de Narciso, se repitan y se vayan empequeñeciendo. Narciso cae al mar y muere ahogado, ahogado en su propio reflejo, seguido de un inserto de la calavera escindida en anamorfosis en *Los Embajadores de Holbein*, la cámara se aleja y vemos un niño desnudo que le extiende la mano desde la otra orilla.

Otro de los momentos interesantes de la obra, es aquel donde el artista se interpela a sí mismo frente a un televisor. Alude a un monólogo escrito por Roland Barthes. “Tú eres el único que no puede verse a sí mismo excepto como una imagen”¹⁸ se dice a sí mismo, reforzando la importancia del reflejo y de la imagen como representación en su obra y en el medio que utiliza. Todo o documentado se convierte en otro en este caso un otro dentro de un televisor que responde –insatisfactoriamente- las demandas de un hombre que quiere la verdad de su apariencia, teniendo que renunciar finalmente a esta.

Ya hacia el final del video vemos una niña que imita a la infanta Margarita de *Las Meninas* de Velásquez –no es un azar que le obsesione tanto este cuadro- donde se mira en un pequeño espejo de tocador, para luego mediante un efecto de montaje aparecer sobre la chimenea tocando un espejo que se vuelve agua para luego desaparecer, citando de algún modo no solo la obra sino también *Alicia frente al espejo* de Lewis Carroll.

¹⁶ MACCHIAVELLO, Carla. “Risa en el espejo: los videos de Juan Downey”. en *Catálogo Efecto Downey*. Fundación Telefónica. P. 29.

<<http://espacio.fundaciontelefonica.com.ar/wp-content/uploads/descargas/1368046390-Downey.pdf>>

[Última consulta: 25 Agosto de 2014]

¹⁷ NARANJO y BRICEÑO. *Op.cit.* p. 4.

¹⁸ DOWNEY, Juan. *The Looking Glass*. Video 28:48”. Min. 15:00.

Volvemos a ver caer a Narciso y luego el artista, desde dentro del televisor nos da la espalda y se retira. Durante el video vemos las caras de distintos agentes del mundo del arte, vendedores, críticos e historiadores explicar las obras con sus caras deformadas por efectos del video. Los cortes y los acercamientos, tanto a las obras como a quienes hablan y recorren los distintos museos hablando de cuadros famosos se vuelve cada vez más arbitraria e indescifrable, sólo coherente manteniendo siempre una lógica de espejos en mente.



Juan Downey. Fotograma del film *The Looking Glass* (1981)¹⁹

LA RISA DEL LAGARTO

Downey concibe un proyecto que desplazará su mirada de la problemática urbana a una quizá más lejana, pero que siente más interior, la de las poblaciones y culturas del Centro y Sur de América. La idea inicial de este proyecto, desarrollado entre 1971 y 1979, surge en Nueva York como consecuencia de un ‘choque cultural’ que le conduce a la búsqueda de sus raíces, tras casi diez años viviendo y trabajando en España, Francia y EEUU.

Video Trans Américas 1973-1979, se convirtió en una expedición en dos partes. La primera parte consistía en una serie de viajes por las carreteras de México y Guatemala, Perú y Bolivia, Venezuela y Estados Unidos, y Chile (aunque no

¹⁹ Imagen tomada del sitio Artishock. <<http://www.artishock.cl/2011/08/el-primer-verbo-iii/>> [Última consulta: 30 octubre de 2014]

necesariamente en ese orden), realizado a lo largo de tres años. La segunda expedición fue un retiro de un año en las zonas remotas de la selva tropical amazónica. Estos dos viajes representaron, en parte, una manera de asimilar el ‘choque cultural’ que el artista había estado absorbiendo desde que abandonó Chile en 1961²⁰.

The Laughing Alligator (1979) es parte de los videos realizados en el marco de la obra *Video Trans Américas*, cuyo objetivo: “es compartir (descubrir) los valores comunes en la mitología, en la formación de conceptos y las actitudes ecológicas que crecen y crecieron en los continentes americanos”²¹, por lo mismo, en sus obras no hay guión, sino lo que Downey llama “tratamiento”, donde se detalla conceptualmente la obra, pero deja espacio a la espontaneidad. Éste, “detalla conceptualmente lo que va a ser la cinta, con algunas observaciones tecnológicas sobre cómo ese mensaje se va a transmitir. Pero tanto las tomas como el montaje son hechas muy espontáneamente”²². Él cree en una estructura que incorpore la postproducción y el uso –y casi abuso- del corte directo lo que lo llevará a incorporar “en sus trabajos mayores de la mitad de la década toda la tecnología digital que ya estaba desarrollándose”²³.

En 1976 comienza su viaje por el Amazonas, primero con los Guahibos, donde realiza un video en que cada toma dura 6 segundos (número importante en los tejidos Guahibos), y además utiliza subtítulos en inglés aludiendo a su infancia y el hecho de que “Tenías que leer las películas, así que nunca tenías tiempo para ver las imágenes”²⁴. Por lo mismo Downey le entrega la cámara de video a los Yanomami permutando el rol de “‘filmante-filmado’, (...) para que éstos hicieran sus propios registros”²⁵. Esto conlleva que el propio desplazamiento de la mirada da a conocer -refleja- aspectos de su cultura que de otra manera resultan insondables. “Ni Downey ni los yanomami hablaban la misma lengua ni concebían el mundo de la misma forma. Sin embargo, el dispositivo tecnológico permitió registrar aquello que formó parte del interés del ‘ojo’ yanomami,

²⁰ SMITH, Valerie. “La arquitectura esencial de Juan Downey” en *Catálogo Video Transamericas*. Santiago de Chile: Galería Gabriela Mistral, 2008. P. 14.

²¹ DOWNEY, Juan. 1998. *Op.cit.* p. 97.

²² DOWNEY, Juan. *Op.cit.* p. 10.

²³ LIÑERO AREND, Germán. *Op.cit.* P. 104.

²⁴ DOWNEY, Juan. 1998. *Op.cit.* p. 142.

²⁵ LIÑERO AREND, Germán. *Op.cit.* P. 82-83.

permitiendo un nivel de profundización en el conocimiento y empatías culturales mucho mayor²⁶.

Downey hace un alcance muy interesante respecto a la visión de este medio desde los Yanomami, para ellos “el cine, la fotografía, y (desde mi estancia en su territorio) el video, se denomina *noreshi towai*, término que, literalmente, significa “tomar el doble de una persona”. Por esta razón los yanomami “se asustan un poco de las cámaras de los blancos. El *noreshi* es la sombra, o doble, de una persona, y forma parte esencial de su espíritu”²⁷. Podemos pensar que esto es realmente lo que explica la reticencia de la tribu a ser robada y lo que los hace enfrentarse a Downey y su cámara como si ésta fuera un arma *una roba almas* quizás. Con esto nos queda mucho más clara la historia que nos cuenta Downey en el video de uno de sus primeros encuentros con los Yanomami. Así lo relata Carla Macchiavello, refiriéndose al primer

encuentro “real”, al comienzo de la cinta, con dos miembros de la tribu quienes, durante una excursión por la selva, imprevistamente lo acorralan y amenazan con unos viejos fusiles. En este momento clave dentro del relato, en que se establece una relación tensa entre las miradas y las armas, Downey apunta también con su cámara a sus posibles asesinos, convirtiendo el video en un aparato letal que puede capturar al otro, objetivarlo, reducirlo a mera imagen. Este enfrentamiento es también un encuentro entre diferentes tecnologías, unas arcaicas como lo son las armas de fuego, residuos de la expansión colonizadora en América basada en el poder de la pólvora, y la nueva tecnología electrónica procedente de los centros occidentales hegemónicos, representada por el video. Esta confrontación entre tecnologías disímiles señala finalmente la distancia irreducible entre Downey y el otro, la imposibilidad de establecer una completa identificación entre ambos²⁸.

Aquí, la noción de captura de una imagen o del disparo de una cámara fotográfica se hacen particularmente prolíferas, sobre todo el equivalente a una grabación en inglés a la que se refieren como *shooting*, es decir simplemente, disparo. Si bien podemos pensar que el artista hace una dramatización de la situación en su relato, las imágenes nos muestran efectivamente la reticencia a la cámara que en un principio muestras, como es de esperar, puesto que es un objeto desconocido en el que posteriormente pueden verse, hecho que los fascina y por supuesto, como también sucedió en todos lados, los asusta.

²⁶ *Idem*, p. 82-83

²⁷ GUAGNINI, Nicolás. *Palabra de Juan Downey*. “Odio el arte no político”. P. 42. Palabra de artista. <<http://www.ramona.org.ar/files/r14.pdf>> [Última consulta: 25 Agosto de 2014].

²⁸ MACCHIAVELLO, Carla. “El mirar cruzado: conciencia diaspórica en Video Trans Américas de Juan Downey” en *Catálogo Video Transamericas*. Santiago de Chile: Galería Gabriela Mistral, 2008. P, 26-27.

Pero en este duelo el artista no baja su arma y sale airoso pues da cuenta de su poder y su deseo de participar a como de lugar de la experiencia (de hecho, no es menor mencionar que cuando va a vivir con dicha tribu lo hace con su esposa Marylis Belt de Downey y su hijastra Titi Lamadrid).

Así, “la identificación con la alteridad y el distanciamiento objetivo como problemas propios de la etnografía [a la que Downey no le da demasiadas vueltas] nos llevan nuevamente a la mirada y a la noción del video en tanto espejo, como elementos estructurantes de la relación entre el yo y el otro, en cuanto la mirada del autor del documental va entretejiéndose con la visión del otro y con la imagen que se obtiene de éste”²⁹. De esta misma manera es que Downey ironiza los conceptos básicos de aquello que sus predecesores en el campo de la antropología han hecho, él mismo Para Macchiavello “se convierte en una estrategia crítica que denuncia la falacia del proyecto de transculturación o de observación imparcial del otro, como cuando en un juego de espejos que se reflejan mutuamente”³⁰. Luego explicita que éste se retrata a sí mismo con un corte de cabello y su cuerpo pintado al modo Yanomami y de la misma manera una mujer traza en su hijo los anteojos del artista.

En el video, al que Downey no tilda de video arte ni de documental ni de film sino que de “Video Tape” “aparece simultáneamente como narrador, actor, héroe, ojo desapegado y ojo deseante, mientras una serie de datos antropológicos objetivos se van fundiendo con el comentario personal, e imágenes de Nueva York se contraponen a imágenes de la selva amazónica”³¹. En este sentido podemos ver, nuevamente las analogías que hace Downey, por ejemplo al trabajo del artista con el trabajo en madera de los nativos Yanomami, una analogía que se explicita por cortes directos y abruptos que mezclan, primero a una mujer que marca un teléfono y otra que teje un canasto, luego Downey hablando por teléfono junto a un hombre que retira pedazos de un árbol que se convertirán en materia prima. Se refiere así mismo como un viajero desde tiempos antiguos para quien todo resulta ininteligible o bien un viajero del presente que busca una realidad ya extinta, en cualquier caso él es quien pierde al no poder formar parte realmente del espectáculo que toma lugar en el presente.

²⁹ *Idem*, p. 26.

³⁰ *Ibidem*, p. 28.

³¹ *Ibidem*, p. 26.

CORTINA FINAL

No podemos dejar de mencionar que todo lo que hemos expuesto de las dos obras en particular de Downey y lo que podemos dejar entrever de su obra en general, tiene un fuerte componente político, en tanto, en la época tanto en Chile como en otros lugares del mundo se estaban llevando a cabo distintas manifestaciones más o menos clandestinas, en este caso por la dictadura militar de Pinochet, distintas acciones que hoy permanecen sólo documentadas en fotografías o video. Las acciones de Raúl Zurita y Eugenio Dittborn, o las intervenciones del grupo CADA y Lotty Rosenfeld con su *Milla de cruces en el pavimento*, marcan una atmósfera ineludible para cualquier chileno residente o no en el país. Por esto mismo, la obra de Downey, conocida en muchas partes del mundo, al haber salido de Chile, tiene una importancia añadida, y no es la de ser pionero en un género que aún tiene un potencial exploratorio amplísimo, sino por la manera en que sutilmente elabora discursos que subvierten cánones de creencias conservadoras y deciden expresarse sin restricciones mediales, ya sea en video, cine o incluso por medio de esculturas electrónicas, kinéticas e interactivas, dibujos, mapas e instalaciones.

No hay un medio que lo represente, y eso lo hace un artista capaz de incursionar cualquier ámbito –más o menos exitosamente- pero siempre desde una perspectiva exploratoria, planteando problemas del arte y del ser humano. La representación, el reflejo del yo, la visión del otro, son problemas que aún hoy, a veintiún años de su muerte siguen estando vigentes. El fin de su obra no es sólo elaborar un documento, una memoria, sino que añadir a esa posibilidad su propia política estética. “*The Laughing Alligator* balancea y contrasta lo personal y lo antropológico, la experiencia de Downey y de los Yanomami, su esfuerzo por captarla in situ y luego moldearla como arte , documento y manifiesto político”³². Y no implica politizar la imagen, basta con el discurso implícito en el tratamiento de su obra y las metáforas que este utiliza, y por lo mismo se interesa posteriormente en el video interactivo, pues

Artistas como Juan Downey son propensos a los video discos interactivos porque les permiten expresar de manera fragmentada, una versión disyuntiva de la realidad a la

32 HOY H., Anne. “Juan Downey: 20 years” en *Of Dream into Study*. Santiago de Chile: Editorial Lord Cochrane, 1989. P, 22. “The Laughing Alligator balances and interwaves the personal and the anthropological, Downey’s and the Yanomamis’ experience, his effort to grasp it on to the spot and later to shape it as art, documentation and political statement”. (En inglés en el original).

que han tenido que aproximarse previamente de manera lineal, como la de un canal único de cinta de video en la serie de Downey “El ojo pensante”. Para Downey, la interactividad le da potencial a la narración de historias.³³

De esta manera, Germán Liñero lo incluye a él y al video chileno en general, teniendo en cuenta su naturaleza de registro “pero también como un ámbito del quehacer, de artistas, comunicadores y audiovisualistas independientes, fue testigo de momentos relevantes de la historia reciente de nuestro país y ha sido el soporte físico, pero también conceptual, de las imágenes y sonidos de las luchas democratizadoras que aquí han surgido”³⁴. Ya sea video o cine, el hecho de documentar y trabajar con ese documento de una manera no tradicional es ya un gesto político y un acto de memoria. Downey no trata explícitamente retratos de la dictadura como lo hace el documentalista Patricio Guzmán, por ejemplo, en *La Batalla de Chile*, pero sí hace que el arte y el documental en Chile sigan siendo políticos sin estancarse en el tema de “la política” como tal. A través de su investigación constante, de su obsesión con el funcionamiento de las cosas, con su interés por combinar medios, por su interés en Latinoamérica y su memoria originaria o lo que queda de ella, Downey registra e innova dando cabida y coraje a muchos otros que le siguieron en los años ochenta, de improvisar, de aventurarse, de atacar con la cámara como fuese posible. Nicolás Guagnini interpela a Downey, a través de una carta póstuma llamada “Querido Juan”, resaltando el hecho de que tanto como desestabilizó la noción de documento antropológico “también enjabonaste el palo a la intersección entre memoria y política”³⁵.

33 BOYLE, Deirdre. “A Brief History of American Documentary Video” en HALL, Doug y FIEFER, Sally Jo. *Illuminating video. An essential guide to video art. “A brief history of American documentary video”*. Michigan: Aperture/BAVC, 1990. P, 299. “They allow them to express a fragmented, disjunctive vision of reality that they previously had to approximate in linear forms such as the single channel video-tapes of Downey’s *Thinking eye* series. For Downey, interactivity opens up potential for storytelling”. (En inglés en el original)

34 LIÑERO AREND, Germán. *Op.cit.*, p, 11.

35 GUAGNINI, Nicolás. “Querido Juan” en VVAA, *El ojo pensante*. Catálogo Fundación Telefónica. Parte 1 y Parte 2. P, 89. <http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/downey/archivos/parte_2.pdf> [Última consulta: 25 Agosto de 2014].

ESTÉTICA, MEMORIA Y POLÍTICA. CORTOMETRAJES QUE RECUERDAN EL TRAUMA HISTÓRICO CHILENO RECIENTE

CLAUDIA BOSSAY
Universidad Diego Portales de Chile

Resumen

El siguiente artículo presenta cómo cortometrajes de carácter documental y experimental realizados durante la última década han representado la dictadura de Pinochet, los traumas del exilio y el duro proceso social que ha implicado el retorno a la democracia. Obras audiovisuales como *A la sombra de don Roberto*, *Adieu Général*, *La realidad* y *Trazos de memoria*, entre otros, reflexionan en torno al pasado experimentando con el medio audiovisual y sus recursos, dejando de lado las experiencias más estructuradas de la ficción histórica y el documental político. De sus análisis y exploraciones destaca a visualidad de la memoria y lo borroso de los límites personales y de la historia, así como los tiempos interrumpidos que levitan hacia el momento del trauma.

Palabras clave: Dictadura de Pinochet. Trauma histórico. Exploración visual.

Mucho se ha escrito sobre el cine de ficción y documental que ha mantenido viva la memoria de los detenidos desaparecidos, de aquellas personas torturadas, de sus familiares y de aquellos que lucharon durante 17 años de dictadura chilena. De hecho, desde la década de 1990 –cuando en Chile comenzó la transición pactada a la democracia– hasta hoy, el cine que recuerda la Unidad Popular y la dictadura chilena ha pasado por varias etapas: desde mencionar el pasado alegóricamente, hasta explorar de frente los eventos traumáticos, dando pantalla a eventos que no tuvieron cabida en los libros de historia, con micro narraciones e historias desde abajo, hasta trabajos de (pos)memoria. Estas etapas y sus filmes más característicos han sido explorados con gran talento en los últimos años por varios académicos chilenos y extranjeros.

Sin embargo, en estas exploraciones los cortometrajes han sido menos trabajados. Este artículo analiza cómo algunos de los cortometrajes audiovisuales de carácter documental y más experimental realizados entre el 2007 y el 2011, han trabajado y representado la memoria traumática chilena en los últimos años. Trabajos como *A la sombra de don Roberto*, de Juan Diego Spoerer y Håkan Engström (Suecia, Chile, 2007), *Adieu Général*, de Luis Briceno (Francia, 2008), *La realidad*, de Andrés Lübbert (Chile,

2009) y *Trazos de memoria*, del Colectivo Londres 38 (Chile, 2011), entre otros, reflexionan en torno al pasado utilizando como herramienta los elementos formales del medio y sus resultados exploran las vicisitudes de la representación histórica y de la memoria. A través de atractivos recursos, como la animación, el uso de voz en off, y complejas composiciones de reflejos, estos cortometrajes marcan como el tiempo deja de ser cronológico al hablar de un pasado traumático y se vuelve cíclico. Estos recuerdos a su vez se ven representados en imágenes que se vuelven simbólicas, en donde la psique de los individuos domina las narraciones. De esta manera, el cortometraje invita a reflexionar sobre este tema desde exploraciones visuales de gran valor tanto cinematográfico como histórico.

Potentes obras de corta duración

A la sombra de don Roberto, es un cortometraje de 28 minutos de Juan Diego Spoerer y Håkan Engström (Suecia, Chile, 2007), que trata sobre como la historia ha llevado a tantos a morir antes de su tiempo. Desde los niños de la pampa salitrera, hasta los disidentes de la dictadura. Desde esta reflexión sobre las vidas perdidas, la locura del devenir histórico y las injusticias políticas, se centra en una vida en particular: la de don Roberto. De niño, Roberto visitó Chacabuco con sus padres. Volvió luego como prisionero de la dictadura, donde los juegos de niños se convirtieron en experiencias de supervivencia. Una vez liberado y tras años de pesadillas por los horrores vividos en el campo de detención, un sicólogo le recomendó enfrentar el fantasma de Chacabuco. Así, volvió por unos días, los que se convirtieron en meses y finalmente en una vida. Asumió el rol de cuidador oficial. Cuidador también de su memoria y de la memoria de su país.

Su elección de destierro en el desierto se avala por su creencia que lo “más cercano a la felicidad es la soledad.” Sin embargo, su soledad no es tal, ya que está acompañado por los fantasmas del pasado, que de vez en cuando se hacen visibles es sus caminatas. Mientras el cortometraje nos muestra una sombra de don Roberto, elongada por la luz de un atardecer aposemático y saturado, él nos dice que el fantasma no puede ser su propia sombra, porque la reconocería, sino que debe ser un alma perdida. Así, entre sombras y recuerdos, don Roberto se pasea un poco como un fantasma, un poco como un recuerdo de un pasado que nos obligamos a olvidar. Esto está reforzado por el colorido del corto-

documental. El óxido de los metales, el amarillo de la arena, el naranjo de los atardeceres, nos imprimen una imagen de ensueño en donde el tiempo está detenido. Nos habla de un antiguo esplendor, pero que ahora son sólo esqueletos de esa época y el tiempo se niega a continuar. Salvo por unas plantas –único indicador del paso del tiempo- que don Roberto riega y cuida, el verde, la vida que crece, y esa progresión natural, están ausentes. El tiempo no pasa, podría ser la época salitrera o la dictadura. De hecho, que sea democracia no cambia nada. El pasado y la memoria de las personas permanecen estáticas, conservadas por la sal y el silencio del desierto y gravitan hacia los períodos traumáticos.



1. Don Roberto en una de sus caminatas por Chacabuco, en *A la sombra de don Roberto*

Don Roberto también está acompañado por las voces que a su percepción han quedado grabadas en los metales que contiene el barro con que están construidas las casas de Chacabuco. Estas, cual cintas magnéticas, guardaron los horrores de la salitrera y el campo de detención. El sonido tiene un rol fundamental en este cortometraje. “Pónele música a este silencio” dice don Roberto al comienzo. Justo tras estas palabras se acaba la música y parte el sonido natural de la oficina Chacabuco: latones contra las construcciones, azuzados por el viento, sonidos ensordecedores, que al callar permiten que se escuche la música de nuevo. Así, también se levantan nubes de arena en el desierto, que en su inmensidad muestra la desolación y prolongación del espacio. El sonido del viento estrepitoso, compañero constante en la soledad del desierto.

Así, entre ocres y viento, don Roberto y la cámara pasean por una ciudad abandonada. El protagonista sugiere en voz en off que durante la dictadura no podía caminar por donde quisiese, pero ahora en los atardeceres don Roberto camina como hombre libre, sin miedo a las metralletas, pero preso de la memoria de esos días de cautiverio. De este modo, el cortometraje es un testimonio de la incapacidad de superar el trauma, de cómo este juega trucos con el tiempo y la identidad de las personas. Así, el tiempo pasado y presente gravitan hacia el momento de trauma curvando las experiencias de don Roberto, y por ende, de sus amigos e hijos que lo han visto condenarse a un ostracismo voluntario en donde el trauma es también un compañero.

Este corto se centra en la historia de un hombre común que es a la vez un personaje real de la historia. Nos lleva a conocer su historia de vida a través de experiencias privadas, en donde nos habla abiertamente sobre los fantasmas que habitan con él en la soledad. Esta forma de psicohistoria nos lleva a conocer a un hombre que si bien hoy pareciera no tener relevancia política o social, en su momento fue uno de los muchos que con su pequeño grano de arena, fue protagonista de la historia. El fin del sueño y el fracaso de la aspiración política de los setentas se vuelven tan acongojadores que el cortometraje nos invita a evaluar cómo se reconstruyen las vidas después de un evento de la envergadura de la dictadura chilena.

Adieu Général, es un cortometraje de Luis Briceño que dura 5 minutos y forma parte de una colección de cortometrajes sobre la década de 1980, realizados en Francia con teléfonos celulares. A pesar de los pocos minutos, el film está cargado de interpretaciones de la historia, la infancia de Briceño y el trauma producido por el golpe de estado chileno. Mediante animaciones y pequeñas actuaciones que ilustran e ironizan la narración de las experiencias íntimas del director, la historia de una generación, de su familia y del país, *Adieu Général* nos cuenta a la vez la historia de cómo la figura de Pinochet evolucionó ante los ojos de Luis mientras él crecía.

Para situarnos en el contexto, el cortometraje comienza con una grabadora a casete –aparato que nos sitúa en la década de los ochentas mediante la cultura material. Tras presionar play, se escucha una voz que presenta uno de los ejes del cortometraje: un Chile que ya no existe, una época cuando la radio tenía un gran protagonismo en la historia. De hecho, desde temprano nos comenta sobre como con su padre escuchaba Radio Moscú

clandestinamente. Al hacer esto, el corto-documental introduce a los protagonistas. Dos dibujitos que parecen haber sido realizados por un niño de 8 años (edad de Briceño para el golpe). Uno del padre; hombre, alto, vestido de camisa y pantalón, barba marxista, siete dedos en una mano, cuatro en la otra. Otro del hijo: pequeño, redondo, manos y brazos largos, pelo corto.



2. Dibujos de Briceño y su padre, en *Adieu Général*

Ambos dibujos comparten la característica de no tener bocas. Esta representación nos indica el silencio forzado del país. Las prohibiciones de hablar de política por el peligro de ser detenido o asesinado. Esto es representado por un cartel con la palabra “política” pegada en un muro, el cual es destrozado por una bala disparada por Pinochet, o más bien un recorte de su perfil que sopla el humo del arma, cual vaquero en un western. La tipografía de las letras de la palabra simula la de juegos de consola antiguos en donde se casaban patos o zombis. Así, la mirada de niño nos hace entender los momentos clandestinos y el silencio como si fuesen un juego, aunque las consecuencias sean de adultos.

A esto se suma la visión del oficialismo: Pinochet publica *Política, politiquería y demagogia* (La Nación: 1986) y al presentar el título, una figurilla de papel del dictador es rasgada a la altura de los hombros para revelar debajo una cabeza de vaca, al son de la palabra política. Al rasgar el papel a la altura de las caderas, aparecen unas sexy piernas de mujeres junto con el sonido de politiquería y demagogia. Luego, el collage de papeles

en movimiento aparece dentro del marco un televisor, donde manos sin cuerpos aplauden a Pinochet, como seguidores invisibles pero constantes, que recuerdan a las risas y aplausos falsos de una *sitcom* estadounidense. Aquí se desarrolla el contraste entre los medios; radio y televisión. Cuando narra que la televisión mentía al decir cosas buenas sobre el dictador, vuelven a aparecer los aplausos. Luego un televisor dentro de una taza de baño y la radio (de bolsillo) colgando de un gancho en el mismo baño. La ironía y humor de las animaciones y actuaciones que acompañan este simple monólogo, generan una realidad que no tiene que ver con las dicotomías de televisión mala y radio buena, ni con juegos y dibujos de niños. Habla en vez, sobre el control de los medios, la clandestinidad, la violencia, la política extremada y silenciada, la falta de diálogo en el país.

El diseño de los gráficos y el estilo de los dibujos, establecen metáforas que mantienen parte de la inocencia infantil. El toque de queda es un semáforo en rojo que se arroja en una cama antes de dormir. Similarmente, las visitas a la familia implicaban quedarse a dormir en otras casas y poder jugar con más niños. Así, la comparación de la ascendencia política familiar está explicada a través de su visión de niño. Briceño reflexiona, aunque él y su familia tenían el pelo largo, no eran hippies. Con estas palabras aparecen unos dibujos de niños llenos de colores, con anteojos a lo John Lennon, al continuar la descripción e indicar que eran marxistas, los dibujos se vuelven de colores grises y sin anteojos. Aquí, la política se contrasta con la adolescencia en dictadura. Un collage de sincretismos nos explica que escuchar rock en inglés implicaba ser pro estadounidense. Así, cuando la guerra de Argentina con el Reino Unido prohibió el rock angloparlante, por fin comenzó a llegar el rock Latino a Chile. Las animaciones de la adolescencia, de la rebelión de identidad característica de esta etapa representan, sobre el mismo muro donde estaba el cartel de política, llamas bailarinas y un hombre del norte de Chile vestido con poncho y aguayo, bailando con una guitarra eléctrica. Sincretismo de lo tradicional y lo moderno, lo local y lo extranjero.

La política en la adolescencia también tiene que ver con el amor. Briceño narra que se enamora de una rubia “de familia bien,” eufemismo característico de la clase alta chilena, preocupada del qué dirán y tendientes a la derecha. Luego viene uno de los momentos más representativos de la sociedad chilena. Padre e hijo avanzan por la calle,

mientras en un primer plano aparecen unas muñecas Barbie gritando en histeria. Briceño narra: “La clase alta chilena sabía que mis padres eran marxistas, y por esto no tenía permiso para entrar a sus casas.” El corto-documental no ahonda en la comparación de la clase alta con la famosa muñeca de plástico, ni su significancia como producto capitalista en serie. Tampoco se enfoca en la intolerancia y el odio que se había ido generando en la sociedad local. En vez, se enfoca en cómo por ser marxista no pudo estar con la chica de la que se había enamorado. Para él, el principal problema de esto es que las mujeres marxistas eran todas feas. Al decir esto, se muestran varias fotos de retratos de fines del siglo XIX y principios del XX con mujeres en trajes de apretadas cinturas y contundentes barbas (similares a las de la caricatura de su padre). Aquí nuevamente se recrea una visión política. Derecha; plástica, rubia, comercial, pero en movimiento. Marxismo, anticuado, estático y peculiar.

La separación de sus padres es ignorada y el cortometraje nos lleva a otra región de Chile, donde ahora trabaja el padre. Parte del resentimiento creado por la sociedad y por los silencios producidos por la dictadura, llevan al director a contarnos que cuando visitaba a su padre en la fábrica de yogurt donde trabajaba, solía escupir en los tanques y así la clase alta chilena comería su saliva cada vez que coma yogurt. Esto lo hacía sentir como un revolucionario –lo que se marca en el documental sobreponiéndole al dibujo de niño, una cara del “Che.” La intervención social recibe una figurilla de los premios Oscar de papel. Sin embargo, debe guardar silencio, ya que como sugiere Briceño, aunque su padre fuera marxista, no hubiese aprobado esta forma de revolución. Acá vuelven los aplausos como los de Pinochet, juzgando su silenciada acción revolucionaria y rebeldía adolescente como se juzgara anteriormente al dictador con una desganada complacencia.

La última intertextualidad cultural proviene de *La Guerra de las galaxias, El imperio contrataca* (1980) en donde “los rebeldes eran los buenos y Darth Vader se parecía a Pinochet.” Como el villano de la saga, Pinochet se salva de un atentado y Briceño puede sentirse como Luke; joven revolucionario, apadrinado por un dictador. El final del corto-documental, tal y como el de la década, es estrepitoso. Cae el muro – literalmente. El director se da cuenta de que su padre lo engañó; Radio Moscú también mentía –tal como la televisión- ya que no todos los marxistas eran buenos. Esta realización está ilustrada mediante un Marx, el buen marxista, con traje de Superman y

con otras figurillas como la de Stalin, quien como dice el director pertenecían al lado oscuro. Entre figuritas de papel, súper héroes y clásicos del cine pop, Briceño se desencanta de la revolución. Así, la transición a la democracia llega, fugazmente, pero nada cambia.

Detenido Pinochet en Londres, el director dice que termina el reinado del lado oscuro. Más, durante los créditos nos narra que cuando regresa a Chile, muere sin ser juzgado, esto al suceder en los noventas solo tiene cabida en el cortometraje como un epilogo. La ironía que nace de la mezcla de ingenuidad y desencanto, el collage de infancia y política, el amor, el rock, la revolución adolescente y la inevitable realidad de la adultez llevan a este elocuente corto a utilizar toda la imaginería cultural de los ochentas para narrar de qué manera la dictadura se convirtió en un referente más de los niños de esta década, así como *La guerra de las galaxias*, la propia “guerra” chilena cambió para siempre la visión de mundo de una generación.

La realidad (2009) es un cortometraje documental experimental de 10 minutos de largo dirigido por Andrés Lübbert. Andrés es hijo de Jorge Lübbert, un artista de video chileno que durante la década de 1980, trabajó en Chile. Según la teórica del cine chileno de exilio Zuzana Pick, el trabajo de Jorge lo hace perteneciente a la tercera generación de cine chileno en exilio. De hecho, para Pick la obra *Día 32*, (1982) de Jorge Lübbert, es “el más llamativo” de sus ensayos de video, porque “El montaje de material de guerra y la publicidad que aparece en un aparato de televisión, y que se muestra como pesadilla recurrente del protagonista, ofrece un collage elocuente de las imágenes violentas que nos rodean en la vida contemporánea.”¹ Son precisamente estas pesadillas audiovisuales de las que Andrés se inspira para crear su cortometraje.

La realidad es, de hecho, un homenaje a *Día 32*. En un sentido formal, hace citas directas e indirectas a la obra de su padre. Por una parte, *La realidad*, se construye como un collage de imágenes de *Día 32*, la trilogía de *La batalla de Chile* -del Equipo Tercer Año bajo la dirección de Patricio Guzmán-, un video-ensayo que el director había hecho previamente titulado *Mi padre, mi historia* (2004), y las imágenes filmadas originalmente para este cortometraje. Por otra parte, en *La realidad* algunas de las imágenes son

¹ Zuzana M. Pick, “Chilean Cinema: Ten Years of Exile (1973-83),” *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 32, no. April (1987): 69.

recreaciones de *Día 32*, en donde el televisor se utiliza como recurso para insertar imágenes en una progresión desde 1982 hasta hoy. Al mismo tiempo, las imágenes se apoyan en los escritos del padre del director -creados como parte de una terapia que emprendió a finales de 1970 para superar el trauma que experimentó durante la dictadura y su exilio forzado. De este modo, se establece un diálogo poético entre este texto, la narración escrita por el director, las imágenes de archivo y las filmadas por Andrés.

Después de la introducción, se inserta un recorte de periódico que describe el trabajo de su padre como una “arma política”. Una rápida sucesión de escenas entre 5 a 10 segundos de duración, trancionan entre insertos de *Día 32* e imágenes del director viendo *Día 32* en un televisor. Este flujo dinámico de imágenes crea una imagen dentro de una imagen. De lo micro a lo macro, vemos imágenes del padre viendo un televisor (en el que no es posible distinguir que imágenes se están mostrando). Esta toma se muestra simultáneamente en un aparato de televisión que el director está mirando. A su vez, como público vemos el cortometraje en una pantalla. Por lo tanto, el público observa al director, viendo a su padre, que está viendo algo en un aparato de televisión. Esta construcción de varias capas de imágenes filmadas por la familia Lübbert, muestra el trauma heredado de padres a hijos, así como la naturaleza del trauma: ciclos de imágenes atrapadas dentro de pantallas y reproducidas ad infinitum. La recursividad se vuelve en sí un símbolo del trauma.

Estas imágenes van acompañadas de fragmentos de audio de la sesión de terapia del padre y de la reflexión del director, donde frases como “¿Por qué mi padre me mintió? ¿Por qué no recuerda? ¿Por qué rechaza esa realidad?... No sé qué pensar... Me afecta tanto... no voy a ser capaz de dejarlo ir hasta que no sepa la realidad completa.” La conjunción de ciclos de repetición, la recursividad y las reflexiones de ambos nos muestra las contradicciones del trauma, la necesidad que tiene el director de información, y sus pensamientos dispares acerca de la situación. De hecho, estas frases sueltas se empoderan emocionalmente al acompañar el montaje de padre y el hijo viendo las imágenes del pasado. Por lo tanto, la historia se mantiene viva en el ciclo repetitivo del trauma, donde las perspectivas se confunden con los recuerdos; la toma se subdivide repetidamente hasta que su significado se camufla en la repetición y la fuente de la cuestión ya no puede ser determinada.



3. Montajes, recursividad y reflejos en *La realidad*

En la segunda mitad del vídeo-ensayo, un nuevo contraste se logra a través de la edición. Tomas cortas de unos veinte segundos, muestran un reloj de mano siendo desarmado. Estas tomas son parte de una secuencia mayor, en donde se intercalan con una composición estática de televisores y reflejos. Cinco televisores apilados uno sobre el otro, debajo de ellos, un amplio espejo refleja la imagen del director filmando tras su cámara. Detrás del director, dos collages de fotografías (que se muestran anteriormente en el cortometraje) y un cartel promocional de *Día 32*, también se reflejan en el espejo. Los breves momentos del reloj están acompañados de un sonido de segundero que se detiene apenas se abre el aparato. Luego, cada vez que se muestra sólo se escuchará silencio. Sin embargo, un sonido rítmico, similar a un metrónomo, se escucha cada vez que se muestra la composición de televisores.

Al igual que en el primer montaje, el tiempo es esencial. Las imágenes que se ven en las pantallas de televisión, son en su mayoría de camarógrafos filmando el pasado traumático. Entre los operadores de cámara está el argentino Leonardo Henrichsen filmando su propia muerte, mientras cubría el intento de golpe temprano conocido como

Tanquetazo. También aparecen algunos familiares refiriéndose al padre del director. En este montaje, se coloca la atención en lo que no se ve normalmente - los dispositivos de grabación y sus operadores. El reflejo del espejo en la televisión da un nuevo reconocimiento a los camarógrafos que registraron momentos traumáticos, e indica cómo esto afectó a los hombres que al registrar su presente, se convirtieron en testigos oculares de un pasado de poder gravitacional. *La realidad* explora así, el rol de las cámaras en la memoria de lo ocurrido en Chile, y cómo estas cámaras siempre tuvieron un hombre o mujer tras el lente, quien ha sido invisibilizado por las cualidades propias del medio.

Por último, los créditos del cortometraje se presentan pasando las páginas de un libro de tamaño de revista, en donde se muestra una cita de Beatriz Allende, hija del ex-presidente, diciendo: “Este libro cuenta la realidad sobre Chile.” Así, este cortometraje invita al espectador a cuestionar el papel de la imagen como comunicadora de la verdad y la realidad. También cuestiona cómo el trauma distorsiona el tiempo y las imágenes. Por lo tanto, las imágenes -como los recuerdos- están contenidas en aquellos que las han visto. Sin embargo, cuando ellos también las han filmado, la complejidad de la representación traumática se suma a la percepción temporal distorsionada de la historia. Estas imágenes -como recuerdos- también quedan atrapadas en los ciclos de repetición, finalmente obstaculizando profundizar en el trauma a través de ellos, ya que su significado parece ser contenido en una visión del pasado.

La constante repetición de las imágenes -en ambos montajes- también habla de la incapacidad del director para hacer que la cinta progrese a un ritmo normal. Estas repeticiones donde las imágenes incongruentes, tanto del pasado y del presente indican el trauma. Esta construcción produce una sensación de tiempo interrumpido. En este sentido, la memoria y posmemoria experimentan el trauma de diferentes maneras pero similares, en donde el director se apoya de la experiencia de su padre para elaborar sobre su propia experiencia. La construcción cíclica de imágenes hace que estos montajes se conviertan en ejemplos de las imposibilidades de ilustrar el trauma de un modo cronológico o realista. La única posibilidad es permitir que las repeticiones, las pantallas y los espejos traten de comunicar una experiencia que no puede ser narrada. Parafraseando a Hayden White y Janet Walker, “el cine realista no es el modo más apropiado para ciertas representaciones históricas porque no puede atender

adecuadamente las vicisitudes del trauma histórico y la memoria.² Tanto *Adieu Général* como en *La realidad*, ilustran este punto.

En ambos cortometrajes la posmemoria se ve expresada en narraciones donde lo privado ya no está en la psique de los personajes, como en el caso de *A la sombra de don Roberto*, sino en las experiencias de niños que crecieron afectados por las consecuencias de la dictadura, en donde sus padres tienen roles centrales en tratar de dar sentido a la situación que vive Chile. Lübbert continuó el camino laboral de su padre, y en esta cinta –como en otras– hizo un sincretismo de su experiencia y la de su padre. Briceño en cambio, abandonó el camino de la revolución iniciado por su padre. A pesar de estas diferencias, ambas cintas dan un rol protagónico a las imágenes. A través de las intertextualidades e imágenes reproducidas en televisores, estos cortometrajes son reflejo del trauma en sí, particularmente en lo que se esconde en las imágenes.

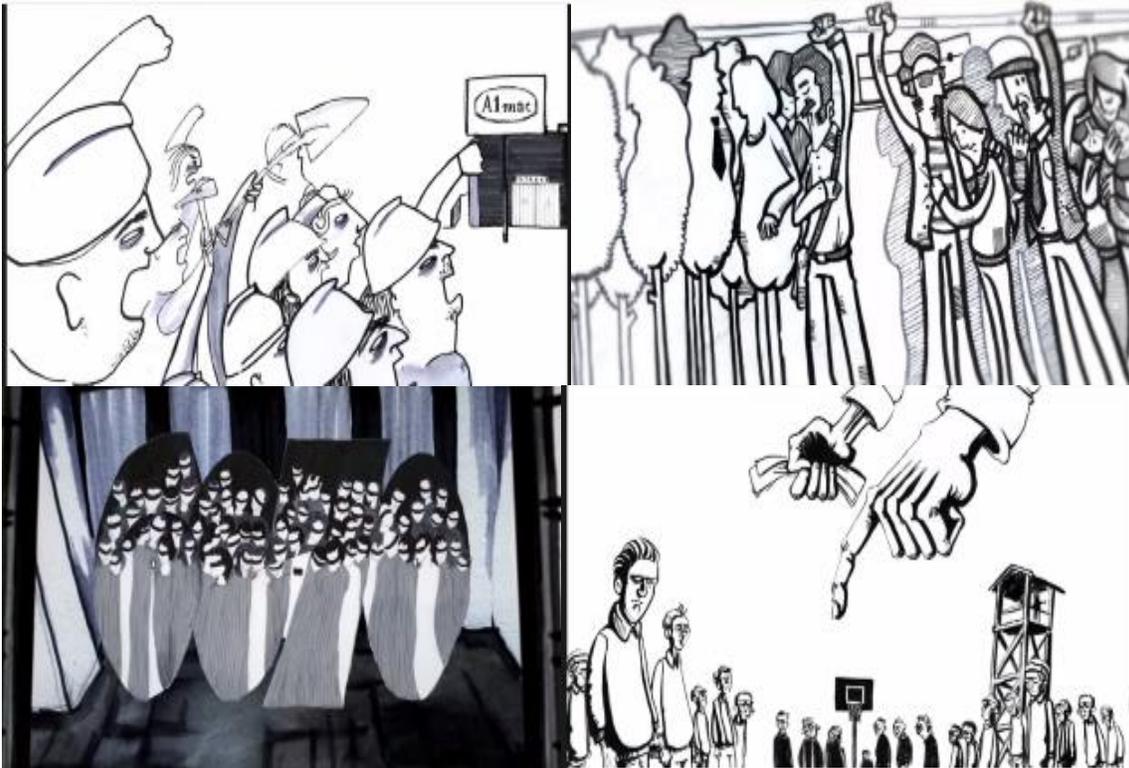
Trazos de memoria, fue creado el 2011 como parte de las políticas de difusión del espacio de memoria Londres 38, en Chile. El cortometraje de 14 minutos y medio presenta las narraciones de seis segmentos de testimonios del archivo audiovisual de Londres 38, un centro de detención y tortura en Santiago de Chile. Cada uno de los seis segmentos narrados está ilustrado por diferentes artistas en blanco y negro, manteniendo una homogeneidad a lo largo del cortometraje. Las animaciones son movimientos de zoom en cuadros fijos, o simples movimientos de algún aspecto del cuadro. Así mismo, todas las ilustraciones son de las personas, los cuerpos y los espacios.

Los segmentos comienzan narrando los conflictos de los últimos días de la Unidad Popular. Continúan con el día del golpe de estado, y con las detenciones, pasan por las formas de tortura y las técnicas de supervivencia de aquellos detenidos; como hablarse sin verse o compartir comida sin conocerse. Las narraciones hablan de más lugares de detención que Londres 38, y así, los sobrevivientes nos narran también las distintas formas de resistencia que existieron incluso por aquellos que detenidos y torturados se enfrentaron a la dictadura.

En la mayoría de los casos, los narradores son los mismos sobrevivientes y familiares. Apoyando las narraciones de cada segmento, hay música acústica de un

² Janet Walker, *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust* (Berkeley: University of California Press, 2005), xviii, referenciando a White.

mismo creador para todos los relatos y ambiente sonoro, como ruidos de calles, trenes, grillos, murmullos, teléfonos y portazos. Ni la música ni los sonidos opacan las narraciones. En cambio, la composición aural genera una materialidad a las ilustraciones de dos dimensiones. Esto se vuelve necesario al considerar que los testimonios están grabados como archivo audiovisual en donde los sobrevivientes y familiares narran sus experiencias. Los sonidos, la música y las animaciones se añaden en una segunda etapa, para su difusión.



4 El pueblo, el compañerismo y la solidaridad en relatos de *Trazos de la memoria*

Las animaciones tampoco distraen de los testimonios, sino que también los refuerzan. A pesar de las diferencias de animadores, en ellas se pueden apreciar algunas continuidades. En las diferentes narraciones aparece el concepto de grupo, de comunidad. En los momentos más álgidos narrados; como pasar frente al Palacio La Moneda en llamas, estar detenido o soportar torturas, las comunidades destacan. El pueblo que redistribuye la comida en el relato de Guillermo, en donde se demuestra la desesperación y la organización. La gente en los trenes del relato de Miguel Ángel, que buscan proteger

a desconocidos. Los potentes murmullos de todos los detenidos vendados en el relato de Mario, quienes, comparten pequeños pedazos de pan, cual comunión, que ayudó a Mario a nunca sentirse solo. Los 60 a 70 personas detenidas en Londres 38 cuando llegó Erika, representado gráficamente por caras vendadas y cuerpos contenidos, que se aprietan dentro de los números. La solidaridad de quienes acompañan a Luz buscando a su hijo; el llamado de un compañero militante sobre la ilustración de unas agonizantes flores al lado del teléfono, el cura que la acompaña a Londres 38 a increpar a los militares. Compañía también representada en el relato de Gastón, quien cuenta como se organizaban dentro de los centros de detención, a pesar de la represión y el miedo.

Se comparten también las ilustraciones de las vendas negras y las baldosas blanco con negro de la casa de Londres 38. Así, la falta de color hace sentido en una triple realidad. Como lo que veían quienes pasaron por este lugar de detención, mediados por la venda negra. Como testimonios que exploran los ceses de libertades, y como metáfora se ilustran en falta de colores. Pero, también como una forma de propiciar la atención al relato, en vez de distraer al llevar la atención al color. Así, las ilustraciones, con sus similitudes y corporalidades, le brindan nuevas vidas a los testimonios. Permitiendo que las figurillas humanas que aparecen, con sus movimientos y expresiones, se conviertan en substitutos de los cuerpos y expresiones reales de quienes quizás no quieran o no puedan dar la cara. Así, los testimonios ilustrados de *Trazos de la memoria*, permiten difundir, repetir, reflexionar y elaborar sobre las distintas experiencias de estos seis chilenos.

De alguna manera, la monocromía de *A la sombra de don Roberto* y de *Trazos de la memoria*, permite generalizar que al narrar el trauma desde la primera persona, siempre se narra una situación desnaturalizada. Al expresar esto en el medio audiovisual, propicio para dar color a formas y voces, este casi imperceptible cambio de apreciación de la cotidianidad revela como el trauma afecta a nuestra sociedad en incluso los aspectos menos pensados.

A modo de conclusión, podemos apreciar que las distintas experiencias del trauma aparecen en estos cortometrajes. La compleja dinámica del exilio se trata aquí como un trauma personal. Las imágenes son reflejos de las realidades, de los rostros y de las identidades, las cuales se difuminan y se esconden de la vista del espectador. Las detenciones y torturas generan dobles vidas, donde fantasmas y dibujos deben acompañar

los testimonios. La posmemoria vincula las generaciones pero les da nuevas sensibilidades a la narración. Las diferentes experiencias comparten un devenir interrumpido. El tiempo avanza de una manera no cronológica.

A través de estos cortometrajes experimentales las posibilidades expresivas del medio son aprovechadas en toda su potencialidad. A través del análisis y exploración de estas obras visuales, se pueden distinguir los tiempos interrumpidos que levitan hacia el momento del trauma, el rol de la imagen como canalizadora de archivos y memorias (y la televisión, como reproductora de imágenes). En estos cortometrajes también se reitera lo borroso de los límites entre las experiencias personales que son a la vez factuales y ficticias. Los reflejos se revelan como recursos representativos de la memoria: una imagen de algo que fue y ya no está. Hay espectros que no aparecen físicamente, pero sabemos que tiene una raíz física. Tanto los reflejos, como los espectros, las representaciones animadas del ser y las reiteraciones y recursiones hacen que el pasado sea altamente deformable.

Aun así, esta situación solo refleja la impresionante potencialidad de expresión histórica del medio audiovisual. Lo audiovisual se presta además para solidarizar con el discurso histórico tanto en su historiografía más realista basada en lo empírico, como en el discurso de memoria. Juntos, cortometrajes, historiografía y memoria aportan nuevas sensibilidades a la narración del trauma y evalúan la historia con diferentes recursos e intenciones. Los recuerdos a menudo detienen el progreso cronológico, imposibilitando avanzar hasta que el trauma sea liberado de los recuerdos recubiertos en espejos, ocasos, caricaturas y ficcionalizaciones, que constantemente producen reflejos y recursiones. La memoria y posmemoria, los traumas vividos y los heredados, obligan a cuestionarse las consecuencias multigeneracionales de procesos de esta envergadura. Así, en los cortometrajes del 2007 al 2011 se comparte la necesidad de representación, rememoración, expresión, y reflexión de dos distintas generaciones.

ARISTARAIN I CAMPANELLA. DUES RESPOSTES DIFERENTS A LA CRISI DEL CORRALITO

FRANCESC VILAPRINYÓ
Centre d'Investigacions Film-Història
(Universitat de Barcelona)

Resumen

Ens basaríem en analitzar com afronten els personatges de pel·lícules com *El hijo de la novia*, *Luna de Avellaneda*, per una banda, i els de *Lugares comunes* per l'altra, la crisi del 2002. Al mateix temps, veiem la diferent textura dels estils dels dos autors.

Fa una dotzena d'anys, la brutal crisi econòmica propiciada pel *Corralito* va escombrar de la nit al dia la classe mitjana argentina. Aquesta classe mitjana havia sobreviscut, amb penes i treballs, als embats de les polítiques de la Dictadura militar (1976-1983) i de Menem —que tant mal havien fet als estalvis dels obrers i la petita burgesia—, i de sobte es va veure empesa a la pobresa i a la proletarització.

La lluita per la subsistència, l'existencialisme, la picardia, la violència criminal, han aparegut al cine argentí de la primera dècada del segle XXI en produccions que palesaven l'efecte dràstic del Corralito a la societat. No podem parlar d'efectes de la crisi social i econòmica que es reflecteixen directament a les pel·lícules. Seria agosarat i ridícul. Les pel·lícules s'atenen a un gènere, tenen un estil i obeeixen a la voluntat dels seus creadors, però també trasllueixen la inquietud dels que han viscut una època, les idees i els sentiments del moment històric de la producció.

Dos directors antitètics i que han mantingut una polèmica dialèctica constant, com Adolfo Aristarain i Juan José Campanella, van donar a llum els anys 2002 i 2004, dues pel·lícules que narraven la resposta de persones d'aquesta classe mitjana a la crisi del Corralito. *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002) i *Luna de Avellaneda* (Juan José Campanella, 2004) mostren com viu aquesta classe mitjana argentina depauperada el moment històric del Corralito.

Aristarain crea a *Lugares comunes* un microcosmos que es vol apartar del curs de la història i reivindicar les llibertats socials i polítiques conquerides a la Il·lustració i a la Revolució Francesa. Fernando i Liliana, els dos protagonistes, es troben a la tardor de la

seva vida, i han de començar just aleshores a bastir de nou un projecte. Fernando Robles, interpretat per Federico Luppi, és un professor universitari jubilat amb fortes inquietuds socials. Tenim la temptació de veure en Robles una extensió del propi Aristarain, home de conviccions progressistes i igualitàries. A *Lugares comunes*, des del principi del metratge, veiem com el sistema es col·lapsa i, decebuts, Robles i la seva esposa Liliana busquen una sortida a la seva precària situació econòmica.

On es troba la resposta? Fernando i Liliana han viscut sempre en una situació acomodada, per tant, en un moment inicial són lluny de veure el pou en el que es troben. L'acomiadament de Fernando fa que aquestes dues persones comencin a buscar solucions primer dins l'entramat social que els ha acollit des de sempre, malgrat les seves idees progressistes. És interessant com Aristarain aconsegueix donar una perspectiva social a través del cas de dues persones, sense ni tan sols esmentar el moment dramàtic que passava el 2001-2002 la societat argentina.

Aristarain utilitza la veu-en-off de Federico Luppi/Fernando Robles per descriure la perspectiva que troba el matrimoni en aquest nou món, en el que no tenen ingressos i on a penes poden sobreviure. Una veu que capta el desengany respecte a una societat civil eclipsada per la potència del capitalisme. Fernando topa amb una realitat brusca, amb la que fins ara no havia lidiat; per contra, la seva esposa sí que coneixia aquesta realitat amb la seva tasca voluntària a les *villas miseria*. Liliana està molt més preparada que el seu marit per afrontar la urgent situació en la que es troben.

Un tercer vèrtex és el fill de tots dos, Carlos. El jove ha evadit la crisi anant a Madrid, on el Corralito no té efecte. Són premonitòries les advertències de Fernando al seu fill: quan hi hagi una crisi a Europa, el primer que saltarà de la feina ets tu, l'estranger.

Els personatges d'Aristarain ja han assumit ara la seva derrota contra el sistema. En veu baixa. La resposta, al triomf del capitalisme salvatge i a la crisi econòmica argentina, és una migració interior i la creació d'un microcosmos. La resposta de Fernando i Liliana és la creació d'un espai propi —petit—, amb les seves regles, on poder aplicar els seus principis i renéixer com a projecte de vida (no en va, la pel·lícula s'inspira en la novel·la del cosí d'Adolfo Aristarain, Lorenzo, titulada *El renacer*).

El matrimoni Robles ha desistit ja de les aventures utòpiques d'anteriors

personatges del director, com els Dominici d' *Un lugar en el mundo*. Són una parella més gran i més cansada, que saben que la seva opció és arriscada però que depèn només d'ells i que tenen marge per fer-ho. Han rebutjat a enfrontar-se amb el món i volen crear el seu món, però fora del sistema. Cerquen la felicitat i l'harmonia però amb les seves regles. Per això, pel peó que treballa a la finca ja des de fa temps, l'arribada de Fernando i Liliana suposa una progressió del seu nivell de vida. Els protagonistes han entès que la derrota de les seves idees al món i l'enfonsament del nivell de vida al Gran Buenos Aires no implica que no es puguin guanyar petites batalles i millorar l'entorn immediat en el que viuen. Es tracta de generar un petit espai amb les normes de la Il·lustració, de la raó, de la solidaritat. I anar-lo estenent.

Quan anomenen la *chacra* '1789', Fernando i Liliana estan fent una declaració de principis. En el seu racó, manen ells i mentre hi estiguin, hi haurà una concepció diferent del *món exterior*. El protagonista ha aconseguit sobreviure al capitalisme de la ciutat i ha iniciat una nova vida, ha afermat la seva relació d'amor amb la seva dona —«siempre gana Liliana» diu, en les comparacions amb les altres dones—, però no pot superar el xoc amb la realitat.



La mort del personatge de Federico Luppi se'ns fa estranya en aquesta pel·lícula, però serveix per realçar a la dona que interpreta la catalana Mercedes Sampietro. Fernando Robles abans de morir ja ha triomfat: ha fet entendre al seu fill la mesquinesa de la seva vida, ha aconseguit desprendre's del món i ha trobat la seguretat i la felicitat en el projecte amb Liliana.

El context històric, social i ambiental de *Lugares comunes* és el mateix a dues de

les pel·lícules més emblemàtiques de Juan José Campanella, de principis de segle. *El hijo de la novia* i *Luna de Avellaneda* es centren també en aquesta classe mitjana que pateix l'embat de la crisi del Corralito. Si Aristarain construeix un drama basat en una història d'amor amb un component idealista molt fort, Campanella rebaixa el to ostensiblement. Les situacions còmiques i els malentesos esborren la perspectiva existencial.

Luna de Avellaneda (2004), un èxit comercial que va seguir al de *El hijo de la novia*, parteix de la història d'un club recreatiu a Avellaneda, ciutat enclavada en el Gran Buenos Aires. El club, fundat per uns gallecs que van immigrar els anys 40, havia arribat a tenir 8.000 socis, però amb l'aparició de noves formes d'oci i la crisi, ara es troba en una crisi estructural.

Les pel·lícules d'Aristarain i Campanella tenen el punt en comú del detonant. La crisi econòmica: hi ha l'escena de Fernando i Liliana fent números i el de la directiva del club fent números també. Avaluen la situació. I malgrat les concomitàncies, cada film prendrà un camí diferent. Reapareixeran punts en comú, però les respostes, el discurs, anirà modificant-se.

Aristarain crea un drama sense edulcorants, al seu estil, que es perfila definitivament a *Martín (Hache)*, el 1997. Els personatges principals són implacables en les seves creences, idealistes, ja han trobat el seu camí i batallen contra un món advers, dominat pel capitalisme més salvatge i per la hipocresia. En canvi, Campanella, tot i ubicar la pel·lícula en el mateix indret espai-temps que Aristarain, desfà el component tràgic i crea melodrames. *Luna de Avellaneda* té música, té salts temporals, subtrames romàntiques i embolics familiars.



Luna de Avellaneda no és una obra coral, però desplega diferents fronts en paral·lel al protagonista. En l'elecció dels actors, Campanella va triar —a més de Darín— a Eduardo Blanco, Valeria Bertuccelli i l'espanyol José Luis López Vázquez. Es tracta de tota una declaració d'intencions. Són intèrprets amb una potent vis còmica que donen un toc més àcid al conjunt. López Vázquez aporta el regust que tant ens recorda a les pel·lícules de Berlanga. Hi ha dramatisme i tendresa, com a *Lugares comunes*, però també situacions hilarants i absurdes.

A la pel·lícula d'Aristarain, l'obstacle, l'antagonista, és el sistema. Un enemic invisible del qual els protagonistes es volen desmarcar amb la creació d'una nova realitat a la *chacra*. Román Maldonado, a *Luna d'Avellaneda*, també vol ajudar als altres. Però no cerca un canvi del sistema, sinó mantenir la felicitat que proporciona el club. El club és un refugi que fa feliços als seus socis, a la gent del barri.

Evidentment, Román accepta les argumentacions d'Alejandro —soci del club que vol implantar un casino a la zona per acabar amb l'atur—, que vénen a ser: hi ha hagut desindustrialització, ja no hi ha comerços, la gent emigra. Una corporació pacta amb la municipalitat la construcció del casino. Ja no hi haurà salvació possible pel club. A la ciutat, les urgències col·lectives, l'ansia de sortir del buit, es sobreposen a tot el continent sentimental. Román ha de desistir de salvar el club. La salvació a vegades no té res a veure amb la dignitat. Però Campanella insinua que, si no hi ha projecte social, sí que es pot arribar a una felicitat interior.

**LAS OBRAS DE ARTE AMENAZADAS POR LA GUERRA:
MONUMENT'S MEN (GEORGE, CLOONEY, 2014) Y
EL TREN (JOHN FRANKENHEIMER, 1964)**

JUAN MANUEL ALONSO
Universidad Internacional de La Rioja
Centre d'Investigacions Film-Història

Resumen

Esta primavera hemos asistido al estreno de otra película ambientada en la Segunda Guerra Mundial, *Monument's Men* (2014). En esta ocasión observamos el desarrollo de una operación aliada, destinada a salvar a las obras de arte de la destrucción y el saqueo ocasionados por la contienda. Esta película comparte algunos lugares comunes con el famoso clásico de John Frankenheimer, *The Train* (1964). El análisis de ambos films mostrará la evolución de la sensibilidad cinematográfica entre dos épocas separadas por cincuenta años. Las diferencias y parecidos entre las dos películas evidencian intencionalidades muy distintas por parte de sus creadores. Podremos detallar el diferente énfasis que la sociedad otorga a hechos parecidos, en una historia que se está continuamente reinterpretando, y donde el cine es una de las principales herramientas de ese continuo cambio de visión. Por tanto, esta comparativa entre las dos películas se presenta como un esfuerzo por preservar la memoria histórica y de rastrear los auténticos episodios sobre los que se cimentan ambos films.

Palabras clave: Segunda Guerra Mundial, Arte, Análisis cinematográfico, Película, Tren.

Abstract

This spring we attended the premiere of another film set in World War II, *Monument's Men* (2014). This time we are witnessing the development of an allied operation, designed to save the artwork from destruction and looting caused by the war. This film shares some common points with the famous classic by John Frankenheimer, *The Train* (1964). The analysis of both films show the evolution of film sensitivity between two separate times for fifty years. The differences and similarities between the two films show very different intentions by their creators. We can detail the different emphasis that society places on similar facts in a story that is continually reinterpreting, and where the film is one of the main tools of the continuous change of vision. Therefore, this comparison between these two films is presented as an effort to preserve the historic and authentic episodes track on which both films are grounded memory.

Keywords: World War II, Art, Film Analysis, Movie, Train.

***Monument's Men* (2014)**

Esta primavera hemos asistido al estreno de *Monument's Men* (2014)¹, una nueva película del popular George Clooney, el cual últimamente nos tiene acostumbrados a hacer un cine que sin dejar de ser comercial, tiene ciertas pretensiones políticas (*Buenas noches, y buena suerte*, 2005; y *Los idus de marzo*, 2011) o culturales, como podría ser nuestro caso. Aunque la película no ha tenido el éxito esperado, describe algunos hechos que merece la pena comentar, y posteriormente comparar con *El tren* (1964), el famoso film de John Frankenheimer, y que toca el mismo tema: el robo de obras artísticas durante la segunda guerra mundial. Clooney se ha basado en el libro del escritor Robert M. Edsel, quien también había coproducido un documental titulado *The rape of Europa* (2006), basado a su vez en el libro homónimo de Lynn H. Nicholas.

El film de Clooney comienza con el traslado y apropiación del Retablo de Gante por parte de los alemanes en la Europa ocupada en 1943. A continuación le sigue una escena donde el jerarca nazi Hermann Goering visita París, y elige una serie de pinturas para llevarse a su residencia privada, Karinhall, o como regalo para Hitler, en Berchtesgaden. Allí es atendido por el capitán Stahl, y la experta Claire Simone, interpretada por una comedia Cate Blanchett, en su papel como obligada colaboracionista. La tercera escena inicia y presenta realmente la película, con George Clooney en el papel de Frank Stoke, experto en arte y teniente del Ejército, presentando una conferencia ante los líderes aliados. En ella explica las destrucciones de la aviación aliada en Montecassino. También relata que la Santa Cena, de Leonardo da Vinci, sita en el refectorio de Santa María delle Grazie, se ha salvado de milagro, porque los civiles italianos han reforzado con sacos terreros la única pared que ha quedado indemne, y donde se halla el famoso fresco. En realidad estamos en 1943, por el mapa de Europa que hay en la sala, y la destrucción de la famosa abadía, fundada por San Benito en el siglo VI, ocurrirá un año más tarde, en 1944. Clooney explica la situación de inminente invasión, y que los alemanes están robando diferentes objetos artísticos de los territorios

¹ T. O.: *Monument's Men*. Producción: Columbia Pictures, Fox 2000 Pictures, Smokehouse Pictures, Obelisk Productions y Studio Babelsberg (USA, 2014). Productores: George Clooney y Christoph Fisser. Argumento: basado en el libro de Robert M. Edsel, *Monument's Men*. Director: George Clooney. Guión: George Clooney y Grant Heslov. Fotografía: Phedon Papamichael. Música: Alexander Desplat. Dirección artística: Helen Jarvis. Montaje: Stephen Mirrione. Intérpretes: George Clooney, Matt Damon, Bill Murray, Cate Blanchett, John Goodman, Jean Dujardin, Hugh Bonneville, Bob Balaban, Dimitri Leonidas y Justus von Dohnányi. Color - 118 minutos.

ocupados, entre ellos el *Retablo de Gante*², joya de la Iglesia Católica. Pero además, ¿Quién garantizará que el David, de Miguel Ángel, continuará en pie? ¿O que la Mona Lisa seguirá sonriendo? Sugiere que se envíen jóvenes especialistas en arte para identificar esas obras y garantizar su seguridad, por ello dice: “Debemos ganar y ganaremos esta guerra, pero tengamos presente el alto precio que vamos a pagar si los auténticos cimientos de la sociedad moderna son destruidos”.

Los líderes militares le conceden permiso para formar una unidad que tenga por cometido preservar de la destrucción el patrimonio artístico europeo. Para ello le permiten reclutar una serie de especialistas: Teniente Frank Stoke (interpretado por el propio George Clooney, en calidad de jefe); Alférez James Granger (Matt Damon) restaurador de arte medieval del Metropolitan de Nueva York (Matt Damon); Richard Campbell, arquitecto (Bill Murray); Walter Garfield, escultor (John Goodman); Jean Claude Clermont, director de museo francés (Jean Dujardin); Donald Jeffries, inglés, experto en pintura medieval (Hugh Bonneville); Preston Savitz, un sabio algo entrado en años (Bob Balaban); y por último, un joven, Sam Epstein, cuya familia hubo de huir de Alemania (Dimitri Leonidas).

Posteriormente contemplamos un *travelling* sobre una maqueta en la que Hitler, en su juventud artista frustrado, tiene planeado un Museo del Führer en Linz, Austria. Esto lo saben los aliados, y ultiman los preparativos para trasladarse a Europa, porque con la retirada alemana, los nazis están robando obras y escondiéndolas. Los *Monument's Men* desembarcan en Normandía con lancha y todo, cuando estamos en julio de 1944, y en ese momento no es necesario por la existencia de muelles artificiales o *mulberries* desde el día 17 de junio. Con muy buen tino se muestra una escena donde los oficiales superiores se oponen a enviar hombres³, alegando que no piensan arriesgar sus vidas por un campanario. Es la lógica de la guerra.

Mientras tanto, Claire Simone (Blanchett) es informada por el capitán Stahl que su hermano, Pierre, perteneciente a la Resistencia, ha muerto tratando de evitar el traslado de obras de arte. Esto la obliga a mantener una actitud pasiva, mientras acumula odio

² También llamado Políptico de Gante o Altar de Gante. Se trata de un retablo pintado en el siglo XV y titulado *La adoración del cordero místico*, obra de los hermanos Hubert y Jan van Eyck. Una de las tablas se perdió y nunca se recuperó en 1934.

³ Eisenhower sólo les había facilitado una carta personal donde pedía que se les facilitaran los recursos necesarios, siempre y cuando no se pusieran en peligro vidas humanas.

contra el invasor. Por último, Stahl la engaña, llevándose toda la colección que ella vigilaba, y ha de limitarse a ver impotente, la salida del tren desde la estación de Le Bourget⁴. Es una escena donde la protagonista se encuentra en una pasarela alta que cruza las vías, y puede ver, en un picado descalificador, la salida del largo convoy, en un guiño al inolvidable film de Frankenheimer, rodado cincuenta años antes. Mientras esto sucede el teniente Stoke se reúne con sus hombres, averigua que uno de los escondrijos nazis será Siegen, y organiza a sus hombres: Granger (Damon) se infiltrará en la Francia ocupada, para contactar con Claire. Los demás se distribuirán en equipos que han de llegar a Gante, Brujas y Aquisgrán. Los objetivos principales son el *Retablo de Gante*, y la *Virgen con el niño*, este último en Brujas.

París ha sido liberado, por tanto ya estamos a finales de agosto de 1944, y allí Granger-Damon establece contacto con René, un experto francés que está restaurando el tapiz de Bayeux. René le dice a James Granger que los nazis no tocaron las colecciones nacionales, como el Louvre, pero expropiaron todo objeto de valor que tuvieran los judíos. También le da un nombre: Claire Simone. La francesa colaboracionista está encarcelada preventivamente, y el americano se esfuerza por hacerle entender que ellos no son como los alemanes. Los aliados no quieren apropiarse de las obras de arte para exhibirlas en sus museos como botín de guerra, sino devolverlas a sus legítimos propietarios. Estas colecciones privadas estaban catalogadas y registradas por Claire Simone, y por tanto su colaboración es indispensable. Ella le dice que Goering fue a París más de veinte veces, y que anduvo *de compras*. Y se llevó lo que quiso.

Mientras Granger-Damon intenta convencer a Simone-Blanchett de sus buenas intenciones, en Brujas muere Donald Jeffries, tratando de impedir que los nazis se apropiaran de *La virgen y el niño*, obra escultórica de Miguel Ángel. A su vez, el retablo de Gante también ha desaparecido. Son dos obras importantísimas, pero ya tienen algunos nombres de ciudades hacia donde se dirigen los traslados: Siegen y Merkers. Llega el invierno, y el grupo se reúne en St Vith, –al fin y al cabo hay que recordar al espectador la Batalla de las Ardenas– hecho que coincide con el aviso de que Hitler ha publicado el Decreto Nerón, una orden de tierra quemada, que obliga a destruir todo

⁴ La estación parisina de Le Bourget fue construida en 1863. Fue el punto de embarque para 40.000 judíos que fueron llevados por ferrocarril a Auschwitz.

aquello que vaya a ser abandonado a los invasores aliados: fábricas, puentes, casas... arte. Llega la primavera, y los *Monument's Men* se encuentran ahora en Remagen, la puerta de Alemania, y se preparan para descubrir los escondrijos del arte robado. Un oportuno dolor de muelas les lleva a visitar una bucólica granja del campo, donde el propietario les dice que las pinturas que decoran su humilde vivienda son copias. Lo malo es que algunas de esas espléndidas réplicas tienen el nombre *Rothschild* escrito detrás. Así es como Viktor Stahl es desenmascarado, pues intentaba pasar desapercibido como un inocente granjero. Se recuperan varias pinturas de gran valor, las cuales habían pertenecido a esta familia de banqueros judíos, y los periódicos se hacen eco de la noticia. Al enterarse, Claire Simone cambia de actitud: finalmente acepta que los americanos tienen intenciones diferentes de los alemanes, justificado cuando descubre la devolución de un simple cuadro a su lugar de procedencia: una casa judía que se encuentra ahora vacía. Este hecho simbólico la impulsa a entregar a Granger una agenda donde está el registro de todas las obras de arte que pasaron por el Museo *Jeu de Paume*, con sus propietarios originales y los cotejos de sus entradas y salidas.

Con el inminente final de la guerra, los problemas se complican, porque los rusos también han formado una unidad especial: una brigada de trofeos que se dedica a hacer exactamente lo que hacían anteriormente los alemanes: identificar obras de arte que tengan algún valor, para llevárselas a la Unión Soviética. Los rusos hallan pruebas de que Hitler deseaba construir un museo en Linz, y hacia allí se dirigen, hacia Austria, porque saben que en sus inmediaciones pueden estar los fondos destinados a decorarlo. Con veinte millones de víctimas, el país comunista cree que puede reclamar merecidamente estas piezas como una justa compensación.

El equipo de Frank Stoke recupera sólo en la mina de cobre de Siegen dieciséis mil objetos. Granger parte hacia Alemania, ahora con la información que le ha dado Claire Simone, incluyendo la ubicación de un castillo en los Alpes bávaros. Nada más llegar allí, en el patio se encuentra un conjunto escultórico de valor incalculable: *Los burgueses de Calais*, de Auguste Rodin. Esta construcción, el castillo de Neuschwanstein⁵ albergaba en

⁵ Este castillo fue el más importante de los que construyó Luis II de Baviera, *el Rey Loco*. Construido en 1866, época en que estas construcciones ya no tenían razón de ser, obedece a los deseos estéticos y anacrónicos de este soberano bávaro. En su interior los aliados encontraron nada menos que 16 álbumes de

su interior una innumerable cantidad de objetos artísticos, que dejó sin palabras a los oficiales americanos. A este descubrimiento siguen varios más, entre ellos una galería escondida de las minas de sal de Merkers, a 360 metros de profundidad, donde se descubre también una inmensa cantidad de oro: más de 100 toneladas en lingotes. Sin embargo, en la mina de Heilbron se destruyen con lanzallamas gran cantidad objetos de arte, siguiendo las órdenes expresadas en el *Decreto Nerón*. En otra galería subterránea los protagonistas hallan pruebas de esta destrucción, aunque también encuentran barriles llenos de dientes de oro, los cuales habían pertenecido a las víctimas de los nazis. Pero también tropiezan con el paradero del Retablo de Gante, la mina de sal de Altaussee.

Alemania se ha rendido, pero el grupo de recuperadores se dirige a Altaussee. Allí descubren que las entradas de la mina han sido voladas. Los mineros se han adelantado a los nazis para impedir la destrucción. Despejar la entrada consumirá un tiempo que puede hacer llegar antes a los rusos, ya que Austria corresponde a la URSS⁶. Allí se encuentra el *Retablo*, y quizá también *La virgen y el niño*. El grupo entra finalmente y recupera todos los paneles del políptico. También descubren la famosa escultura en mármol de Miguel Ángel, y la sacan en una vagoneta.

La película finaliza con un discurso de Stoke, el cual se despide con un alegato: “Podríamos añadir esto a la larga lista de fracasos de Hitler: la historia de nuestras vidas pintada en lienzos o tallada en piedra. Con los rusos pisándonos los talones, nos alejamos de Altaussee con unas tres mil piezas. *El Retablo de Gante* fue expuesto en Bruselas y luego devuelto a Gante, a la catedral de Saint Baafs. Granger cargó varios trenes con la mayor colección de carácter privado de la Historia del Mundo y devolvió su contenido a Francia. Así mismo encontramos cinco mil campanas, casi trescientos tranvías y tres millones de libros. Por supuesto también hay obras de arte que se han perdido: el retrato de un joven Rafael (...) ¿Cree que dentro de treinta años alguien va a acordarse de esos hombres que dieron su vida por una obra de arte?”. La película finaliza con un envejecido Stoke que regresa a Europa y visita *La virgen y el niño*. Le acompaña su nieto, quien se muestra orgulloso de lo que hizo su abuelo.

fotografías que catalogaban los centenares de obras artísticas que contenía en su interior. Hoy día es uno de los lugares más visitados de Alemania.

⁶ El Tratado de Yalta preparó una división en Europa, independientemente de cuales fueran los avances de las tropas de cada uno de los países que formaban parte de los aliados. Por ese motivo el destino de Austria en principio correspondía a la URSS, aunque fuese liberada en gran parte por los occidentales.



Análisis fílmico-estético de *Monument's Men*

Esta película está basada en la historia auténtica de un grupo de hombres de la unidad MFFA (Monuments, Fine Arts and Archives) o Monument's men. Estos hombres, como describe la película, dedicaron sus vidas a recuperar las obras de arte robadas y escondidas por los nazis, durante la Segunda Guerra Mundial⁷. Pero no fueron los únicos. La figura central de la película es Claire Simone, quien ayuda a *los Monument's Men* a recuperar los tesoros artísticos perdidos. La figura de Claire Simone está basada en la conservadora Rose Valland, quien desde su privilegiada posición como directora del Museo Jeu de Paume, usado por los alemanes como depósito central de sus latrocinios, fue registrando secretamente el trasiego de hasta veinte mil obras artísticas procedentes de colecciones privadas de particulares despojados de sus bienes por el Tercer Reich⁸.

⁷ MARTÍN, J. (2014). El museo de Hitler. La verdadera historia de los Monument's. *El Mundo*, 23 de mayo de 2014. Recuperado el día 28 de junio de 2014 de: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/23/5309c93b22601dc81b8b456a.html>.

⁸ GUERRERO, J.J. (2014). "Rose Valland. La Monument Woman". *ABC*, 23 de marzo de 2014. Recuperado el 2 de julio de 2014 de: <http://www.abc.es/sociedad/20140323/rc-rose-valland-monument-woman-201403230745.html>.

Los nazis tenían una unidad especial para estos fines, y que dependía del Ministerio de los Territorios Ocupados, a cuyo frente se encontraba el Reichleiter Alfred Rosenberg. Estas son las figuras clave de la RR, el grupo de objetivos especiales. Ellos empezaron con los coleccionistas judíos en 1940. Goering revisaba las obras que iban a enviar a Alemania. Fotografiaban casi todas las obras antes de llevárselas, y luego enviaban a Hitler álbumes llenos de imágenes de obras de arte robadas. Entre ellos se encontraba también el marchante de arte Hildebrandt Gurlitt. Estos hombres se encargaban de llevar los valiosos objetos al castillo de Neuschwanstein, donde se almacenaban. Rose Valland informaba regularmente de estos envíos a Jacques Jaujard, Director de *Musées Nationaux*, así como a la Resistencia, para evitar que los trenes fueran objeto de voladuras, incluyendo los últimos cinco vagones, que fueron capturados poco después de la caída de París. Los nazis consideraban parte de estas obras, en general todo el movimiento de las vanguardias artísticas, y particularmente Matisse, Chagall, Picasso y Dalí, como *arte degenerado*. Una parte del mismo se vendió a través de Suiza a coleccionistas anónimos. El resto se quemó la noche del 27 de julio de 1942, y constituyó un acto sin precedentes de vandalismo⁹.

Sin embargo, la película no menciona para nada que también entre los alemanes hubo algunos héroes que arriesgaron su vida o se jugaron su reputación para salvar las obras artísticas de los horrores de la guerra. Sin ir más lejos, más de un millar de códices y algunas pinturas de Da Vinci, Tiziano y Rafael se salvarían de Montecassino por los esfuerzos de dos oficiales alemanes, quienes las trasladaron al Vaticano, previendo el salvaje bombardeo de la aviación aliada.

La película nos ofrece algunas sorpresas, como una escena donde el director de museos de Francia, llamado René, aunque su nombre era Jacques Jaujard, recibe a James Granger. En la habitación donde se encuentra se ve un tapiz gigantesco en una mesa. Es el inconfundible *Tapiz de Bayeux*, obra maestra del arte medieval. El francés le dice al americano: “Llegáis cuatro años tarde. Toda la colección nacional está a salvo. Pero las colecciones privadas han desaparecido. Todos los coleccionistas judíos por decreto nazi eran ilegales. Goering vino a París de compras. Se las llevaron a Alemania, a sus casas”.

⁹ *Galerie Nationale du Jeu de Paume*. Página oficial. Recuperado el 5 de julio de 2014 de: http://en.wikipedia.org/wiki/Galerie_nationale_du_Jeu_de_Paume

Esta última frase muestra bien que el arte durante la guerra fue tratado como botín de guerra. Y que gran parte de los jerarcas nazis hicieron de la persecución judía un negocio. Por eso a veces resultan un poco contradictorias las reflexiones de Stoke, que en la película llegó a decir a sus subordinados: “Con tanta gente que muere... ¿a quién le importa el arte? Se equivocan. Porque es por eso por lo que luchamos. Por nuestra cultura y por nuestro estilo de vida. Pueden exterminar a toda una generación, derribar sus casas, y aun así el pueblo sería capaz de rehacerse. Sin embargo, si destruyen sus obras, su historia, es como si no hubiera existido. Sería ceniza en el aire. Es lo que quiere Hitler”. Como dijimos anteriormente sí que es cierto que Hitler prohibió y destruyó algunas obras artísticas, sin duda por motivos ideológicos, aunque tal vez pueda resultar exagerado ir más allá. Aunque parece cierto que quería destruir París antes que entregarla sin lucha, también es verdad que dio orden de no demoler el Ponte Vecchio de Florencia, cuando sus tropas abandonaron Florencia.

Esta exageración de la culpabilidad de los alemanes en la dispersión de buena parte de las colecciones privadas que tenían los judíos en Europa, puede obedecer también a un intento de ocultar su responsabilidad. Porque al igual que otras propiedades de los judíos, como el oro, estaban llegando a América a través de Suiza, en una forma de comercio que beneficiaba a ambas partes, y donde no parecía importar su sórdido origen.

***The Train* (1964)**

Durante los años sesenta, con Europa ya reconstruida tras la Segunda Guerra Mundial, asistimos a una serie de coproducciones donde algunas estrellas de Hollywood participan en trabajos junto con actores y directores europeos, alejados del sistema de estudios norteamericano, amenazado por la repetición de fórmulas aburridas, sin ninguna aportación estética y que anunciaría muy pronto su completo derrumbe¹⁰.

El tren (1964)¹¹ es una película bélica ambientada en la Segunda Guerra Mundial. Con los aliados a punto de tomar París y derrotar a Alemania, el coronel Waldheim,

¹⁰ Biskind, Peter (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.

¹¹ T. O.: *The Train*. Producción: Les Films Ariane, Les Productions Artistes Associés, Dear Film Produzione y United Artists (Francia-Italia-USA, 1964). Productores: Jules Bricken y Bernard Farrel. Argumento: basado en el libro de Rose Vallard *Le front de l'art*. Director: John Frankenheimer. Guión: Franklin Coen y Frank Davis. Fotografía: Jean Tournier y Walter Wottitz. Música: Maurice Jarre. Dirección

entendido en arte, pretende sacar de Francia miles de pinturas de los grandes maestros del vanguardismo francés y europeo. Aunque los nazis desprecian como *arte degenerado* las obras de Picasso, Degas, Van Gogh, Renoir, Matisse o Miró, son conscientes de su importante valor: mil millones de reichmarks, suficiente para equipar diez divisiones blindadas. A pesar de las necesidades bélicas, su insistencia finalmente tiene por resultado que consiga un tren para cargar las colecciones robadas. Sin embargo, la Resistencia francesa es alertada por mademoiselle Villard, conservadora del Museo Jeu de Paume. Ella explica que las pinturas son patrimonio de Francia, son la esencia de la belleza y de la visión de la vida de los franceses, y los alemanes se la quieren llevar. El asunto se presenta complicado, porque se trata de impedir que salga el tren, y no destruirlo. Labiche (Lancaster), *inspector de zona* de ferrocarriles, al principio no le da mucha importancia, porque no considera que su carga valga como para arriesgar las vidas de sus hombres, o las represalias alemanas sobre la población civil. Finalmente designa como maquinista al viejo y entrañable Papa Boule, quien sorprendentemente toma conciencia de lo que significa el cargamento e impide burdamente que el tren pueda salir. Waldheim descubre el sabotaje y ordena fusilar al humilde ferroviario. Sin embargo, este hecho opera un cambio en Labiche, decidido ahora a impedir que el prepotente coronel alemán se salga con la suya. A continuación, vemos a Labiche-Lancaster reparando la biela averiada de la locomotora, y para ello utiliza los talleres de la estación. La máquina, ya reparada y conducida por Labiche, es atacada a plena luz del día por la aviación aliada, pero consigue refugiarse en un túnel. Cuando llega a la estación donde se encuentran los vagones, Waldheim ordena a Labiche que vuelva a hacerse cargo del convoy, pero ahora para conducirlo en un viaje nocturno a Alemania. Durante el trayecto la resistencia improvisa un gigantesco plan de enmascaramiento, donde se cambian los nombres de las estaciones, para que no se descubra que en realidad el tren está realizando una vuelta y regresa a Francia. Todo concluye con un choque en cadena, orquestado por la resistencia, y que involucra a tres máquinas que dejan bloqueado el carril. Waldheim no se arruga y limpia la vía con el tiempo justo para huir de las tropas aliadas, que se hayan ya muy cerca. Mientras tanto, Labiche, ahora más dispuesto que nunca a parar el tren como sea,

artística: Marc Frédérix y Roger Volper. Montaje: David Bretherton. Intérpretes: Burt Lancaster, Paul Scofield, Jeanne Moreau, Suzanne Flon, Michel Simon, Wolfgang Preiss, Albert Rémy y Charles Millot. B y N - 133 minutos.

sabotea las vías, hasta que finalmente los alemanes huyen, aunque Waldheim se queda y llega el duelo final.

Análisis filmico-estético de *El tren*

En el año 1964 el actor Burt Lancaster estaba en la cumbre de su carrera. Llevaba más de una década estrenando films de éxito, donde su imponente físico y buena forma le había permitido protagonizar brillantes films de aventuras (*El halcón y la flecha*, 1950; *El temible burlón*, 1952; y *Su Majestad de los mares del Sur*, 1954), algunos western destacados (*Apache*, 1954; y *Duelo de titanes*, 1957), sin olvidar la película de culto *Trapezio*, de Carol Reed, 1956. Hacía un año había impresionado a la crítica con su contenido papel como melancólico Príncipe de Marina en *El Gatopardo*, de Luchino Visconti (1963), y había conseguido sin excesiva dificultad pasar del cine de acción de su juventud a otro más maduro, y más reflexivo, donde su todavía atlético cuerpo era admirado por los espectadores, e incluso le permitía algún pequeño lucimiento. Esta nueva línea de películas de galán maduro le puso en contacto con el gran director John Frankenheimer, con quien compartía ideas liberales, y con quien había rodado *Vencedores o vencidos* (1961), *El hombre de Alcatraz* (1962), y por último *Siete días de mayo* (1964). El director conocía bien los recursos de Lancaster, y no sería ninguna sorpresa que fuese llamado a dirigir *El tren*, en sustitución de Arthur Penn, que fue despedido tras el primer día de rodaje, por intentar darle un sesgo intimista al proyecto. Lancaster, que además de actor protagonista era el productor, quería más acción, y además sabía que Frankenheimer tomaría en consideración sus ideas. El origen de la película se remonta a la publicación del libro *Le front de l'art*, de Rose Vallard¹², adaptado muy libremente por los guionistas Franklin Coen y Frank Davis, los cuales construyeron una historia completamente ficticia. Lancaster y Frankenheimer pudieron contar con la colaboración de la compañía pública de ferrocarriles franceses, la SNCF, así como con militares del mismo país. Frankenheimer varió el enfoque que pretendía originalmente Penn, haciendo transcurrir la mayor parte del film en los trenes, para lo que Lancaster hubo de aprender a conducir una locomotora, y dispuso un auténtico e impresionante choque de máquinas,

¹² Rose Vallard era la conservadora del Museo Jeu de Paume, y aparece en las dos películas analizadas. En esta de 1964 se le da el nombre de Mademoiselle Villard, mientras que en la de Clooney, en 2014, Claire Simone.

filmado con siete cámaras, que es una de las mejores de la Historia del Cine. Aunque Burt Lancaster estaba magnífico, interpretando a un miembro de la resistencia que toma decisiones de manera fría y calculada, pero que termina involucrándose personalmente en el éxito de la misión, no le iba a la zaga Paul Scofield, quien daba vida a un nazi fanático del arte, de mirada triste pero desconfiado y cruel. La película posee un ritmo frenético, donde estas dos personalidades terminan enfrentadas en un duelo que va más allá de la guerra o el arte. Es el choque entre dos clases sociales, entre dos países, pero también entre dos maneras de entender la vida.



Comparativa y conclusiones

Cincuenta años separan estas dos películas que tratan sobre el mismo tema. Huelga decir que en muchos aspectos son documentos incomparables, pues cada uno tiene su mérito y sus cualidades que lo hacen único e irrepetible. De la misma forma, sin embargo, también podemos hallar puntos de encuentro donde cada film aborda ciertos puntos de manera distinta.

En primer lugar, nos encontramos que *El tren*, de Frankenheimer, es una película fundamentalmente francesa, o que mirará los hechos narrados desde el punto de vista francés. En cambio, *Monument's men*, de Clooney, es una cinta que intentará explicar las cosas desde el punto de vista norteamericano. Por eso en la primera tenemos alusiones a

que las obras de arte son *la gloria de Francia*, que los alemanes quieren llevarse, tirando de patriotismo; mientras que la segunda justifica su búsqueda en que son los *auténticos cimientos de la sociedad moderna*. En realidad todo el debate es espúreo, porque los nazis, como menciona la película de Clooney, no tocaron las colecciones nacionales, como el Louvre. Sus saqueos y latrocinios eran expropiaciones de coleccionistas judíos, los cuales atesoraban no sólo a artistas franceses, como Renoir, Matisse o Degas, sino españoles como Picasso y Miró, u holandeses, como Van Gogh. En este sentido, *Monument's Men* resulta más acertada que *El tren*.

En segundo lugar, el papel de la Resistencia y los aliados en impedir que las obras de arte lleguen a Alemania. Es evidente que cada una de las dos películas intenta ensalzar a sus patronos, ya sean franceses o aliados, aunque quizá en el caso de *El tren* hay un tono patriótico que tal vez intenta ocultar un cierto complejo de culpa por su colaboracionismo con los alemanes. Esto lo resume bien la figura central de los dos films: Rose Vallard, conservadora del Museo *Jeu de Paume*. Rose se pone en contacto con la resistencia francesa de forma incondicional en los dos films. Pero los americanos y británicos no gozan de la misma consideración, como se puede observar en la película de Clooney, y sólo tras un tiempo accede a proporcionarles las agendas y dietarios donde ha anotado los datos del saqueo nazi, información necesaria para proceder a su búsqueda y recuperación.

Por último, a nivel argumental, *El tren* es una cinta que se centra en un episodio concreto, y que consecuentemente está mucho mejor resuelta, mientras que la película de Clooney intenta abarcar demasiadas historias y queda diluida y sin ritmo. El interés de Frankenheimer en contar una sola historia, aunque ficticia, centrada en el duelo entre dos hombres, redundaba en una claridad y simplicidad que permite al espectador entender el mensaje mejor. Un mensaje que pretende apuntalar la resistencia francesa ante el invasor para olvidar la Francia de Vichy. En cambio Clooney nos presenta una historia coral, donde diferentes estrellas de Hollywood aportan su granito de arena, pero el espectador acaba bastante liado, aunque su guion sea más verosímil y auténtico. Estas dos maneras de hacer cine retratan también dos épocas. En los años sesenta se ponía la historia al servicio del entretenimiento y con ello se hacía atractiva la historia, aunque se sacrificara el realismo o la fidelidad a los hechos. En el siglo XXI existe una preocupación por

mostrar la Historia de la forma más auténtica posible, fracasando en contar una historia clara o sencilla que entretenga al espectador. Tras las bambalinas se mueve la idea de preservar el interés general, que debe coincidir con el interés norteamericano, y el resultado es un poco lioso, aunque con un mensaje universal de los americanos como salvadores del patrimonio de la Humanidad, que coincide con una idea imperial que pretende mostrarnos a este poder hegemónico como benéfico, sensible y generoso. Nos encontramos, por tanto, actualmente, con un cine aparentemente más respetuoso con la Historia, pero también más aburrido y con un mensaje subliminal nada inocente. En cambio el film de Frankenheimer tiene una transcendencia sublime, porque las últimas palabras del coronel Waldheim dirigidas a Labiche descubren todo aquello que se ha ido insinuando durante la película:

Aquí tiene su premio, Labiche: algunas de las mejores pinturas del mundo. ¿Está satisfecho? No siente ninguna emoción al estar cerca de ellas. Un buen cuadro significa para usted lo mismo que un collar de perlas para un mono. Le ha acompañado la suerte. Me ha vencido sin saber qué estaba haciendo ni por qué. No es usted nadie, Labiche, un simple bruto. Las pinturas son mías, no podrá arrebatármelas. La belleza pertenece a los hombres que saben apreciarla. Esos cuadros volverán a mí o a hombres como yo. Estoy convencido de que en este momento, ni podría usted decirme por qué ha hecho lo que ha hecho (*El tren*, 127' 52").

El conflicto por el tren es un conflicto social, no entre países o culturas, sino entre poderosos que se arrogan la sensibilidad artística y los humillados, que pretenden acceder a ese conocimiento. Desde este punto de vista el tren representa el árbol de la ciencia del bien y del mal, cuyos frutos son las pinturas de Picasso, Van Gogh y Renoir, y lo que se dirime es si el conocimiento es propiedad de una élite o del pueblo en general. Visto así la lucha es y será intemporal, y nunca finalizará. Eso mismo ocurre con esta película, a la que podemos llamar un clásico, porque su mensaje, tanto ético como estético se alza por encima de su argumento, de sus medios y de su época. En el cine hay que saber contar las cosas, aunque se sacrifiquen ciertos episodios históricos. Los italianos tienen una frase para esto: *Se non è vero, è ben trovato*: Aunque no sea verdad está bien contado.

LUCIO: UN ANARQUISTA ATRAPADO ENTRE FOTOGRAMAS

DANIEL SEGUER
Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona

Resumen

El cine documental de carácter histórico ha dado desde sus orígenes numerosas manifestaciones fílmicas que abarcan desde grandes procesos políticos hasta episodios concretos menos conocidos. En este sentido, y por lo general, las primeras temáticas han sido fructíferamente recogidas en la pantalla mientras que las segundas han pasado en su mayoría desapercibidas.

Afortunadamente, cada vez afloran más trabajos de cineastas que anhelan rescatar vivencias personales del olvido. Éste es el caso de *Lucio* (2007), de los directores José Mari Goenaga y Aitor Arregi, documental sobre la vida del atracador de bancos y falsificador Lucio Urtubia Jiménez, un anarquista libertario que, entre otras actividades acordes a su ideología, puso contra las cuerdas al First National City Bank (hoy en día Citibank) a finales de la década de 1970, falsificando masivamente sus cheques de viaje; y suministró documentación falsa y financiación a grupos armados contrarios a las dictaduras franquista y sudamericanas de ese período.

Asimismo, entre las características definitorias de *Lucio*, no se puede obviar que la cinta incorpora en su “puesta en escena” algunos trazos estilísticos importados del cine de ficción, resultado de la evolución y disolución de las fronteras estéticas iniciales que ha vivido el género documental en su camino hacia una categoría más amplia conocida como no ficción.

Todo ello hace de *Lucio* una propuesta fílmica de notable interés, acercándonos a la vida de un anarquista singular que llevó a cabo acciones que *a priori* parecían muy por encima de sus posibilidades, y ello sin abandonar jamás su trabajo de albañil.

“*La pobreza es un elemento que nos impulsa a la creación*”¹.

España ha sido terreno de no pocas actitudes anarquistas. Dicho movimiento político arraigó con fuerza a finales del siglo XIX y protagonizó numerosos episodios históricos que alcanzaron su cenit durante la Guerra Civil (1936-1939), en la que los anarquistas fueron tan perseguidos por sus “compañeros de armas” como por el bando franquista: su ideario contrario a la organización estatal propugnada por las diferentes

¹ Lucio Urtubia: *La Revolución por el tejado. Autobiografía*, Ed. Txalaparta, Tafalla (Navarra), 2008, p. 36. (Puede leerse este libro en la web del centro cultural de Lucio, el Espace Louise Michel: www.espacelouisemichel.net/?page_id=91 Asimismo, también puede leerse en dicha web su obra *Ma morale anarchiste*, Les Éditions Libertaires “Los Solidarios”, París, 2005, www.espacelouisemichel.net/?page_id=89).

fuerzas ideológicas en pugna los convertía en una presencia incómoda para todas ellas y no sólo para los posicionamientos más alejados del panorama político.

La dictadura de Franco no acabó con la presencia de anarquistas en España ni con las actividades que éstos destinaron a socavar su poder. Uno de ellos fue Lucio Urtubia Jiménez, cuyo empeño y dedicación le llevaron no sólo a estar en el punto de mira de dicha dictadura, sino también en el de un estado democrático como el francés e importantes representantes del sistema capitalista internacional.

José Mari Goenaga y Aitor Arregi desgranar con su documental *Lucio*² la llamativa biografía de un hombre que puso en práctica aquello que su sentido del deber le dictaba, compaginando sorprendentemente el atraco y la estafa a bancos o la falsificación de documentación oficial con su trabajo de albañil.

24 RUE DE SAINTE-MARTHE

“Mi vida ha estado marcada también por mi ignorancia, mi falta de saber, mi incultura. Diré lo mismo que digo de la pobreza económica, mi escasez de conocimientos me hizo reaccionar sin ningún esfuerzo, me llevó de una forma inmediata a intentar hacer lo difícil, lo prohibido. Al igual que con la pobreza, no definiendo la ignorancia y la incultura, todo lo contrario”³.

Debuta la película con la preocupación cronológica de contextualizar las penurias económicas que dieron forma a la realidad diaria a la que se vio abocada la familia de Lucio en Cascante (Navarra), y que abonaron el terreno para que éste fuera desarrollando una postura concreta frente al sistema establecido, ya fuera una dictadura como la de Franco o un estado democrático capitalista. La primera vez que se plantea atracar un banco a la temprana edad de 19 años no obedece a una conciencia crítica social, sino a la

² T. O.: *Lucio* (España, 2007). Producción: Irusoin, Moriarti. Productores: Xabier Berzosa, Jon Garaño, Fernando Larrondo. Dirección y guión: José Mari Goenaga, Aitor Arregi. Director de fotografía: Javier Aguirre. Música: Pascal Gaigne. Montaje: Raúl López. Dirección artística: Luis M. Olmo. Sonido directo: Iñaki Díez, Alazne Amezttoi. Postproducción de sonido: Imanol Alberdi. Entrevistados: Lucio Urtubia, Evelyn Mesquida (corresponsal de prensa en París), Dariel Alarcón “Benigno” (guerrillero cubano), Pili y Satur Urtubia (hermanas), Antonio Martín (miembro de la CNT), Germinal García (ex secretario de la CNT en París), Yves (comisario a cargo del “caso Urtubia”), Thierry Fagart (abogado defensor de Lucio), Roland Dumas (ex ministro de Asuntos Exteriores de Francia y abogado de Lucio en el caso de los cheques de viaje falsos), Anne Urtubia (esposa). Color - 93 min. El documental ha sido editado en DVD por Cameo y puede visionarse también en la web de Radio y Televisión Española: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/lucio/961865/>.

³ Lucio Urtubia, *op. cit.*, p. 37.

desesperación de ver agonizar a su padre por un cáncer y no poder hacer frente a los gastos del tratamiento. De ahí que se persone en una caja de ahorros para matar a la cajera y llevarse el dinero, pero su conciencia no le permite darle muerte. En 1950, lo que motiva al joven Lucio es la necesidad personal y no debilitar los fundamentos del estado totalitario franquista. De ahí que posteriormente, durante su estancia en el servicio militar obligatorio, robe material castrense para venderlo en el mercado negro y reparta después el dinero obtenido entre su familia y otras gentes necesitadas. Este episodio culmina con su desertión y posterior fuga a París al ser descubierto durante un permiso.

Es en la capital francesa donde Lucio acaba de armar su discurso sobre la conciencia de clase y la lucha contra las desigualdades, ya que en su nuevo trabajo de albañil conoce a compañeros anarquistas catalanes y tiene acceso a periódicos de Solidaridad Obrera y de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) en el local parisino de esta última, ubicado en el 24 de la rue de Sainte-Marthe. Su mayor descubrimiento será saber que no es comunista, como él creía que era cualquier persona contraria a Franco, sino anarquista. Sin embargo, la principal “formación académica” la obtiene de Quico Sabaté, a quien hospedará en su piso tras aparecer en la CNT de París en 1958, y de cuya colaboración surge su primer contacto con las armas. Tras el encarcelamiento de Quico en Francia, Lucio custodia sus armas durante su reclusión y decide realizar las primeras “expropiaciones” bancarias (también las denomina “recuperaciones”) porque, tal y como manifiesta en el documental: *“Para mí, no hay nadie más ladrón que los bancos. Todos están protegidos por los sistemas de Estado, de leyes, de todo”*. Así como: *“Mi suerte fue nacer pobre, pobre, porque no tuve que hacer ningún esfuerzo para perder el respeto a todo lo establecido, la Iglesia, la propiedad privada, el Estado”*. Será el inicio de una etapa dedicada a los atracos a bancos. Sin embargo, Lucio se manifiesta a lo largo de la película contrario a la violencia, aunque la haya ejercido, lo que provocará finalmente que descarte estas acciones por miedo a que alguien pudiera salir herido. Para él el anarquismo no es violencia, sino que *“el anarquismo y la vida es el trabajo, la creación”*.

Tras la muerte de Quico Sabaté a manos de la policía franquista, el 6 de enero de 1960, Lucio abandona los atracos a bancos, agradecido de no haber tenido que matar nunca a nadie, e irá reorientado sus actividades para dedicarse primero a la impresión de

publicidad anarquista y su difusión por diferentes países; y posteriormente, a la falsificación de documentos oficiales. En la cinta se menciona la puesta en marcha de una imprenta para tal propósito, aunque en su autobiografía se habla de la creación de hasta 10 imprentas anarquistas⁴. Inicialmente, el objetivo es falsificar el documento nacional de identidad español, pero rápidamente le sigue el pasaporte, que permite al interesado una vía de escape a otro país en caso de necesidad. Con esta documentación, y posteriormente la de otros países, se abren las puertas para el aprovisionamiento de todo lo necesario: pisos, coches, cuentas bancarias.

Lucio es un anarquista atípico, puesto que en ningún momento abandonó su trabajo de albañil pese a las críticas de algunos compañeros que veían en ello un síntoma de explotación por parte del sistema. Él, en cambio, consideraba el cumplir con su trabajo una actitud de responsabilidad y honradez. Precisamente, este posicionamiento le da la credibilidad necesaria cuando afirma que no se quedaba nada del dinero obtenido, sino que se destinaba a ayudar a otras personas, a sufragar los gastos derivados (abogados, etc.) y a la infraestructura de futuras intervenciones libertarias. Destruir para construir: “*El anarquista es un hombre que es responsable*”. En este sentido, es notorio, por ejemplo, que el propio Lucio pasara a España periódicamente para llevar dinero a algunos de los considerados oprimidos por la dictadura franquista.

ALBAÑIL DE DÍA, FALSIFICADOR DE NOCHE

“Hoy, lo que hice en aquellos años, me parece una locura, pero no por ello renuncio a mi pasado, ni a la idea que tengo de esta sociedad, que continúa siendo tan injusta o más que entonces”⁵.

Con las falsificaciones se abre un período de intensa actividad. Para dotar a las imprentas que creaba de las condiciones mínimas necesarias, Lucio se nutría de materiales “conseguidos” en las obras en las que trabajaba. Sabe que ha de ser desconfiado y dedica especial esmero a ello. La falsificación de documentación oficial beneficiará a grupos como ETA, Terra Lliure, las Brigadas Rojas italianas o los Black Panthers estadounidenses, entre muchos otros. Sobre la cuestión de ayudar a

⁴ *Ibid.*, pp. 91-97.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

organizaciones que practican la violencia, Lucio se muestra, como he señalado anteriormente, contrario a ésta tanto en el film como en su autobiografía, pero cree necesario apoyar a aquellas organizaciones que luchaban contra dictaduras como la española o las sudamericanas, más allá de que esté de acuerdo o no con su proceder: “[...] *Yo tuve la suerte de conocerlos y de frecuentarlos: italianos, uruguayos, anarquistas españoles y franceses, vascos, argentinos y varios grupos de irlandeses. Todos tenían sus razones para luchar, y todos su ideal. Luchaban contra las dictaduras militares, la franquista o las de América, y todos los grupos en cuestión fueron considerados terroristas por todos los gobiernos*”⁶. Consciente de la dificultad de congeniar ambas posiciones, respondió a un periodista que le interrogó sobre este hecho en el programa “Cuando sea mayor” de la emisora France Inter: “[...] *Los activistas de Acción Directa y los vascos son mis amigos y los quiero, pero no comparto sus políticas*”⁷. Palabras con un sentido análogo a las recogidas en los fotogramas que le hospedan.

Tras conocer al falsificador cubano y anarquista Laureano Cerrada y ver los dólares falsos que éste atesoraba, Lucio decide intentar acabar con la economía estadounidense falsificándolos a gran escala. Con tal propósito consigue reunirse con Ernesto “Che” Guevara en el aeropuerto parisino de Orly, en 1962, y le propone lo siguiente: él pone las planchas y Cuba devalúa el dólar inundando el mercado de billetes falsos. Pero el “Che” no vio factible dicha empresa. Posteriormente, Lucio se verá envuelto en un asunto ajeno a las falsificaciones: el secuestro del director del Banco de Bilbao en París, Ángel Baltasar Suárez, en respuesta a la ejecución, en 1974, de Salvador Puig Antich, miembro del Movimiento Ibérico de Liberación (MIL). El secuestro corrió a cargo del Grupo de Acción Revolucionaria Internacionalista (GARI), pero el matrimonio Urtubia se halla entre los 7 detenidos por tal suceso. Finalmente, tras la liberación de Suárez el 23 de mayo del mismo año, todos son puestos en libertad condicional.

En 1977, Lucio empezó a imprimir nóminas falsas, creando así trabajadores ficticios que acudían a bancos u oficinas postales a cobrar sus cheques. Rápidamente amplía el negocio pasándose a los cheques de viaje: las entidades bancarias españolas

⁶ *Ibid.*, pp. 152-153.

⁷ *Ibid.*, p. 270.

permitirán coger la experiencia necesaria para la posterior falsificación de los *traveller's checks* del entonces seguramente banco más importante del mundo: el First National City Bank (FNCB). Su minuciosa planificación hizo que los cobros de éstos salieran siempre satisfactoriamente. La estrategia, la siguiente: acudir por parejas a diferentes sucursales el mismo día a la misma hora. Lucio era el primero en canjear los cheques falsificados y, si todo iba bien, daba el pistoletazo de salida a los demás. Cheques de viaje con la misma numeración eran cambiados numerosas veces en diferentes ciudades y países – distribuidos por ETA, los Tupamaros uruguayos, las Brigadas Rojas...–; y para cuando la entidad bancaria se daba cuenta ya no había nada que hacer, salvo perseguir al falsificador, claro está, y a tal efecto dicho banco presionará a las autoridades francesas.

9 de julio de 1980, Café Les Deux Magots: Lucio se cita por segunda vez con un americano teóricamente interesado en adquirir todo el stock de *traveller's checks* por un 30% de su valor nominal. La policía lo está esperando y lo arresta, confiscando dicho stock. El número 6 de la Place Saint-Germain-des-Près de París engrosa la lista de personajes ilustres que han desfilado por sus terrazas: surrealistas, existencialistas y, al menos, un anarquista. Sin embargo, mientras él está encarcelado en la prisión de La Santé, la policía francesa no encuentra las placas de impresión y cheques del First National City Bank siguen apareciendo por toda Europa –en esta época, de uso mayoritario frente a los todavía incipientes cajeros automáticos y tarjetas de crédito–. El anarquista navarro tendrá la enorme suerte de poder contar como abogado defensor, además de a Thierry Fagart, a Roland Dumas –que, pese a ser posteriormente ministro de Asuntos Exteriores con François Mitterrand, en el film habla de Lucio con cierta admiración–. Por si esto fuera poco, estando en prisión por el asunto de los *traveller's checks* sale, 6 años y medio después, la fecha del juicio por el secuestro de Suárez. La estrategia de sus abogados consiste en presentar un informe de apelación alegando irregularidades para ganar tiempo. Como ya llevaba 4 meses encarcelado, la jueza debía renovar la orden de detención antes de los 6 meses, pero ésta olvida realizar el trámite y el 10 de enero Lucio está en libertad. Al salir de prisión, fiel a su *modus operandi*, vuelve a su trabajo de albañil. A los pocos días empieza el juicio por Suárez, quedando finalmente todos absueltos, pero el juicio por la estafa al banco estadounidense todavía está pendiente. Además, se le busca también por un asunto de pasaportes falsos

encontrados a un detenido que dio su nombre. Lucio envía una carta al juez Michat explicándole por qué no se entregaba por este segundo asunto y se da a la fuga. Un año y tres meses después del arresto la policía lo encuentra.

El 9 de octubre de 1981 el juez Michat contempla a un hombre que no miente para exculparse, sino que asume con responsabilidad aquello en lo que cree, una imagen de coherencia y honestidad que su abogado Thierry Fagart explotará ante el juez. Lucio es puesto en libertad condicional, pero la causa prosigue con el cambio de Michat por otra jueza, que lo cita para el juicio el día 17 de junio de 1982. El First National City Bank quiere al menos 5 años de prisión para Lucio, la devolución de todo el dinero sustraído y el pago por los daños ocasionados al haber dejado de ganar dinero por la limitación a 10 dólares del importe de los cheques aceptados⁸. Ante la gravedad de la situación, Lucio recurre a Louis Joinet, consejero del primer ministro francés⁹. Entre la primera y la segunda vista Joinet hace sus comprobaciones para corroborar que Lucio realmente sufragaba a grupos progresistas latinoamericanos y que, por lo tanto, era una cuestión política y no de lucro personal; aunque al banco le da igual lo que se haga con el dinero, ya que para ellos es un delincuente común. En el documental, Lucio evoca cómo en la segunda vista está presente un jefe de seguridad de la entidad bancaria y él lo quiere saludar, provocando en éste el siguiente comentario: *“No veo por qué debería estrecharle la mano a un criminal como usted”*. A lo que Lucio replicó: *“Me cago en Dios. Yo no soy ningún criminal, pero ustedes con los dólares no hacen más que corromper el mundo entero y son los provocadores de todas las guerras. Ustedes son los criminales”*. Una declaración de principios que mantiene en todo momento.

Joinet considera que para poner fin a la cuestión los respectivos abogados han de negociar. El First National City Bank se verá abocado a pagar por las planchas de impresión, ya que éstas siguen sin aparecer y Lucio se desmarca con semejante petición. Este hecho rompe los esquemas de los representantes del banco, que ven impotentes

⁸ En la cinta, un ex miembro del gabinete jurídico del FNCB, tras matizar que no recordaba la cantidad exacta, cifra la pérdida del banco en más de 15 millones de dólares. Fotogramas después, Lucio afirma que le piden cientos de millones de dólares.

⁹ Entre los muchos aspectos de la vida de Lucio que llaman la atención destaca, sin duda, el de que poseyera amistades de la relevancia política de Roland Dumas y Louis Joinet (tanto es así que el propio protagonista se refiere a ello en su “biopic”). Recientemente, el 7 de mayo de 2014, Joinet presentó su libro *Mes raisons d’Etat* (Éditions La Découverte, Coll. “Cahiers libres”, París, 2013) en el Espace Louise Michel de Lucio.

cómo Lucio continúa teniéndolos a su merced. Finalmente, se contemplan los siguientes términos: se retiran los cargos a cambio de la entrega de las planchas y el stock, y de la promesa de que aquí se pone punto y final a esta actividad. Como medida de seguridad, antes de entregar el material Lucio realiza una grabación explicando lo ocurrido y dando los nombres de las personas implicadas en la negociación. No puede ser éste quien entregue las planchas y los cheques, así que lo hace Fagart: recoge el material en una consigna de estación y acude al punto de encuentro donde le espera un responsable del banco con la cantidad de dinero pactada. El mismo Fagart describe el episodio como si estuviera interpretando una película policíaca.

CARACTERÍSTICAS DE UN FILM *NOIR*

“[...] *La memoria es la historia, es la vejez, la memoria es lo que uno guarda de lo vivido, es el granero de la inteligencia*”¹⁰.

La propuesta de Arregi y Goenaga plantea una estructura narrativa organizada en dos líneas discursivas que avanzan paralelas a lo largo del metraje; sin embargo, la primera sigue el orden cronológico de las numerosas actividades libertarias que Lucio llevó a cabo desde sus inicios¹¹, mientras que la segunda parte del arresto de éste en 1980 (treinta años después) por el asunto de los cheques de viaje falsos, su “golpe” de mayor envergadura. La presencia de dichos saltos temporales hacia adelante altera la secuencialidad lógica de los acontecimientos, ofreciendo al espectador una información de algo que todavía no se ha producido. Esta fórmula se repite en varias ocasiones hasta que, llegados a un cierto punto de la película, el devenir cronológico de la primera línea discursiva alcanza el episodio del First National City Bank y el posterior arresto de Lucio, y es en este punto en que ambas “tramas” se fusionan, poniendo punto y final a los *flashforwards* y la consecuente alternancia de bloques temático-cronológicos. Además, *Lucio* posee una resolución estética híbrida, construida, por una parte, a base de

¹⁰ Lucio Urtubia, *op. cit.*, p. 40.

¹¹ En este sentido, por una mera cuestión de metraje, el film se centra en las acciones más representativas que realizó o con las que se le relacionaron, pero en *La Revolución por el tejado* se constatan más episodios, alguno de ellos tan básico pero representativo de su actitud vital como, sencillamente, no haber hecho la declaración de la renta durante 17 años, dado que está en contra de los impuestos porque “*sirven para subvencionar las guerras y a las industrias de armamento, lo cual considero injusto, y la gente borrega tiene la culpa*” (p. 117).

entrevistas donde los protagonistas exponen sus opiniones directamente a cámara – principalmente Lucio, pero también su mujer Anne, sus hermanas Pili y Satur, abogados defensores o conocidos de la CNT, entre otros–; y por otra, a partir de imágenes de archivo y, en ausencia de éstas, de otras generadas por una puesta en escena ficcional que recrea los acontecimientos narrados, acompañadas en ambos casos de la *voice over*¹² de un narrador omnisciente en tercera persona (recurso habitual cuando se pretende emitir una imagen de objetividad) y de música en notoria actitud efectista. En este sentido, la ordenación bífida de los sucesos puede provocar que el documental llegue a ser un tanto confuso en un primer visionado y que el espectador se despiste cronológicamente ante los muchos acontecimientos que se mencionan¹³. Finalmente, se constata que la presencia de dichos módulos ficcionales, abocados al propósito de aumentar la intensidad dramático-narrativa para cautivar la mirada del espectador, dotan al film de un marcado parentesco con el cine negro –una voluntad manifiesta ya desde los títulos de crédito iniciales¹⁴–.

¹² La propia voz de Lucio desempeña esporádicamente funciones que la acercan a la naturaleza de dicha *voice over*, dada sus repetidas disociaciones con su fuente de emisión física en la realidad narrada. De este modo, pasa a actuar como un narrador-protagonista (en este caso en primera persona) que reflexiona sobre su pasado: hallamos ejemplos en algunas ocasiones en que su voz se manifiesta asincrónicamente respecto a su actitud presencial en la imagen, ya que éste no aparece hablando a cámara sobre el asunto en cuestión, sino que se le muestra realizando otras actividades ajeno a su propia exposición oral; y en otras en que tras haber desaparecido Lucio de la imagen por un relevo de plano, su voz continúa sobrevolando las nuevas imágenes que quedan supeditas a aquello que verbaliza (no puede hablarse aquí de voz en *off*, ya que no se trata simplemente de que Lucio, como referente visual, abandone el encuadre [o este le abandone a él] permaneciendo su voz presente, sino que ésta ya no proviene del espacio físico que se corresponde con la realidad de dicha historia).

¹³ Cada “trama” narrativa posee su propia *voice over*, aunque ambas son muy parecidas, y cuando desaparecen los saltos temporales hacia adelante y la consiguiente división por bloques, al alcanzar la primera “trama” a la segunda a partir del arresto de Lucio por los *traveller’s checks* falsos del FNCB, ambas *voice overs* coexisten en la exposición de los hechos, abortándose la lógica expositiva previa. Llegados a este punto, se torna baldía una posible especulación sobre el porqué de la existencia de ambas voces que concluyera que la primera *voice over*, de un hombre joven, haría alusión a Lucio de joven y que la segunda *voice over*, de un hombre más maduro, se correspondería con la que tendría Lucio en aquel momento posterior, cosa que permitiría al espectador facilitarle el seguimiento de la película (al igual que las fechas sobreimpresionadas en los bloques correspondientes a los *flashforwards*). Si ello se debiera a esta motivación, escapa a dicho argumento la causa por la que cuando ambas “tramas” pasan a ser una única se mantengan, alternándose, ambas *voice overs*, aunque con predominio de la segunda. Sin duda, una pregunta a formular a sus directores en una hipotética entrevista futura.

¹⁴ Éstos nos adelantan la temática de la cinta en clave de animación, socorridos por un montaje y una música que subyugan nuestra atención. Evocan, en cierta manera, a los de la película *Atrápame si puedes* (*Catch Me if You Can*, 2002), dirigida por Steven Spielberg sobre una temática similar inspirada en una historia real, si bien es evidente que ambos protagonistas (y ambos planteamientos fílmicos) son antitéticos, en tanto que Lucio vive en la constante preocupación de ayudar a otros colectivos y el personaje que interpreta Leonardo DiCaprio –totalmente ajeno a una cuestión como la conciencia social–, en la continua dicha de seguir gozando de su peculiar sueño americano.

Esta particularidad y sobre todo su poliédrica estructura narrativa¹⁵ ejemplifican una de las muchas posibles combinatorias de trazos evolutivos que han acontecido a lo largo del devenir del género documental: un viaje en el que sus contornos estéticos “clásicos” se han ido diluyendo en una categoría más amplia llamada no ficción¹⁶.

Sin embargo, si en escasas líneas anteriores apuntaba que la película puede desorientar en una primera toma de contacto debido a la organización de una nutrida información, paradójicamente en ocasiones su puesta en escena se presenta de manera excesivamente plana, como cuando nuestro protagonista libertario procede a explicar los posibles usos de un pasaporte falso y se acompaña a su voz con imágenes de alguien abriendo una cuenta bancaria o cruzando una frontera, recreándose en una demostración muy *naïf* del funcionamiento de dicha acreditación. Además, en otros episodios la *voice over* aporta ciertas valoraciones desafortunadas, como la de sorprenderse ante el hecho de

¹⁵ Sobre la dificultad añadida que puede llegar a suponer para el espectador la inclusión de secuencias anacrónicas que alteren la linealidad cronológica de la puesta en escena, véase la valoración que Francesco Casetti y Federico di Chio realizan sobre esta cuestión (*Cómo analizar un film*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991 [3ª reimpresión, 1998], pp. 152-154), en especial a partir de otro film *noir*, esta vez totalmente de ficción: *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956), de Stanley Kubrick. En él *flashbacks* y *flashforwards* pugnan por erigirse en lo que ambos autores definen como “tiempo no vectorial” de un modo más enrevesado que en la cinta que nos ocupa. En este sentido, no sería erróneo apuntar que el cine negro es un género especialmente sensible al uso de todo tipo de “distorsiones” de la continuidad cronológica (por no mencionar su prolífica suscripción a la *voice over*).

¹⁶ Véase a este respecto la tipología de documentales desarrollada por Bill Nichols en *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1991 (traducido al castellano como *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós - Espasa Libros, Madrid, 1997 [3ª impresión, 2011]): en dicha clasificación hallamos las modalidades expositiva, de observación, interactiva y reflexiva; abanico que modifica y amplía posteriormente denominando participativa a la interactiva y añadiendo las nuevas modalidades performativa y poética (véase *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001 [2ª ed., 2010]). Partiendo de dicha ordenación, en *Lucio* pueden hallarse algunas características pertenecientes a las modalidades expositiva, participativa y reflexiva. Sería representativo de la primera modalidad, la más decana cronológicamente y por tanto la más convencional, la exposición de una serie de argumentos al espectador mediante una *voice over* cuya presencia hilvana unas imágenes totalmente supeditadas a ésta. Sin embargo, el notable protagonismo de Lucio como figura entrevistada permite hablar también de una identidad participativa de la pieza audiovisual, ya que si bien el resto de entrevistados “satélites” no adquieren un estatus capaz de “tutear” a dicha *voice over*, la aportación de Lucio sí que adquiere esta entidad a lo largo de la cinta. Además, en numerosas ocasiones se le observa en actitud de contestar una pregunta realizada por los cineastas, con lo que de manera indirecta, aunque éstos no estén encuadrados en la imagen, sí que ésta nos remite ineludiblemente a ellos. En cuanto al tercer modo de representación mencionado, la variedad reflexiva, podemos hallar nuevamente varios rasgos característicos de ésta: el primero, y más básico, reside en que *Lucio* ofrece un discurso de rechazo frontal contra el orden social instaurado; el segundo aspecto lo encontramos en su estructura narrativa, que divide en dos narraciones paralelas (mediante los citados *flashforwards* y las diferentes *voice overs*) las acciones anarquistas del protagonista, adquiriendo ésta una notoriedad imposible de pasar desapercibida en la exposición de los hechos; y el último lo degustamos en la vestimenta de film *noir* que arropa al conjunto, un recurso de atractiva factura que acaba de evidenciar al espectador la existencia de un engranaje cinematográfico sin voluntad de pasar desapercibido en la representación de la realidad histórica.

que las actividades de Lucio no cesaran con la muerte de Franco, cuando previamente el propio Lucio ya ha aparecido leyendo la definición de anarquismo: “*Conducta política destructiva de la autoridad y subversiva del orden social*”, evidenciando que “orden social” es un concepto mucho más amplio que “dictadura”. Y del mismo modo, al afirmarse que tuvo problemas con el sindicato comunista de la CGT, cuando la Confederación General del Trabajo es en realidad un sindicato anarquista y libertario surgido fruto de una escisión del sindicato anarquista de la CNT. Imprecisiones o licencias narrativas que perjudican, sin duda, a la interesante propuesta fílmica que *Lucio* es pese a sus disonancias.

En contrapartida, entre los aciertos del documental, dos decisiones estéticas resultan especialmente significativas. Una vinculada al apartado acústico: la banda sonora (de la que la música es sólo una fracción) adquiere una presencia notable a lo largo de la cinta justamente con la analgésica intención de que los entresijos de la creación fílmica pasen inadvertidos. En este contexto camaleónico destaca el momento en que se oye en la letra de una canción “*España no hay más que una*” al son de unas imágenes del NO-DO con turistas felices en la playa o corriendo ante los toros en los San Fermín, postales que acaban bruscamente con el giro de tuerca sonoro de un garrote vil. Se establece aquí una dialéctica entre música e imagen, por un lado, y el citado sonido, por otro, en la que se trunca la plácida complicidad que venían desarrollando al ser cuestionadas maliciosamente las dos primeras por dicho acto de rebeldía auditivo¹⁷. Otra, un básico juego de luces y sombras: durante el montaje paralelo que se efectúa sobre el juicio por los cheques de viaje falsos con las valoraciones de algunas de las personas que participaron en el proceso, un ex miembro del gabinete jurídico del First National City Bank se dirige a cámara con el rostro oculto como si tuviera algo que esconder, se entiende que por propia petición. De esta manera, su actuación no hace sino dar credibilidad a la motivación de Lucio para proceder como lo hizo, ya que se proyecta la imagen de que la legalidad está del lado del banco estadounidense, pero no así la legitimidad.

¹⁷ Esta digresión acústica supone una agradable estridencia ante la apacible rutina pactada entre imagen y sonido que predomina en toda la cinta, sinergia en la que éste somete su identidad a la finalidad de que la distancia con la realidad que supone cualquier representación de ésta fluya desapercibida tal y como propone la modalidad expositiva.

DE LOS ADOQUINES A LOS LIBROS

“La ignorancia es uno de los mayores privilegios que poseen los Estados, las religiones, los dueños sin escrúpulos. Sigo creyendo en la educación y en la cultura libre y no impuesta por una religión o un déspota o un gobierno, sea fascista o estaliniano, y haré todos los posibles por explicar mi vida utópica, mi vida increíble. Tenéis todo el derecho a creerlo o no”¹⁸.

Mayo del 68 supuso para Lucio la gran oportunidad de desarrollar su actividad libertaria sin tener que esconderse, ya fuera en manifestaciones o mítines. Dichos actos y peticiones organizados contra el gobierno francés sufrieron sus propias tensiones internas, pues el Partido Comunista francés (PCF) quiso controlar y monopolizar un proceso que había empezado sin él y sin los trabajadores, ya que fueron los universitarios de Nanterre (tildados de “niños de papá”) con el movimiento 22 de Marzo los que encendieron la mecha. Es además en este momento tan ilustre de la historia de Francia –más allá de la eficacia de los objetivos alcanzados– cuando Lucio conoce a su mujer Anne. Hija de una familia burguesa, la joven Anne comulgará rápidamente con la actitud vital de Lucio y le ayudará en algunos asuntos (cosiendo los lomos de los pasaportes españoles falsos, por ejemplo). Un giro en su vida que, como apunta Lucio en la película, no será precisamente del agrado de sus padres.

Será muchos años después de este episodio histórico cuando Lucio pueda retomar las sensaciones que descubrió al compartir a la luz del día las ideas que le acompañaban; ya que, tras zanjar el asunto de los *traveller's checks* y mantenerse alejado del ámbito de lo ilegal, aún dedicaría el resto de su vida laboral a dos empresas que creó, una de albañilería (Atelier 71) y otra de fontanería (Deco 71). Es en 1996 cuando surge la oportunidad de crear la infraestructura que habría de permitirle la posibilidad de hablar en público con asiduidad, y de que otras personas pudieran contribuir también a la difusión del ideario anarquista en particular y de la cultura y el arte en general: el centro cultural sin ánimo de lucro Espace Louise Michel (nacido en 1997 y convertido en todo un referente en el barrio parisino de Belleville), que muy sintomáticamente recibe su nombre

¹⁸ Lucio Urtubia, *op. cit.*, p. 39.

de una de los líderes de la Comuna de París¹⁹. De todas las cuestiones mencionadas y otros asuntos da cuenta Lucio posteriormente en libros como *Ma morale anarchiste* (2005) y sobre todo en su amplia autobiografía *La revolución por el tejado* (2008), así como en numerosas entrevistas o conferencias, textos y actividades concebidos con idéntico afán de difusión de las ideas anarquistas a partir de su periplo existencial. Además, su figura también ha despertado el interés de otros autores, editándose publicaciones sobre su persona²⁰ (alguna incluso antes de la aparición de sus propios libros) o rodándose la cinta sobre la que versa esta comunicación.

Personaje tenaz y contradictorio, anarquista y libertario –nunca inscrito en la CNT porque las organizaciones, aunque anarquistas, tienen una tendencia innata al control que le desagrada–, casado y padre de familia, atracador y falsificador, albañil y posteriormente empresario..., Lucio asegura que “[...] *para creer en lo imposible, en la utopía que no existe, hay que ser ingenuo o inocente*”²¹; y con dicha actitud vital no sólo continúa manteniendo, años después de que así lo manifestara el documental, las puertas abiertas del número 42 de la rue des Cascades a todos aquellos que deseen intercambiar impresiones con él, sino que ha finalizado la escritura de un nuevo libro, unas memorias que en breve verán la luz.

¹⁹ Entre las numerosas actividades culturales realizadas en el centro destaca la exposición fotográfica organizada por el propio Henri Cartier-Bresson, en 2000, con el título “Cartier-Bresson, una mirada libertaria. Hacia un futuro diferente” (*Ibid.*, pp. 239-241).

²⁰ De la bibliografía editada sobre Lucio Urtubia destacan dos trabajos de Bernard Thomas: *Lucio Urtubia, el anarquista irreductible*, Ediciones B, Barcelona, 2001; y *Lucio. Maçon, anarchiste et faussaire*, Les Éditions du Ravin Bleu, París, 2014. Así como las páginas que le dedica Augusto “Chacho” Andrés en su libro *Estafar un banco... ¡Qué placer! y otras historias* (alter ediciones, Montevideo, 2009, pp. 137-165). Existe, por otro lado, una mención que el propio Lucio desacredita en *La Revolución por el tejado* (pp. 184-194): los comentarios que versó sobre él el capitán Paul Barril (responsable del Grupo de Intervención de la Gendarmería francesa) en su libro *Les archives secrètes de Mitterrand* (Albin Michel, París, 2001).

²¹ Palabras pronunciadas por Lucio Urtubia durante una conferencia colectiva en la Universidad Libre La Rimaia (Barcelona, 29 de octubre de 2010). Su discurso quedó recogido en el texto “No creo en nada pero creo en todo”, en AAVV: *Cómo expropiar a los bancos*. Ed. Melusina y Ed. El Tangram, Barcelona, 2011, pp. 83-97. Cita p. 94.

VIAJE A LA ISLA DE FÅRÖ. RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA A TRAVÉS DEL ARTIFICIO

NURIA PÉREZ MATESANZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Fårödokument y *Fårödokument 1979* son dos raros trabajos en la filmografía de Ingmar Bergman que recogen una inhabitual faceta del cineasta, la del compromiso social, pues ahora decide sumergirse en el problema socioeconómico que atañe a una pequeña comunidad rural. Tanto la Fundación Ingmar Bergman como el Instituto del Cine sueco señalan la escasa documentación que sobre ambas obras existe en la propia Suecia, razón por la cual se hace necesaria su recuperación y análisis, máxime teniendo en cuenta la imagen social reflejada por las instituciones nacionales a finales de los sesenta y su discordancia con la búsqueda de grietas dentro del sistema que parece rastrear nuestro cineasta.

El motivo de esta elección, su valor real como documento de estudio sociológico, así como la destacada forma en que las huellas de la enunciación se hacen eco a nivel narrativo, son las principales cuestiones que el presente trabajo pretende abordar.

Palabras clave: *Fårödokument*, memoria, investigación sociológica, enunciación.

Abstract. *Journey to Fårö Island. Reconstructing memory through artifice*

Fårödokument and *Fårödokument 1979* are two peculiar works directed by Ingmar Bergman. They reflect the social commitment of the author who decides to dive into the socio-economic problem involving a small rural community. Both the Ingmar Bergman Foundation and the Swedish Film Institute point out the scarce documentation on both works that exists in Sweden. That is the reason why retrieval and analysis are required, especially considering the social image reflected by national institutions in the late sixties and its conflict with the cracks in the system that Bergman seems to track.

The reason for this choice, its real value as a sociological document and the remarkable narrative devices used by Bergman are the main issues that this paper seeks to deal with.

Keywords: *Fårödokument*, memory, sociological research, enunciation.

Fårödokument y *Fårödokument 1979* son, como su traducción literal indica, verdaderos documentos de formas de vida en extinción. Raros trabajos en la filmografía de Ingmar Bergman que recogen una inhabitual faceta del cineasta, la del compromiso social, pues ahora decide sumergirse en las profundidades de la sociedad rural sueca, en su intrahistoria, para reflejar las carencias y los peligros que amenazan la subsistencia de

una pequeña comunidad humana. A pesar de su singularidad, tanto la Fundación Ingmar Bergman como el Instituto del Cine sueco señalaban la escasa documentación que sobre estas piezas existe en la propia Suecia¹ al inicio de la presente investigación. La reducida literatura académica sobre el documental sueco en las décadas que nos ocupan², a penas menciona el trabajo de Bergman si no es para hacer alusión a un precedente dedicado a la isla de Gotland y estrenado en televisión bajo el título *Röster om Gotlands framtid*³. Tampoco la relación de Bergman con algunos documentalistas⁴ del momento ha repercutido en un mayor interés o estudio, razón por la cual se hace necesaria su recuperación y análisis.

Llegado a este punto, cabría preguntarse por el contenido de la pieza, su originalidad e interés en los mercados nacional e internacional. Bien es cierto que ambas obras fueron concebidas para su exhibición exclusiva en la televisión de Suecia, sin intención de ser mostradas fuera de Escandinavia⁵, pero no es menos cierto que dicha restricción inicial no supondría ningún impedimento para la exhibición cinematográfica en el caso de las series *Scener ur ett äktenskap* (1973) o *Fanny och Alexander* (1982), si bien la inversión desde el punto de vista de producción fue muy inferior en los documentales y asumida en gran parte por Cinematograph⁶. En cuanto al contexto sociopolítico, las trabas fueron mínimas, ya que el cine nacional recibía entonces un apoyo considerable a partir de la reforma cinematográfica de 1963, ideada por el socialdemócrata (y amigo personal del cineasta) Harry Schein⁷, que fomentaba la creación de producciones de calidad en Suecia, lo cual debería descartar toda sospecha de menoscabo intencionado. De facto, la primera película fue realizada en una década en que Bergman se interesa especialmente por la vida política de su país e ingresa en el

¹ El acceso a dicha documentación ha sido posible gracias a la colaboración de Jan Holmberg, conservador jefe de la Fundación Ingmar Bergman y Marika Junström, responsable editorial del Instituto del Cine Sueco.

² Trabajos reunidos en JANSON, Tobias y Wahlberg, Malin (eds.), *TV-pionjärer och fria filmare. En bok om Lennart Ehrenborg*, Estocolmo: Statens ljud- och bildarkiv, 2008.

³ FURHAMMAR, Leif "Humanist på resa genom världen och tiden" en Janson, Tobias y Wahlberg, Malin, (eds.). *Op. cit.*, p.189.

⁴ Entre los cuales destaca Vilgot Sjöman, quien realizaría la serie de documentales *Ingmar Bergman gör en film (Ingmar Bergman hace una película)* en 1963, producida por Bo Bjelfvenstam junto con Nordisk Tonefilm.

⁵ VERMILYE, Jerry: *Ingmar Bergman: His Life and Films*, Carolina del Norte: McFarland, 2002, p.135.

⁶ Empresa perteneciente al cineasta que contó con el apoyo económico de Lars-Owe Carlberg en el primer proyecto.

⁷ LAURENTI, Roberto: *En torno a Ingmar Bergman*, Madrid: Sedmay, 1976, p.266

partido socialdemócrata⁸, posiblemente incentivado por su cercana relación con Schein y círculos próximos. Aunque no acostumbraba a participar en los actos sociales del partido, el director creyó en el poder de transformación social del mismo hasta ser acusado de fraude en 1976, dos años antes de la finalización de su segundo trabajo⁹.

Precisamente en la década transcurrida entre el primer y segundo documental el auge de los movimientos de izquierdas aviva la demanda de un cine políticamente comprometido, próximo a los trabajos de Vilgot Sjöman y Bo Widerberg, el último de los cuales manifestó su repulsa hacia la obra bergmaniana¹⁰. Este recelo no impidió que, en contraposición con los duros ataques recibidos, dicha tendencia social perviviese en el cuestionamiento que Bergman promueve de cierta élite intelectual, así como en el discurso de los citados documentales, en ningún caso apreciados por sus detractores. Con una orientación similar, Arne Suckdorff había realizado recientemente *Mitt hem är Copacabana* (1965)¹¹ ante el elogio de crítica y público, pero la sociedad e instituciones en tela de juicio no eran las de un país de origen erigido en adalid de la democracia. ¿Acaso el problema de Bergman residía en la búsqueda de grietas dentro del propio sistema? Pensemos que estas otras piezas abandonaban la ficción para inmiscuirse en la pobreza real, nombrando directamente a víctimas y responsables, mostrando la faceta más oculta de la civilizada Suecia.

Ante un panorama de tamaña incomodidad, el silencio quedaría justificado bajo impedimentos comerciales, dada la identificación del autor como figura compleja, contraria a las tendencias del momento. En el mundo de la escena, su apego tradicionalista al teatro psicológico frente a las líneas generales que pretendían expresar un apremiante mensaje político, priorizando la popularización y la creación grupal¹², fue

⁸ DONNER, Jörn : “Ingmar Bergman. Aproximación personal”, Zaragoza: Libros del innumerable, 2012, p.35.

⁹ Cambio de parecer ligeramente acusado en la segunda película, si bien los problemas de difusión fueron muy similares, según STEENE, Birgitta: *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 363, 365.

¹⁰ Widerberg criticó a Bergman en sus ensayos arguyendo la necesidad de un cine horizontal, instrumento de la ciencia, que debía efectuar una especie de informe sociológico. En STEENE, Birgitta: “About Bergman: Some Critical Responses to his Films”, *Cinema Journal*, Vol. 13, n°2, primavera 1974, Texas: University of Texas Press, pp. 1-10.

¹¹ El título emblemático de Suckdorff conserva claras concomitancias formales y conceptuales con los documentales de Bergman.

¹² Se importan de Inglaterra el workshop y la dramaturgia de protesta juvenil. SJÖGREN, Henrik *Stage and Society in Sweden*, Uddevalla: The Swedish Institute, 1979, pp.78-80, 98-100.

objeto de profundo debate¹³. Esta pertinaz postura también es sostenida en su cine: si algo caracteriza la década, es el riesgo que el cineasta empieza a asumir en su iniciativa como minucioso director de actores, especial dedicación que entronca con las premisas del teatro de cámara strindbergiano y que afianza la etiqueta de autor minoritario. Sin embargo, contra todo pronóstico, la primera película sobre Fårö recibió una acogida altamente positiva en Suecia, siendo emitida en televisión en horario de *prime time* el día de Año Nuevo de 1970¹⁴.

En el ámbito de la crítica sueca, la primera incursión de Bergman en el género documental se entendió como una declaración de amor por la isla y sus gentes, tal y como indica la reseña de Mauritz Edström publicada en *Dagens Nyheter*¹⁵. El periodista alababa el acierto de Bergman por haberse desprendido de sus “notables mecanismos estilísticos”, considerando *Fårödokument* uno de los mejores filmes del autor. La estimación publicada en *Variety* se revelaba totalmente contraria¹⁶, calificando el contenido de “demasiado provinciano, al menos para los interesados en la cinematografía”. Vistas desde la distancia, ambas piezas documentales revelan una serie de evidencias que extrañamente pasaron desapercibidas en su momento, ajenas a esta polarización de opiniones propia del momento social y la figura pública que Bergman representa en el país de origen de cada medio. En primer lugar el valor antropológico-social que desprende la cinta, más allá del producto cultural que supone en sí misma, como soporte depositario de unas formas de vida y costumbres aferradas a otro tiempo. En segundo lugar la huella de una película fundamental en la filmografía del director y muy próxima en su fecha de creación como viene a ser *Persona*, junto con otras piezas de cámara cuya sombra se proyectará en trabajos posteriores. Observemos pues si estos trabajos distan realmente del conjunto de una obra ya de por sí consciente de su relativo ámbito comercial, desvelando los aspectos novedosos y validez documental que incorpora este peculiar proyecto, para así comprender las causas de su relego al silencio.

¹³ BERGMAN, Ingmar: *Linterna mágica*, Barcelona: Tusquets, 2007, p. 212.

¹⁴ STEENE, Birgitta. *Op. cit.*, 2005, p. 419

¹⁵ EDSTRÖM, Mauritz “Bergmans film om Fårö”, *Dagens Nyheter*, 2 enero 1970.

¹⁶ “Fårö-dokument”, *Variety*, 14 de enero de 1970, p.39

La memoria como documento

Con la pericia de un investigador social, Bergman parece conjugar intuitivamente técnicas de carácter cualitativo como la entrevista, la observación directa o el estudio de casos aislados, registrando con su cámara las diversas actitudes encontradas en la modesta comunidad de Fårö para así analizar la perspectiva y bagaje vital de ciertos individuos pertenecientes a la misma. En su minuciosa observación, podría decirse que emplea una variante del método de participación o dialéctico¹⁷, ya que el observador interviene en la vida del grupo adoptando una actividad, en este caso como habitante reciente y vehículo de comunicación efectivo dada su condición de artista internacional.

Además de la palabra, otra herramienta esencial de indagación será la observación indirecta¹⁸ centrada en documentos de carácter iconográfico como fotografías, amén de la atención prestada a objetos materiales de uso común (*varpa*¹⁹, agujas de tejer) y de valor tecnológico (instrumentos para la pesca, el esquilado) como evidencia de los hechos sociales. Incluso se ocupa de los significados y carácter simbólico atribuidos a celebraciones religiosas, actividades comunitarias como la construcción de tejados de junco o del gusto social como el consumo de *snus*. Documentos de esta naturaleza permiten recomponer a grandes rasgos un proceso de comunicación social genuino y restituir el clima físico y cultural que experimenta el individuo medio de una población, aunque sin adentrarse en valoraciones estructurales de mayor calado.

Ciertos rasgos de exhaustividad metodológica refutan el rigor documental del filme: en primer lugar existe una modificación de los procesos de producción habituales que se someterán a cierto margen de incertidumbre respecto a los comportamientos y respuestas obtenidas²⁰. La planificación técnica de las secuencias previa al rodaje es mínima o muy abierta, salvando labores básicas de preproducción y localización, algo que podemos extraer de la variación de fórmulas expresivas, así como de las reacciones

¹⁷ Asumiendo su finalidad es transformadora, como se observa en VILLASANTE, Tomás R. *Desbordes creativos: estilos y estrategias para la transformación social*, Madrid: Catarata, 2006, pp.416-417.

¹⁸ Posible simplificación del “método documental” de Garfinkel por tomar una apariencia de hecho como representativo de un modelo subyacente, identificando un patrón observable y descriptible. GARFINKEL, H.: *Studies in ethnomethodology*, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1967, p.94.

¹⁹ Piedra lisa empleada en el deporte popular del mismo nombre, originario de Gotland. TÖRNGREN, Lars *Mauritz Fria lekar (andra upplagan)*, Estocolmo: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1880, p.53.

²⁰ El método de trabajo del cineasta lo constituían un proceso creativo previo de escritura (ideas y borradores) y su ordenamiento en un posterior guión. DONNER. *Op. cit*, p.116-117

espontáneas y equivocaciones de los participantes. Es por ello que el autor establecerá hilos y conexiones con la situación sociopolítica que ubiquen su discurso mediante el recurso a prólogo y epílogo, siempre desde una reconocida intervención subjetiva.

Por otro lado, el autor recoge un amplio espectro poblacional en cuanto a rango de edad y ocupación dentro de la estructura social, si bien se concede mayor protagonismo a aquellas formas de vida que tienen verdadera repercusión en la economía de la isla, junto con aquellas que asumen un papel simbólico y necesario, aunque algunas (la oficina de correos, la biblioteca, la escuela) se vean condenadas a una próxima desaparición. Tales aspectos serán objeto de seguimiento diez años más tarde, cuando el autor retome el contacto con los participantes del primer documental para constatar o desmentir las expectativas iniciales. Ejemplos de ello son el devenir que espera a los jóvenes ocupantes del autobús o el caso de la recuperación aparente que experimenta la actividad religiosa en *Fårödokument 1979* durante los meses de verano. De este modo, la segunda pieza trata de aportar información complementaria y una variada selección de habitantes, además de hacer la experiencia del fåröés más sensible a los sentidos del espectador.

Si bien no podemos hablar de un estudio sociológico en el sentido estricto, la propuesta roza preferiblemente el objeto de la psicología social²¹, comprendiendo a su vez otros aspectos de índole sociológica como el cometido institucional y la centralización, las cuestiones de estatus, comportamiento colectivo, identidad y consideración de esta comunidad dentro del conjunto del país. Cuestiones cuya observación carece del necesario rigor investigador ante la ausencia de muestras verdaderamente representativas y del consecuente análisis sistemático, pues la realidad descrita no llega a ser explicada ordenadamente y algunos datos se revelan contradictorios²², lo cual impide extraer conclusiones claras y establecer una conexión de sentido completa en la explicación final.

Una vez asumida la dificultad de abstraer el fenómeno sociocultural de la relación interpersonal entre el autor y sus compañeros de isla, centrémonos en el tratamiento de la memoria. Recuperando la narración oral, el autor deposita en los antepasados la

²¹ El autor centra su interés en la conducta del individuo respecto al grupo, definiendo un pequeño sistema. LINDGREN, Henry Clay (1972). *Introducción a la psicología social*. México: Editorial Trillas. p. 28).

²² Sirva de ejemplo la descripción demográfica que inicia el primer documental, cuyos datos serán contradichos por los entrevistados.

responsabilidad de mantener ese legado emocional del recuerdo. Pequeñas sensaciones como la del pescador que se sintió perdido en una ciudad y la de aquellos que hasta los años cincuenta vivieron en “stugas”. Un aire de nostalgia por la sencillez perdida del trueque y la vida simple recorre la mirada de muchas de estas personas, algunas empobrecidas por la obligada inversión en una tecnología que termina siendo igualmente obsoleta en la sociedad contemporánea.

Estos fragmentos de la intrahistoria son el punto de conexión con la obra más personal del cineasta. Abordados desde un profundo respeto e interés por los asuntos trascendentes para el isleño, permiten a Bergman reconstruir esa naturaleza frágil que reconocemos en sus personajes habituales, a la par que ofrecer un espacio para la reflexión social, ya sea sobre el deterioro ecológico causado por el hombre, ya sobre la complicada situación económica que se cierne sobre el medio rural. En este proceso descubrimos a un Bergman documentalista crítico y autocrítico, habitante comprometido que se atreve a colocar su cámara ante este grupo humano aparentemente olvidado por el groso de la población sueca, en especial las autoridades.

El artificio: la sombra del cine de cámara es alargada

Coincidiendo con las apreciaciones del pionero Lennart Ehrenborg, partidario de la implicación personal estética e ideológica del documentalista²³, la estrategia narrativa del autor camina por vías ya conocidas, pues Bergman no termina de cortar lazos con la tendencia introspectiva que él mismo reconoce en su obra precedente, dando lugar a un desplazamiento de la supuesta vocación objetiva, consustancial al género documental, para ofrecer un fresco viviente de las propias preocupaciones.

Quizá la forma más evidente en que las huellas de la enunciación se hacen eco a nivel narrativo sea el contraste de códigos expresivos que amalgama una cinta emblemática, próxima al rodaje del primer documental, como es *Persona* (1966). Tal contraste reaparece suavizado en estas piezas donde el autor “se apropia” de ciertas fórmulas aceptadas por el gran público²⁴, para compararlas visualmente con otras técnicas

²³ WAHLBERG, Malin. *Op. cit.*, p. 29.

²⁴ Recursos formales propios del documental escandinavo de los años sesenta, deudor del telefilme extranjero. WAHLBERG, Malin: “Inledning: Filmavdelningen-en historisk överblick” en JANSON, Tobias y WAHLBERG, Malin. *Op. cit.*, p. 34.

cercanas al cine experimental y de vanguardia. Asimismo la voz del autor asume un lugar claro en la construcción del texto, materializándose desde el comienzo de la primera cinta, donde facilita datos objetivos que se entremezclan con títulos de diverso nivel semántico. La velocidad de los cambios de plano y la brusca, casi mecánica, emisión del texto dificultan la completa asimilación de los niveles discursivos en un primer visionado, como ocurría en el frenético prólogo de la citada obra maestra. Tal correspondencia no es extrapolable a *Fårödokument 1979*, con un ritmo de montaje más asequible. En este otro proyecto, las palabras del demiurgo Bergman intensifican su presencia, proyectadas sobre parajes insólitos para ubicar su relato trescientos millones de años atrás en “isla del viajero”, refugio de marginados y venidos a menos.

Podríamos continuar estableciendo similitudes con *Persona* en el cambio continuo de punto de vista empleado en la filmación de algunas personas, precisamente aquellas que con más detalles obsequian al entrevistador²⁵ respecto a su filosofía y experiencia vital. Esta planificación técnica es equiparable a la empleada para mostrar inicialmente a la enfermera Alma en la película de 1966, con saltos voluntarios de eje y encuadres que parecen responder a una mirada caleidoscópica. Dicha apreciación permite reconocer diferencias de tratamiento entre los participantes filmados, pues no es una cuestión aleatoria que Ingrid Ekman narre su desafortunada historia aderezando el relato con fotografías personales²⁶ y fervorosas declaraciones en los terrenos político y religioso, inserta en un planteamiento visual multiforme alusivo a las propias contradicciones.

De esta manera, el cineasta vuelve a incorporar en su discurso la dimensión humanista y recupera la imagería presente en *Nattvardgästerna* (1963) -próxima al primer documental en su fecha de rodaje- a través de la figura del pastor Sven Bernarder, análogo al personaje interpretado por Gunnar Björnstrand, dada la falta de convicción que manifiesta su lenguaje corporal ante la pregunta sobre el estado actual de la comunidad religiosa. En la secuencia posterior el pastor aparecerá seccionado por cabeza y piernas mientras imparte el servicio religioso a una anciana anhelante de fe y su hija. La anciana, al igual que la granjera, será otro personaje segmentado para su mejor observación por medio de diversos puntos de vista y encuadres. Sobre la voz mecanizada

²⁵ Figura nuevamente asumida por el director, como ocurriría en *En passion* (1969).

²⁶ También el centenario Carl Ekman, la criada Ida Löfqvist o Valter Broman ilustrarán sus historias con imágenes presentes en el álbum familiar.

del pastor se suceden breves planos de fotografías, objetos personales y cotidianos; retazos de vida enmarcados que se intercalan con el rostro arrugado y manos entrelazadas de la mujer, en consonancia con la secuencia previa a los títulos de crédito en *Persona* (1966). Finalmente, el clérigo descabezado suministra la eucaristía a sus taciturnas espectadoras, componiendo una estampa decadente reconocible años más tarde en el guión de *Enskilda samtal*²⁷(1994).

También la pareja de recién casados Ove y Birgitta Gustavsson es observada desde una mirada más meticulosa, conservando el blanco y negro del habitante tradicional, afín a la resignación con que ambos asumen su compleja situación socioeconómica. Desde los detalles de la sencilla vivienda a las preguntas sobre el hijo esperado o la espinosa cuestión política, Bergman parece diseccionar los sueños y temores del joven matrimonio. Un corte a los genitales del recién nacido servirá para articular una elipsis de varios meses que proseguirá con el rostro del pequeño y un nuevo plano de padre y bebé alejándose en un tractor: a pesar de los obstáculos la vida continúa.

En la segunda pieza documental abundan igualmente los contenidos de carácter simbólico y alegórico. Es el caso del incendio que relata la familia de granjeros, equivalente a la situación de Fårö para la Suecia actual, donde “muchas de las piezas perdidas son irremplazables”. Incluso el emblema strindbergiano del vampiro puede adoptar la apariencia informe de un turismo que en escaso tiempo consigue los permisos para construir anteriormente vedados al isleño. Una masa invasora de aspecto inocuo, pero capaz de destruir la propiedad de un pescador, emerge en las visiones contrastadas entre la descuidada zona de campismo y el terreno silencioso de un afanado agricultor.

El intertítulo de tintes brechtianos es otro elemento estructural vinculado a las querencias narrativas del autor, explorado en su teatro y presente en el primer documental. Los sucesos principales parecen divididos por una serie de hitos que señalan actividades básicas para la supervivencia o hacen referencia directa a la destrucción y la pérdida. El primero de ellos, “Matanza de corderos” (de evidentes connotaciones simbólicas), precede al pasaje más descarnado de la película, previamente ensayado en

²⁷ BERGMAN, Ingmar, *Enskilda samtal*, Estocolmo: Norstedts, 2008.

Persona. La extensa sucesión de planos en color²⁸ parece destinada a destacar la corporeidad de las vísceras, los caudales de sangre, el ojo sin vida del cadáver animal, sometiendo la mirada del espectador a los aspectos más desagradables del despiece. Reflexiones sobre una efímera y funcional existencia encuentran su representación en el sacrificio ritualizado del animal en sendas películas, dedicando a la matanza de cordero y cerdo una considerable longitud de metraje. Consecuentemente, “Nacimiento de corderos” marca un nuevo punto crucial donde muerte y vida se dan la mano ante la rudeza del parto, mostrado con todo detalle las secreciones y complicaciones del acontecimiento, mientras títulos como “El paraíso del baño”, “Granjas abandonadas” o “El bosque muerto” ponen en diálogo casas derruidas, granjas solitarias y riqueza natural perdida a través tambaleantes planos subjetivos que convierten al espectador en abúlico testigo de la rápida e inexorable destrucción.

De paisajes y personajes: una valoración de conjunto

En sus últimas reflexiones sobre la obra del director, Jörn Donner alude a esa esencia mental y física de Suecia que exhalan los “paisajes de Bergman”²⁹, atmósferas psíquicas que transitan localizaciones diversas, vivencias íntimas del ser humano. El cine más tenebroso, el que escarba en los rincones más recónditos e incomprensibles del hombre, se rueda en esta isla de las *raukas*. No es extraño que el autor se encuentre plenamente predispuesto a explorar qué hay de esa sensación de aislamiento y desolación, de crueldad primitiva, en la sociedad real que habita estas tierras a las que se siente profundamente vinculado³⁰. Asumiendo la tendencia introspectiva presente en toda su filmografía, podríamos hablar de una “bergmanización” del espacio geográfico a través de la apropiación de los relatos de otros, pues Bergman otorga al espacio la cualidad voluble y orgánica propia de sus personajes, disecciona su fisonomía para conocer los secretos que esconde, asimilando el paisaje al estado de ánimo de sus habitantes.

²⁸ El cineasta utiliza el color previamente para mostrar el marco geográfico y despoblación de la isla, junto con su aparente actividad cotidiana, si bien en esta ocasión destaca su peculiar uso expresivo.

²⁹ DONNER, J. *Op. cit*, pp.13, 47-48.

³⁰ “Primero fueron las señales de mi intuición: éste es tu paisaje, Bergman. Responde a tus ideas más profundas en lo tocante a formas, proporciones, colores, horizontes, sonidos, silencios, luz y reflejos. Aquí hay seguridad. [...] Razones sentimentales: pensaba apartarme del mundo, leer los libros que no he leído, meditar, purificar mi alma.” BERGMAN, Ingmar, 2007. *Op. cit*, p. 222.

Dicha percepción del espacio se verá favorecida por el empleo del color, reflejo del presente que se mezcla de forma desordenada con historias del pasado rodadas en blanco y negro. En el funeral frente al mar, los continuos zooms e inestabilidad de cámara, así como encuadres poco ortodoxos, aluden a la decadencia religiosa. Un rotundo golpe visual nos devuelve al presente y al ambiente sonoro de las nuevas generaciones que viajan en un autobús escuchando “Mary Jones”. Detalles de rebeldía, risas y coqueteo abren paso a un montaje rítmico y colorido que disocia este concepto de vida respecto a los ya retratados³¹. Es así como la banda sonora se incorpora a la propuesta y transita de la impertérrita naturaleza de Fårö, recogida en una triste armonía menor, a un repertorio de compositores e intérpretes tanto de música folk como de rock o música disco, que responden a una descripción sonora de la composición social de la isla en diversas épocas del año. De una mirada esencialista pasamos a otra meramente ilustrativa que rompe con la idea perceptual y psicológica inicial, contraponiendo así los procedimientos narrativos.

En cuanto a los personajes más profusamente filmados (la campesina Ingrid, el pastor Bernander, el matrimonio Gustavsson) identificamos una constante injerencia de imágenes y preguntas que vuelven a incidir sobre la preocupación existencial tan acuciada en los proyectos cinematográficos del periodo. A dicho interés se une la presencia de individuos singulares, trasuntos del propio cineasta, que el espectador puede reconocer en el muchacho del autobús reacio a abandonar la isla o en el poeta rural del siguiente documental³². A su vez el director ejerce una influencia transformadora sobre la persona filmada. Como sus actrices, la granjera Ingrid Ekman, se siente importante ante la cámara. Observamos la forma en que esta se erige en portavoz de una clase social, para pronto ser desviada sutilmente hacia un hipotético nihilismo e incluso hacia la cuestión religiosa³³, temáticas, todas ellas, afines a la obra del autor. La predilección por este personaje podrá constatarse diez años después, cuando vuelva a ser interrogada por Bergman, compartiendo esta vez protagonismo con su joven sobrino que ha tomado el relevo laboral en la finca.

³¹ Imágenes que serán convertidas en pasado diez años más tarde, cuando abandonen color para mostrar el contraste de puntos de vista

³² Bergman, narrador tespiano, explica que Richard Östman comenzó a sufrir un fuerte “dolor de cabeza” con motivo de la especulación, insomnio creativo no casualmente equiparable al del cineasta. La presencia de un alter ego se repite en la obra de Bergman desde sus primeros trabajos con Stig Olin.

³³ La vinculación con la iglesia sueca será una de las preguntas más repetidas, integrando en estas secuencias planos con símbolos e imágenes religiosas presentes en la decoración de los hogares.

Otros muchos habitantes intervendrán, incentivados por la significación pública de cineasta, para cuestionar seriamente la situación sociopolítica, desde ganaderos afectados por el monopolio que ejerce la única cooperativa granjera accesible para la envejecida población, hasta profesionales de mayor cualificación como el profesor de gimnasia o la maestra, quienes comparan sus escuelas con las de la gran ciudad.

En líneas generales, este díptico documental se caracteriza por el uso voluntario de mecanismos de distanciamiento muy próximo al discurso habitual del cineasta, que irán diluyéndose en el segundo trabajo en favor de un planteamiento más asequible al gran público. No obstante, a pesar de encontrar un mayor reposo en la duración de los planos, el autor regresará al contraste visual, semántico y estructural como principio constructivo, tanto en el empleo de la música como en el retorno al blanco y negro, combinado con las tomas en 16mm, esta vez como fórmula de distinción en alusión al documental precedente. Consecuentemente contrapondrá el rodaje de conversaciones cercanas, casi familiares, mantenidas con los lugareños y las acciones en que estos participan, filmadas con la cadencia de lo imperecedero, equiparables al paisaje que las acoge³⁴, simplificando así los recursos audiovisuales sin abandonar la amplitud abstracta característica del autor, con lo que las huellas de la enunciación continúan perpetuándose.

El punto de encuentro entre las dos películas podría situarse en sus primeros segundos de metraje, pues ambas comparten una similar dedicatoria escrita a máquina que evoca el aspecto austero del informe sociológico. Lograr un acercamiento sencillo y directo a los habitantes de Fårö supone una ardua tarea para el gran prestidigitador Bergman. No podemos obviar que las labores de planificación y montaje final responden a una selección personal, vinculada a la experiencia, preocupaciones, imaginario y señas de identidad del fåröés más presente en estas obras. El minucioso detalle con que se adentra en los dramas íntimos y sueños truncados, dejando que las emociones del entrevistado fluyan sin interrupción, recuerda enormemente a su peculiar trabajo con el actor. De la sabiduría popular aplicada a los ámbitos agrario, domestico o arquitectónico respectivamente, emergen de forma natural las reflexiones de carácter existencial, temores y placeres universales.

³⁴ Destaca la filmación en tiempo real acciones rituales como el esquilado, la construcción de una cabaña de juncos o la matanza, de la que capta cada pormenor.

Al final de sus películas, la voz de Bergman devuelve el color a los parajes de Fårö, erigiéndose en defensora de la democracia y de la igualdad. Su epílogo redonda con fuerza en la problemática social, ecológica y económica desgranada en el texto, aportado posibles soluciones próximas a la perspectiva socialdemócrata, pero su voz alude también a esa vida pasada que alimenta su discurso: tradiciones y oficios fuertemente arraigados, ancianos deseantes de vida y religión en vías de extinción, a los que el cineasta dedica sus planos más personales y característicos. En el núcleo de estas reflexiones se encuentra la figura del infatigable hombre del campo, de rostro ajado y capaz de afrontar cualquier trabajo en soledad. Aquel cuya familia dejó de existir, continúa recreando diariamente los oficios del pasado. Silencioso, sistemático y ecuánime ante los rigores del clima; arquetipo inequívoco de ese cine de raíces que practica el autor. En oposición a la tosca rudeza y el movimiento incesante del moderno barco pesquero, cuyo frenesí se contagia a los encuadres y movimiento de cámara; una calmada neblina se cierne sobre la barca solitaria del hombre sereno, el mismo que prepara su comida en medio de la noche y se sienta a degustarla silencioso, percibiendo el transcurso de cada segundo, al igual que hicieran el farero o el leñador. Ellos son parte indisociable de ese paisaje que define su ser.

Es por ello que podemos discernir el carácter singular de esta pieza dentro de la obra del cineasta, en primer lugar por conceder que *Fårödokument* se trata de una creación concebida en inicio como conjunta, en segundo lugar por su interés documental en el sentido estricto del término, ya que el objetivo de sendos proyectos se centra en registrar esas huellas del pasado ocultas en la memoria individual y colectiva de sus habitantes, evidencia que recogen las palabras, pero también las fotografías, los hogares, la incursión en el paisaje y las acciones cotidianas; todo ello filmado con una voluntad poética característica que se aleja del género documental convencional.

Concluimos pues evocando la secuencia que clausura el último filme rodado por Bergman en esta localización, cuyos límites se enmarcan en un oscuro e inabarcable mar oculto a la vista del espectador. De nuevo su discurso se enroca sobre lo incomprensible, las imágenes del ferry sobre la nieve, destacando el plano nebuloso de la gran estructura flotante paralizada, como el futuro de la isla y su herencia ante la incompetencia política,

un futuro cuyas opciones coinciden con la plano final de llegada a tierra y un vehículo que se aleja hacia el silencio. De lo particular a lo inaprensible, una vez más, el silencio.

Bergman siempre presente, impregnando los designios de su obra, instaurando de esta manera la inmanencia de su visión artística sobre la propia geografía del entorno hasta el punto de determinar la percepción cultural del mismo. Una percepción en parte subjetiva, pero segmento de una realidad tangible al fin y al cabo. Bergman retrata sin concesiones un lugar apartado del mundo, su propio *smultronstället* al que, como buen fabulador, habrá sabido dar su justa forma en el transcurso de este viaje.

HAMBRE Y POSGUERRA EN EL *LABERINTO DEL FAUNO*

MÓNICA CANTERO-EXOJO
Drew University (Estados Unidos)

Resumen

El propósito de este ensayo es examinar parámetros de posicionamiento de control socio-ideológico fascista al inicio de la posguerra española y cómo manifiestan en un proceso discursivo legitimador que autoriza la aniquilación o el genocidio de la identidad del otro, el *perdedor*, mediante el dominio de las necesidades humanas más básicas, la distribución y racionamiento de los alimentos a la población. En este contexto se explora la dualidad ideológica *vencedor-vencido* que enfrenta a los dos personajes principales, Ofelia y el Capitán Vidal, estudiados en un marco de transgresión edípica.

El propósito de este ensayo es examinar parámetros de posicionamiento de control ideológico fascista al inicio de la posguerra española y cómo se manifiestan estos en un proceso discursivo legitimador que autoriza la aniquilación o el genocidio de la identidad del otro, el *perdedor*, mediante el dominio de las necesidades humanas más básicas: la distribución y control (racionamiento) de alimentos a la población civil. En este contexto de control, se explora la dualidad ideológica *vencedor-vencido* que enfrenta a los dos personajes principales de la película *El Laberinto del Fauno* (2006, Guillermo del Toro), Ofelia y el Capitán Vidal, estudiados en un marco de transgresión edípica.

Los años de la posguerra española (1939-1948) se caracterizan por ser el período que construye la identidad franquista de la nación y a la vez que son definidos por el hambre, la escasez y la pobreza que castigaba a la población civil que había perdido la guerra y que por tanto continuaba sufriendo los estragos causados por la destrucción física y moral de la represión inmediata que siguió al final de la contienda militar. En este sentido, *El Laberinto del Fauno* ahonda en el trauma que supuso esta violencia y represión política del franquismo en los sectores sociales más desprotegidos de la población, los niños *perdidos*, hijos de los que habían perdido la guerra. Merece la pena destacar que el film se hace eco en su narrativa de una reflexividad cinematográfica a otra película cuyos protagonistas son también los niños, *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, ambas compartiendo una puesta en escena sombría, pero alejándose de los planos generales de *El espíritu de la colmena*, esta narrativa fílmica que encontramos en

El laberinto del Fauno propone una puesta en escena cercana a los cuentos de hadas, arrastrando al espectador hacia el complejo e inquietante mundo interior de los personajes mediante el uso de los primeros planos. Así, como en el film de Erice, el personaje principal es una niña, Ofelia, que tiene que absorber de repente mediante tareas macabras y la lectura de cuentos infantiles, las ambigüedades morales generadas por la guerra, la ideología represora que gobierna, las tensiones en la familia, los secretos de la naturaleza, la resistencia guerrillera, la escasez de alimentos y medicinas, etc. complejidades que van entrelazando una particular mirada infantil, revelando y dando forma a su propia identidad y conocimiento dentro del mundo en ruinas que la rodea. A través de lo que le es familiar y le proporciona seguridad, la lectura de los cuentos de hadas y la compañía de su madre, se crea un imaginario singular, atormentado por horribles monstruos, hadas y seres mitológicos que le proporcionan el espacio para negociar su experiencia e identidad personal en un contexto patriarcal y militar, de valores socio-culturales tradicionalmente propagados y asignados por el régimen fascista al género masculino y encarnados de forma cruenta en el film en el personaje del padrastro de Ofelia, el capitán Vidal.

Siguiendo estas líneas, Spector (2009) ha propuesto equiparar la figura del Capitán Vidal como representante las cualidades arquetípicas patriarcales de los dioses griegos Cronos y Urano, el tiempo y el padre que devora a sus propios hijos, respectivamente, una idea que nos interesa destacar aquí porque estos dos aspectos mitológicos fundamentales que se funden en la figura del capitán Vidal dan forma al tejido discursivo de posicionamiento de control socio-familiar que ancla el discurso fascista de este tiempo: la presunción de la culpabilidad del otro y el desprecio por sus necesidades, en este caso la de los inocentes, y en particular la de Ofelia; y por otro lado, el rehusar compartir la comida o los artículos de primera necesidad (las medicinas) con los otros, causando actitudes desafiantes (los maquis) y estableciendo el criterio de que las cosas buenas de la vida (desde la comida al hogar familiar) se consiguen mediante el sacrificio individual –actitud y precepto que en su caso guía las acciones de Ofelia en la película.

La imposibilidad de libre expresión identitaria en este contexto de intolerancia y desafío produce una elipsis que transforma el proceso de comunicación con el *otro* en uno plagado de monstruos y seres mitológicos, transciendo la frontera de lo fantástico

para transmutarse y permear la cotidianidad del mundo en el que vive Ofelia, *el otro*. De esta manera, se establece así un espacio donde expresar la propia identidad de Ofelia, que según el Fauno es diferente de la de los adultos que la rodean: “ella es en realidad una princesa que ha perdido su memoria/identidad.” Por tanto, no pertenece en el contexto del molino, con un padrastro cruel y para recuperar la memoria perdida a la vez que desafiar al padrastro, Ofelia se embarca en una comunicación con el Capitán Vidal que está marcada por la idea de la lucha, el desafío, la resistencia y el propio sacrificio de la individualidad. En este espacio se puede entender las tareas retadoras impuestas por el Fauno a Ofelia con el propósito de salvar a su madre, salvarse así misma y en última instancia el sacrificio más importante, el de salvar a su hermano recién nacido del universo de horrores y maldades al que pertenece su padrastro, personificando la tiranía y metafóricamente el hambre de Urano por devorar los seres inocentes, los niños o sus propios hijos. Esta representación del personaje del Capitán Vidal encarna la esencia del discurso impuesto por la monstruosa maquinaria ideológica fascista que empieza a extenderse en la sociedad de la posguerra española, bajo el discurso de “Una España grande y libre” como trasfondo social.

En este contexto brutal y brutalizante de la experiencia del día a día durante la década de los años 40 (la película se sitúa en el 1944) proporciona la clave para entender cómo el mecanismo de las pruebas que la heroína debe sortear correctamente constituye el tejido discursivo desafiante al régimen dictatorial, clave en este momento de (re)creación nacional, irónicamente de una España muerta y derrotada, donde se externaliza, como resultado, una relación individuo-creador marcadamente edípica y devoradora de sí misma, que en la película queda expresada mediante el entrelazado comunicativo de fantasía monstruosa y desolada realidad de posguerra, que le permite a Ofelia, en última instancia, escenificar la muerte de su padrastro. En este proceso de resistencia y sacrificio, Ofelia convierte al capitán Vidal en su némesis a través de la negación del valor de su figura como padrastro en el contexto socio-familiar. Esto produce una relación antagonista entre los dos, encapsulada mediante una compleja configuración edípica que metafóricamente incluye un paralelismo histórico al equiparar el papel y relación del individuo con la institucionalización de una serie de valores morales y culturales del régimen que empiezan a subyugar a la sociedad y por extensión a

la familia española, bajo un discurso repetido en el film “por una España nueva y limpia.” La figura del *pater familia* -jefe/caudillo del estado autárquico, simbolizadas ambas en la figura del capitán Vidal, se ve cuestionada por la insubordinación de Ofelia. Bajo las presiones de la posguerra, que aniquilaba cualquier indicio de disenso, que dividió a toda una nación, a la familia misma y al individuo, esta generación de los niños sin identidad, *perdidos*, de la guerra responde a las represiones de la autarquía de modo desafiante, con miedo e imaginación, construyendo distorsionadas fantasías y subversivo parricidio, y en consecuencia, escindiéndose su propia identidad entre víctima y heroína.

La imposibilidad de expresar una identidad divergente a lo postulado por el sistema franquista o el derecho a desafiar el sistema autárquico es la particularidad que define la posguerra española. Helen Graham (1995) apunta que la necesidad de expresar lo que estaba reprimido en el período de 1940-59 creó una conciencia popular elíptica y la negativa a comunicar sentimientos o memorias significó una supresión por debajo del nivel del pensamiento consciente. Esto se traslada en una elipsis desprovista de espacio y de tiempo reflejada también en *El espíritu de la colmena* y en el caso del *Laberinto del Fauno* introducida a partir de unos espacios que mezclan lo real con lo fantástico y marcada por de la parálisis del tiempo, Cronos, en el reloj del Capitán Vidal, heredado de su padre pero que no funciona y que lleva siempre consigo, marcando sus movimientos tiránicos y abusivos a lo largo de la película.

En cuanto al espacio dejado por la represión personal, la falta de un discurso de identidad individual y de memoria colectiva, Graham comenta que fue ocupado por una mitología alternativa de las cosas de “antes de la guerra”: pan blanco, aceite de oliva, carne, medicinas, un hogar, ropa, en un medio ambiente despojado tanto de alimentos básicos para subsistir como de bienes materiales. Así mismo, el régimen mediante las cartillas de racionamiento institucionalizadas en 1939 utilizó el hambre y las privaciones materiales como herramientas de control social para erradicar comportamientos político-culturales contrarios al régimen y para acabar con la guerra de guerrillas –los maquis, que todavía eran constantes en zonas de montaña–. Esta estrategia de control (hambre/comida) sobre la población civil hace que el régimen se erija como el único progenitor y protector que alimenta monstruosamente a su recién creada nación y aquellos que le son adeptos, pero es castigador/devorador de los que osan desafiar los

preceptos autárquicos del padre/fascismo. Es esta faceta instrumentalizadora del proyecto socio- franquista de la nación la que es reflejada en el film de Guillermo del Toro y la que se trasfigura metafóricamente en el imaginario de Ofelia en salir victoriosa de los sucesivos encuentros y tareas con los monstruos a los que tiene que enfrentarse.

Ejemplos de este juego sádico que contrapone comida-hambre como forma de represión y castigo es visto ya al principio del film, hacia el minuto 16, cuando el Capitán Vidal mata sádicamente a unos hombres del pueblo que habían salido en busca de alimento para su familia y habían cazado un conejo. En esta escena en particular vemos al Capitán Vidal en su oscuro despacho arreglando su reloj de bolsillo, mientras escuchamos la voz en off de Ofelia acabando de contar un cuento a su hermano aún en el vientre de la madre. La cámara enfoca un primer plano en el reloj que está entre sus manos mientras la audiencia escucha “olvidada y perdida en la cima de aquella montaña de piedra fría y sola, hasta el final de los tiempos”. La cámara se encuentra enfocando en un primer plano la minuciosidad de cómo está el Capitán Vidal arreglando su reloj. Acto seguido, después de encontrarse en el despacho con el médico –que actúa de enlace con los guerrilleros, el capitán es requerido por sus oficiales ya que han encontrado a un sospechoso y a su hijo que había venido del pueblo. Al revisar lo que lleva, encuentra hojas sueltas, periódicos y un almanaque viejo que lleva escrito “Ni Dios, ni patria, ni amo”, consignas de los partidos de izquierda que perdieron la guerra civil. Automáticamente son considerados enemigos, pero en un esfuerzo para aclarar las razones de llevar un arma el hijo del cazador desafía al Capitán Vidal “si mi padre lo dice, cazaba conejos”. Este mata a botellazos y vilmente a quién osó desafiarle en su ordenamiento de la situación. Después dispara y mata la padre. Una vez muertos ambos, continúa revisando el bolso donde encuentra un conejo. Dado que el régimen franquista asume que los que perdieron la guerra no tienen acceso a comida o bienes de primera necesidad, el Capitán Vidal no duda en asesinar a unos civiles que buscan subsistir en este clima de violencia, por si acaso pertenecen a la resistencia.

Semejantemente, la secuencia de la aventura de Ofelia con el sapo, al que necesita alimentar para que explote y así encontrar lo que necesita, se contrasta a la escena cuando los comensales, invitados por el Capital Vidal, que llegan al banquete que se celebra en la casa de este: los invitados a la cena llegan en medio de una fuerte lluvia. Al bajarse del

coche, los paraguas negros y enormes que se abren para protegerlos de la lluvia tienen una gran simetría con la cabeza negra y curvada del sapo gigante y glotón al cual se está enfrentándose a la misma vez con Ofelia para conseguir “la llave” que le ha pedido el fauno. Ofelia tiene que recuperar una llave que se encuentra en la barriga de un sapo gigantesco, que vive dentro de un árbol milenario enfermo, y el cual solamente se alimenta de unos ciempiés enormes. Esta duplicidad actúa de espejo con la escena de la comida succulenta del banquete, durante el cual los invitados se hinchan, como el sapo, literalmente a comer. Los invitados, como sapos glotones que son y adeptos al nuevo régimen, empiezan a servirse mientras se está hablando del racionamiento de los alimentos para la población civil. Aunque se cuestiona la cantidad de comida que se recibirá, el argumento del Capitán Vidal es de control “para que no les den comida a los maquis.” Esta escena del banquete es también fundamental para entender el posicionamiento de control social que el régimen franquista ejerció sobre cuánta comida podía o no distribuirse entre la población. Este anuncio del capitán Vidal se presenta ante una audiencia privilegiada que anclará los dictados del régimen: la religión y la burguesía. Este segmento del film termina cuando Ofelia regresa de su aventura con el sapo y es castigada sin comer por su padrastro, ya que había desafiado su autoridad al no estar presente en ese banquete.

Al declararse el capitán Vidal como el “guardián de los víveres,” y decir quién es premiado o castigado con la comida, este personaje se transfigura en la forma monstruosa del “hombre pálido” en la representación paralela de la realidad dentro del imaginario de Ofelia. Una de las estrategias del militar será usar el granero donde se almacenan los alimentos destinados a la distribución de la población, como señuelo para tender una emboscada y aniquilar a los hombres que luchan en la resistencia, los maquis. De la misma manera, el Fauno advierte a Ofelia que con la llave obtenida del sapo, tiene que abrir un compartimento para conseguir un puñal, pero no debe comer ni beber nada de lo que encuentre cuando llegue a la estancia que aloja una mesa con manjares y que preside el *hombre pálido*. La comida, en ambas escenas, tanto la real como la imaginada, se convierte el señuelo para atraer al inocente –en el caso de Ofelia, y para aniquilar al enemigo –en el caso de la resistencia. El Fauno advierte a Ofelia de esta manera: “Iréis a un lugar muy peligroso. Tened cuidado. Lo que allá habita no es humano. No comed

nada, os va la vida en ello.” En el espacio fantasía-realidad donde Ofelia desafía la autoridad patriarcal-autárquica, el hombre pálido es la monstruosa maquinaria que no tiene suficiente con su propia comida sino que tiene que devorar al inocente. Es la representación del arquetipo de la maldad extrema exhibida por el capitán Vidal en su control y represión hacia los que le desafían. Representado como un ser flácido, con el cuerpo cubierto de pliegues de piel colgando, eco de la gula y con los ojos desplazados del rostro, el hombre pálido es una imagen de terror inmemorial que despertará cuando Ofelia desobedezca las instrucciones del Fauno al comerse unas uvas tentadoras que ve sobre la mesa. Este control aberrante de la comida, el comer de forma descontrolada, el canibalismo, el prohibir o ejercer control sobre la función social de la comida como medio de represión, son maneras de presentar la falta de humanidad del régimen franquista, expresada en términos de compartir y monopolizar la comida y el bienestar social. En este caso, estas escenas del Laberinto del Fauno nos llevan a considerar una reflexividad dentro de la tradición cuentística, la historia de Hansel y Gretel, unos niños abandonados por sus padres en el bosque y atrapados y alimentados por la bruja para ser posteriormente engullidos por ella. Si esta situación personifica la destrucción de los aspectos de dependencia oral (Bettelheim 1976), interpretando los temas de la comida y los niños en los cuentos de hadas como la dificultad que estos tienen en superar una dependencia oral y simbiótica con la madre, en el caso de Ofelia se invierten estas ideas, ya que es la destrucción y muerte materna el detonante que empuja a Ofelia al extremo de planear una situación de parricidio para así liberarse de un padre cruel y amenazador, devorador de inocentes, que ha causado la muerte de su madre.

Los juegos perversos del Capitán Vidal a través de la producción, distribución y consumición de alimentos básicos para la subsistencia humana, tienen un impacto directo en cómo construye el nuevo mundo emergente y se establecen las relaciones jerárquicas en la familia o en la manera de determinar quién está al lado de quién y con qué propósito. El control sobre la comida que ejerce Vidal proporciona orden a su mundo y expresa una multiplicidad de significados sobre la naturaleza de la realidad del momento, proporcionando conocimiento social-cultural sobre la condición humana. En particular, en este contexto extremo, la no distribución y por tanto, control de los alimentos, junto con el hambre y las carencias ocasionadas por la guerra, se convierte en una herramienta

de control social en la posguerra; se establece cómo las jerarquías sociales del poder instituyen a través de este control y distribución de los alimentos básicos a la población una represión que en consecuencia promueve una desigualdad socio-económica que desprotege a los estamentos sociales más frágiles de la sociedad y en última instancia abogando por su exterminio social, porque en definitiva son los perdedores de la guerra.

Ofelia sufre las consecuencias de haber perdido a su mundo, *un mundo donde era una princesa*, metafóricamente resonando con todos aquellos que perdieron la guerra y que ahora son forzados a entrar en una realidad de penuria y escasez, controlada por monstruos ideológicos que persiguen imponer mediante asesinatos, crueldad y aberraciones, “una España limpia y única”. De esta manera, el personaje de Ofelia funciona en el discurso fílmico como bisagra de un pasado lejano que dejó de existir y que actúa como elemento identificador de un sector de la población –los niños, los inocentes–, que sufrió las consecuencias de la guerra, sin explicaciones ni analogías para entender lo que estaba pasando a su alrededor y cuya identidad se pretende transformar mediante la imposición y por tanto aceptación de una figura paternal que encarna lo inhumano y terrorífico de la sociedad. Este momento de reconstrucción nacional durante la posguerra es la génesis del proceso social de formación ideológica de una identidad que controla e impone un discurso político-social, anclado en la represión y aniquilación del perdedor. Este momento está representado en el film mediante la figura de un hombre adusto “un fascista sádico”. Para él, la crueldad es cosa de rutina, de protocolo, la única forma de castigar a quienes prueban desafiarlo. Y, aunque siempre actúa con arrogancia, no logra ocultar del todo un cierto temor a las guerrillas “que se esconden en el bosque y amenazan su orgullo militar” (Personajes *El Laberinto del Fauno*).

Una de las acciones del régimen franquista al acabar la guerra fue alzarse como sistema patriarcal proveedor tanto de ideas, de alimentos, adoctrinamiento religioso, educación, etc. extendiendo el control a todo lo que la sociedad recibía, llegaba o era expuesta. Por ejemplo, se instauró la cartilla de racionamiento, para proveer a la sociedad de los alimentos básicos en un momento de penurias y de hambre para aquellos que perdieron la guerra y no pudieron huir. El racionamiento introduce una idea de control, que se ejerce sobre los alimentos, y que es determinante en decidir quién sobrevive o quién no. El Capitán Vidal regula de esta manera quién recibe comida o medicinas en esta

localidad del molino donde transcurre la acción y cuya narrativa acentúa aún más el panorama desolador de después de la guerra que les quedó a los vencidos que no salieron para el exilio.

A lo largo de la película, Ofelia observa su mundo a través de la perspectiva del cuento de hadas. Aprende que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable y que esta se convertirá en parte intrínseca de identidad dividida entre víctima y heroína. También aprende que si no huye y se enfrenta valientemente a los castigos, privaciones inesperadas e incluso injustas, llegará a dominar todas las dificultades, sintiéndose victoriosa al final, como por ejemplo, a saber no actuar de la misma manera que su padrastro tirano y devorador y decidir salvar así su hermano de la muerte, mediante su propio sacrificio, al caer ella víctima de propio su padrastro.

Guillermo del Toro adopta en *El laberinto del Fauno* una mirada de cuento de hadas que contrapone la fragilidad de su protagonista infantil –Ofelia–, con la monstruosidad, real e imaginada que representa el mundo real en ruinas al que tienen que enfrentarse y donde resolver los secretos que la envuelven. La película tiene puntos oscuros y misterios para resolver, ya que si no, el objetivo final, (re)encontrarse con sus padres buenos y salvar la memoria de la futura generación, su hermano, no será conseguido, enseñándonos que los monstruos ideológicos, tanto ficticios como reales, Vidal/Franco, también pueden ser derrotados y que las cosas buenas de la vida pueden finalmente hacerse realidad. En consecuencia, *El Laberinto del Fauno* resulta en un universo donde realidad y fantasía se conectan a través de entradas y puertas misteriosas, que se abren y se cierran, uniéndose en un continuum narrativo, cuya bisagra es Ofelia y cuyo el propósito es acabar con monstruos y seres maléficos devoradores de inocentes en ambas dimensiones de lo real y lo imaginado.

REFERENCIAS

Aguilar Fernández, P. and Humlebaek C. (2002), ‘Collective Memory and National Identity in the Spanish Democracy: The Legacies of Francoism and the Civil War’, *History & Memory*, 14 (1/2), Fall issue, pp.121-164.

Bar-Tal, D. (1989), ‘Delegitimization: The Extreme Case of Stereotyping and Prejudice’, in D. Bar-Tal, C.F. Graumann, A.W. Kruglanski and W. Stroebe (eds.), *Stereotyping and Prejudice*, New York: Springer-Verlag, pp. 169-182.

Basilio, M. (2002), 'Genealogies for a New State: Painting and Propaganda in Franco's Spain, 1936-1940', *Discourse*, Fall issue, pp 67-94.

Bettelheim, B. (1976), *The Uses of Enchantment*. New York: Alfred A. Knopf.

Booth, W. J. (2006), *Communities of Memory. On Witness, Identity, and Justice*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Bruner, J. (1990) *Acts of Meaning*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Cenarro, A. (2008) 'Memories of Repression and Resistance', *History and Memory*, 20 (2), pp. 39-59.

Davies, B., and Harré R. (1990), 'Positioning: The Discursive Production of Selves', *Journal for the theory of social behaviour*, 20 (1), pp. 43-63.

Díez Gutiérrez, Enrique Javier, and Javier Rodríguez González. *La Recuperación de la memoria histórica*. León: Foro por la memoria de León. Ministerio de la Presidencia, 2009.

Gedi, N., and Yigal E. (1996), 'Collective Memory- What Is It?' *History and Memory* 8 (1), pp.30-50.

Graham, Helen (1995), 'Popular Culture in the Years of Hunger.' *Spanish Cultural Studies: An introduction. A struggle for Modernity*. Edited by Helen Graham and Jo Labanyi, pp.235-247. Oxford: Oxford University Press.

Graumann, C. F. and Wintermantel M. (1989), 'Discriminatory Speech Acts: A Functional Approach', in *Stereotyping and Prejudice*, in Bar-Tal D. et al (eds), New York: Springer-Verlag, pp. 183-204.

Harré, R., and van Langenhove L. (1999), *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell Publishers.

Kinder, M. (1993), *Blood Cinema*. Berkely and Los Angeles, California: University of California Press.

Margalit, A. (2002), *The Ethicis of Memory*. Cambridge: Havard University Press.

McFarlane, A A. (1996), *A Grammar of Fear and Evil*. New York: Peter Lang.
"Pan's Labyrinth." Official Movie site, Picturehouse. 21 October 2008
<<http://www.panslabyrinth.com/>>.

"Personajes El Laberinto del Fauno." 2006. Clubcultura.com. 20 September 2008
<<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/guillermodeltoro/ellaberintodelfauno/personajes.htm>>.

Stanitzek, G (2009) 'Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique)', *Cinema Journal*, 48 (4) pp.44-58.

Spector, Barry (2009) 'Sacrifice of the Children in *Pan's Labyrinth*'. *Jung Journal. Culture and Psyque* 3:3 pp. 81-86.