

**Historia, literatura y
arte en el cine en
español y portugués**

**ESTUDIOS Y
PERSPECTIVAS**

María Marcos Ramos, editora

Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas.

María Marcos Ramos, editora

Coordinación: Esther Gambi Jiménez

Maquetación: Antonio Marcos

ISBN: 978-84-697-3695-1

Centro de Estudios Brasileños, 2017



Índice

Hacia la convergencia de público y academia. Introducción. María Marcos Ramos.....	9
Línea 1. Historia y Cine	13
Muerte en la frontera: El narco, la migra y voces en el Desierto. Josefa Lago Graña	14
Lucha obrera e izquierda radical en el documental de la Transición: <i>Numax presenta y El proceso de Burgos.</i> Pedro Sangro Colón	25
De todas las historias de la Historia. Bases metodológicas para una historia oral del cine español. Agustín Rubio Alcover	41
La representación de las víctimas de ETA en el cine: entre la invisibilidad y el protagonismo. Roncesvalles Labiano Juangarcía	56
Extirpando los recuerdos. La Transición española como experimento de laboratorio en el cine de ciencia ficción de los 70. Débora Madrid-Brito	72
<i>El Príncipe</i> y los juegos de la convivencia en la Televisión española. Yasmina Aidi	87
<i>Los girasoles ciegos</i> (2008), de José Luis Cuerda, memoria y silencio en el primer franquismo. Igor Barrenetxea Marañón	97
Al rescate del archivo fílmico español: una lectura actual del documental <i>La División Azul</i> (1942). Jesús Guzmán Mora	113
Estrategias de verosimilitud en las representaciones históricas del cine chileno de ficción en tres películas ejemplares. Claudio Salinas Muñoz, Hans Stange Marcus, José M. Santa Cruz y Cristian Ahumada Vieytes.....	126
La perspectiva de género en el cine documental argentino sobre la crisis de 2001: Tres estudios de caso. Teresa Álvarez Martín-Nieto ...	142
La enfermedad y el indígena en <i>El abrazo de la serpiente</i> : ¿Una representación descolonizadora? Colleen McAlister.....	158
De modernos, quinquis, pasotas y pringaos: Experiencia y vivencia juvenil durante la transición en Madrid. El caso de <i>Pepi, Luci, Bom...</i> (1980) y <i>Colegas</i> (1982). Laura Caballero Ruiz de Martín-Esteban.....	170

Tocata y fuga de Lolita (1974): ¿diferencias generacionales o choque entre dos Españas? Ana Asión Suñer.....	185
<i>Infancia clandestina: niños sin identidad en el pasado histórico de Argentina.</i> Chen-Yu Lin	200
Biopics con perspectiva de género. Marie Curie en el cine biográfico: el caso de <i>Madame Curie</i> y Los méritos de <i>Madame Curie</i> . María Toscano Alonso ..	212
La figura de Alvarado en <i>The Woman God Forgot</i> (1917). María Rocío Ruiz Pleguezuelos	230
La figura del cardenal Cisneros en <i>La corona partida</i> . Omar Gómez-Cornejo Aguado	244
La cultura del miedo, a través de los ojos de los niños, en <i>Kamchatka</i> , de Marcelo Piñeyro y en <i>Machuca</i> de Andrés Wood. María Teresa Machado Mariscal	256
El cine argentino y el gobierno peronista 1973-1976. Continuidades y rupturas entre democracia y dictadura a través del cine. Joaquín Baeza Belda	267
Dos miradas documentales sobre la violencia y la desaparición forzada en México: Ayotzinapa y los 43. Alma Delia Zamorano Rojas	283
Cem mil cigarros e os fumos do império na obra de Pedro Costa. Jorge Seabra	299
La representación femenina en los Goyas: un análisis del periodo 2006-2017. Laura Pacheco Jiménez y Virginia Guarinos Galán	308
Esplendor del western mediterráneo. Ludovico Longhi y Juan Gabriel García Cantón	325
Chile en la década del veinte a través del cine de ficción. Erna Ulloa Castillo y Alejandro Birón González	340
Análisis sociológico y de la banda musical de la película <i>La ley de Herodes</i> . Edi Efraín Bámaca-López y Luis Jorge Orcasitas Pacheco.....	356
<i>No paiz das Amazonas</i> . Análisis histórico-narrativo de una película pionera. Pablo Calvo de Castro	371
Viagens e Diários no Cinema Brasileiro Contemporâneo. Denise Trindade	383

<i>Aparecidos</i> , or How to Make the Ghosts Haunting You Disappear by Seeing Others. Scott Boehm	395
Formas de lo ausente en la representación audiovisual de Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid. Basilio Cantalapiedra Nieto	410
<i>El hombre que supo amar</i> . Un Santo durante la Transición. Cristina Barrientos Martín.....	425
Representaciones de las mujeres en <i>Libertarias</i> y <i>Las trece rosas</i> . Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza.....	443
Subvertiendo expectativas: una análise narrativa de <i>Aquarius</i> . Ana Lúcia Andrade.....	457
Entre la Historia y la Estética: Cine español de la Transición. Francisco Javier Alcina Rodríguez-San León	474
Los deseos de la carne, los deseos de los ojos y la vanagloria de la vida: tres tentaciones cristianas en <i>La vaquilla</i> de Luis García Berlanga. Ramón Flores Pinedo.....	488
Diáspora, Interculturalidade e Memória em <i>En Tierra Extraña</i> (Iciar Bollain, 2014). Rafael Tassi Teixeira y Denise Cogo	502
Línea 2. Literatura y cine.....	518
El impacto de la Segunda Guerra Mundial y Shindo Renmei en los Nikkei brasileños en <i>Corações Sujos</i> de Vicente Amorim. Ignacio López-Calvo.....	519
Da Literatura Nikkei no Brasil: Dois exemplos. José I. Suárez	529
<i>Haru e Natsu</i> : las cartas del reencuentro. Teresa Rinaldi	540
José Román: un escritor costumbrista y artista plástico tradicional en los orígenes del ensayo cinematográfico español. Iván De La Torre Amerighi ...	557
Teatro e cinema: <i>A tímida luz de vela das últimas esperanças</i> , um filme de Jackson Antunes. Salete Paulina Machado Sirino	572
La senda sanchopancesca de <i>El Puente</i> (Bardem, 1977): del Landismo a la reivindicativa y joven Transición. Quijotes, Sancho Panzas y Fellinis de road movie. Anna Montes Espejo.....	589
<i>La Novia</i> de Paula Ortiz: Lorca y Bodas de sangre hechos cine. Lara Campo Marco.....	607

El erotismo, el arte y la muerte: Interpretación de los espacios de <i>Un perro andaluz</i> a través del pensamiento de Georges Bataille. Enrique Ortiz Aguirre.....	627
Do verbal ao imagético: a adaptação brasileira do clássico <i>O Primo Basílio</i> de Eça de Queiroz. Sigridi Alves.....	643
El espacio de la soledad: una propuesta de análisis del espacio en la cinematografía de Pedro Almodóvar. Luis Martínez Serrano	655
El Sur en el cine argentino. Virginia Claudia Martin	673
“¡Por Dios, no era más que un negro al que pagaban!” El negro como objeto sexual en la novela <i>Nativas de Inongo-vi-Makomè</i> y el cine contemporáneo español. José Manuel Maroto Blanco.....	685
El paso de la secuencia al relato complejo en las adaptaciones cinematográficas del <i>Libro de buen amor</i> . Pedro Mármol Ávila	698
Las razones del desencanto: comparativa entre <i>La conquista del aire</i> de Belén Gopegui y <i>Las razones de mis amigos</i> de Gerardo Herrero Raquel Reyes Martín.....	714
De dónde venimos y hacia dónde caminamos: Teorías sobre la adaptación cinematográfica. Violeta Martínez-Alcañiz	725
Línea 3. Arte y cine	741
La alegoría en el cine barroco contemporáneo. Variaciones retóricas de la narrativa clásica. Carlos Fernando Alvarado Duque.....	742
Picasso y la película que oculta otra película. Inocente Soto Calzado	757
Toni Catany: el tiempo y las cosas. María Antonia Blanco Arroyo.....	770
Enseñanzas de un film: la contribución italiana desde <i>La traviesa molinera</i> . Victoria Streppone	785
La imagen pictórica en el cine de Albert Serra. Julia González de Canales Carcereny	797
El fuera de campo. Lo ausente en la imagen pictórica y en la cinematográfica. Susana Palés Chaveli	810
Goya y Basquiat en el cine: metáforas visuales del principio y el fin de la pintura moderna. José Hernández Rubio	826

El cine en la pintura de Gerardo Delgado: <i>En la ciudad blanca</i> de Alain Tanner como fuente de reflexión y reconstrucción de un nuevo discurso plástico. Erika Espinosa de los Monteros Clavijo y Carmen Andreu Lara.....	838
Personajes de cine. Cayetana, XIII duquesa de Alba, una vida de película. Eva Otero Vázquez.....	853
Línea 4. Miscelánea.....	865
Hipermedia educativo. Documental interactivo para la difusión de los saberes y quehaceres del patrimonio cultural. Ana Teresa Arciniegas Martínez	866
Travessias no cinema independente. Salete Paulina Machado Sirino.....	879
<i>Artjss!mo</i> . Una película de citas, o la representación del arte en los productos cinematográficos. Mercè Alsina Jodar	899
Exhibición cinematográfica en España: supervivencia y alternativas en una industria digital. Francisco Javier Gómez Pérez y José Patricio Pérez Ruffí.....	917
Estrategias transmediales y autoficcionales en <i>Cromosoma 5</i> , de María Ripoll y Lisa Pram. Mario de la Torre Espinosa.....	934
¿Guionistas o directores?: El dilema en el fomento del cine chileno Rubén Dittus.....	945
Narração e narrativa na Contemporaneidade (Storytelling transmidial). Aluizio Ramos Trinta	960
Narración audiovisual de la realidad en los cibermedios: La integración de la pieza audiovisual y multimedia en el reportaje periodístico electrónico. El caso de Elpais.com y Elespañol.com. Juan Ángel Jódar Marín	977
El papel del actor digital en las narrativas de películas de fantasía de aventuras. Cláudia Cunha Miguel.....	988
Cinema Infantil: Experiências de espaços e tempo nas fronteira entre cinema e educação. César Donizetti Pereira Leite.....	999
A narrativa tragicômica em <i>Relatos selvagens</i> . Teresa Cristina da Costa Neves.....	1016
Cómo funciona la música en la película <i>El abrazo de la serpiente</i> . Luis Jorge Orcasitas Pacheco.....	1028

El arte de inventar lenguas para el cine. Leticia Gándara Fernández.....	1046
El cine español con canciones: un terreno para la reutilización musical de hits durante el franquismo. Virginia Sánchez Rodríguez	1055
Encontro com a Paisagem: uma leitura do filme <i>Libertad</i> , de Lisandro Alonso. Michel Mingote Ferreira de Ázara y Rafael Sellamano	1072
Modelos emergentes de creación audiovisual en el contexto catalán: dispositivos colaborativos en el cine político actual. Sofía Moisés Pizá	1088

INTRODUCCIÓN

Hacia la convergencia de público y academia

María Marcos Ramos
Universidad de Salamanca

Directora del IV Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y en Portugués – CIHALCEP2017

Salamanca, 28-30 de junio de 2017

Hace unos meses aparecía en prensa un titular que afirmaba que “los portugueses huyen del cine nacional” (Martín, 2017). Esta noticia coincidía con la llegada a la cuenta de correo electrónico del IV Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués de propuestas de investigadores de diferentes universidades de todo el mundo (desde Estados Unidos a China, incluyendo, por supuesto, Portugal, Brasil y España) en las que se analizaban diferentes aspectos del cine en español y portugués. Esta diferencia de pareceres, la diferencia que a veces existe entre público y academia, llamó mi atención.

Desde el año 2011, cuando se organizó la primera edición de este congreso, el interés por el cine en español y en portugués, tanto de forma independiente como a través de análisis comparatistas, no ha hecho más que crecer, o al menos así lo hemos sentido desde la organización del evento: no solo ha aumentado el número de estudiosos que han venido a la ciudad de Salamanca para presentar sus investigaciones, sino que también las temáticas y perspectivas han crecido. Así lo demuestran los volúmenes de actas que durante estos años hemos ido publicado, así como el libro que recoge los textos completos de la mayor parte de las comunicaciones que en esta edición de 2017 se han presentado.

Esta compilación de artículos se ha dividido en cuatro líneas temáticas que aglutinan los diferentes aspectos estudiados dentro de cada una de ellas. La primera (Histo-

ria y cine) viene a demostrar que, tal y como ha señalado Caparrós (2007: 25), “el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época”. El cine no solo puede ser testigo de épocas pretéritas a través de la reconstrucción histórica y de la evocación de tiempos pasados, sino que también nos enseña como es el aquí y ahora, incluso cuando esos aquí y ahora se encuentren a años luz de nuestra realidad más cercana. De ese modo, el cine nos ayuda a comprender nuestro mundo y a conocer más de todas las culturas y civilizaciones que lo integran. En el libro, de hecho, el lector encontrará reflexiones sobre el presente y el pasado de Europa e Iberoamérica a partir de la mirada efectuada por películas en español y en portugués de diferentes cinematografías.

La segunda de las líneas en las que se ha dividido el volumen se encarga de estudiar las relaciones entre literatura y cine, dos medios condenados a entenderse en una relación que, como afirma Pérez Bowie (204: 278), se ha ido configurando desde sus orígenes y cuyo estudio abarca el análisis de “las influencias de literatura sobre el cine, la del cine sobre la literatura y la existencia de los numerosos fenómenos de intertextualidad entre ambos”. Es decir, al contrario de lo que habitualmente se afirma, la relación entre literatura y cine no es unidireccional: no solo la literatura ha aportado al cine argumentos y modos de narrar, sino que el cine también ha influido, a través de diversos procesos, el desarrollo de la creación literaria a lo largo de todo el siglo XX. De esa forma, ambos medios han ido enriqueciéndose en una relación simbiótica que les he llevado a ser, sin lugar a dudas, los dos principales soportes de la ficción en la época contemporánea. Así, los artículos aquí recogidos se ocupan de la adaptación literaria, analizándola desde diversos puntos de vista, oscilantes entre aspectos teóricos y de ejemplos de casos prácticos, pero también se detienen a analizar cómo temáticas y rasgos formales del cine han ido pasando a la literatura.

Pero, más allá de un medio narrativo, el cine es una disciplina artística. No en vano, desde prácticamente sus orígenes se le ha conocido como el “séptimo arte” y se ha reservado el término “artista” para algunos de sus más reconocidos creadores. Por tanto, es pertinente y necesario estudiar las relaciones que se establecen entre otras disciplinas como la fotografía, la escultura, la música o la pintura, que comparten con el medio cinematográfico, más allá de aspectos visuales o auditivos, una intención estética y embellecedora que también en muchos casos se ha ido retroalimentando a

través de continuas referencias y conexiones. Los artículos que se encuentran compilados en la tercera de las líneas temáticas que componen el libro (Arte y cine) tienen como objeto de estudio esas relaciones, que demuestran la capacidad del cine para dialogar con su entorno artístico y para ser sensible a todo tipo de influencias.

Y, por último, la parte de miscelánea que cierra el volumen recoge aquellas investigaciones en las que el cine, más que un objeto de estudio en sí, es un medio imbricado en su contexto social y cultural, en este caso identificado con los países en los que se habla español o portugués. De ahí que en este apartado se observen las relaciones del cine con la educación o con los medios de comunicación, evidenciando cómo las películas pueden también ser analizadas de forma periférica, aplicada o tangencial como complemento de una investigación y, al mismo tiempo, mostrando la complejidad de las aristas desde las que se puede llevar a cabo el estudio fílmico, que puede ser desarrollado desde la Comunicación Audiovisual, la Historia, la Narratología, la Historia del Arte, etc.

Entendemos que el libro no vaya a ser leído de forma lineal, sino en función del interés de estudio de cada uno de los lectores que se acerque a él. No es, de hecho, un libro concebido como una monografía compacta al uso, sino, más bien, como un manual de consulta y de referencia para los investigadores, como un crisol de aportes que, desde diferentes perspectivas, temáticas y metodologías, muestren las diferentes caras del cine en español y en portugués. Nace con vocación de continuidad, como así lo hicieron los libros que recopilaban las comunicaciones de las anteriores ediciones de los congresos, con la voluntad de conformar un corpus de referencia en el campo de estudios que cada dos años lleva a reunirse a cientos de estudiosos procedentes de todo el mundo en la Universidad de Salamanca. Este es uno de los objetivos de nuestro congreso, por lo que también lo es de esta publicación: disfruten de ella, aprendan de ella y hagan que el conocimiento crezca. Ojalá estas investigaciones no se queden solo aquí, ojalá se incorporen al ámbito de estudio de otros académicos e investigadores, pues la ciencia no avanza si no es con el contraste de diferentes teorías, estudios, opiniones, métodos... Y ojalá el conocimiento y la difusión de ideas no se limite al ámbito de la universidad, pues no se puede vivir de espaldas a la sociedad, sino junto a ella, haciendo que los intereses y preocupaciones de quienes investigan y dan clase en sus aulas no sean vistos con extrañeza por el resto de la población, sino como una actividad útil que aporta, enriquece y hace más sabia, madura y libre a la ciudadanía. Quizá así se consiga que, en algún momento, academia y público puedan converger.

Referencias bibliográficas

CAPARRÓS, J.M. (2004). *100 Películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.

MARTÍN, J. (2017). “Los portugueses huyen del cine portugués”, *El País*. Disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/23/mundo_global/1485187567_009810.html

PEREZ BOWIE, J. A. (2004). “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 13, pp. 277-300.

Línea 1

HISTORIA Y CINE

Muerte en la frontera: El narco, la migra y voces en el *Desierto*

Josefa Lago Graña
University of Puget Sound
jlago@pugetsound.edu

Resumen

Este ensayo analiza la película *Desierto* (2016) como ejemplo reciente de textos que relatan la migración mexicana y centroamericana hacia el “sueño americano” en novelas y cuentos, películas y documentales, y un intenso reportaje en libros, periódicos y revistas. El endurecimiento progresivo de los controles migratorios estadounidenses obliga a los migrantes a cruzar por regiones aisladas y en condiciones durísimas en el desierto, donde corren numerosos peligros, como sed y agotamiento, pero también asaltos, violaciones, secuestros, y ataques de vigilantes armados. Durante el viaje están a merced de los polleros y al cruzar la frontera se exponen a que la migra los detenga y sean deportados. El director Jonás Cuarón les da voz en *Desierto*.

Palabras clave

Migrantes, Jonás Cuarón, película *Desierto*, política migratoria.

1. Aproximaciones al proceso migratorio

La migración de mexicanos y centroamericanos a Estados Unidos no es un fenómeno nuevo, pero ha cobrado relevancia en años recientes gracias a textos que detallan y denuncian las extraordinarias circunstancias del camino hacia el “sueño americano” desde diversos y variados formatos que incluyen novelas y cuentos, películas y documentales, instalaciones y exposiciones de arte, y una intensa actividad de reporterismo en periódicos y revistas.

Cambios repentinos en la política migratoria de los Estados Unidos, así como el imperio de cárteles de narcotráfico en México y la violencia de las maras y la policía en Guatemala, Honduras y El Salvador, han resultado en un infierno para los migrantes que, cada vez de forma más desesperada, intentan cruzar la frontera norte de México con los Estados Unidos. Las recientes medidas puestas en marcha por la administración del actual presidente estadounidense en enero y febrero de 2017 han creado un ambiente de caos y pánico entre la población inmigrante, ya que incluyen la detención y deportación de inmigrantes indocumentados (incluyendo individuos con la autorización DACA), el incremento en el presupuesto de la policía de migración (ICE) y en el número de agentes fronterizos, y el proyecto de construcción de un muro de acero y hormigón de 6 metros de altura que ocupe y selle toda la frontera sur del país.

La globalización del crimen, que convierte las fronteras políticas en un aliado para la explotación del humano en su momento más vulnerable, y la criminalización de la condición humana, son los terribles resultados de la política neoliberal de países que han adoptado el libre mercado como precepto por encima de los derechos humanos básicos. Los migrantes se convierten así en mercancía a merced del mejor postor de un lado y de los sondeos de opinión del otro, y en moneda de cambio en ambos lados de la frontera.

La larga frontera que divide México y los Estados Unidos es una “herida abierta” en palabras de Gloria Anzaldúa (1987), una larga cicatriz de 3,000 kilómetros de longitud que se extiende desde la costa del Pacífico (San Diego-Tijuana) hasta el Golfo de México (Brownsville-Matamoros) y que separa Norteamérica en dos. A pesar de los esfuerzos de varias administraciones estadounidenses por “asegurar” esa frontera sur del país, esta ha sido y sigue siendo una frontera muy porosa, con una larga historia de entrada, salida, asentamiento e interacción de un lado y del otro. Hasta los años ochenta, los puntos de cruce estaban relativamente abiertos, y permitían el paso fre-

cuenta y rápido a lo largo de los puentes internacionales y otros puestos fronterizos. Cambios más recientes en la política migratoria de los Estados Unidos incluyen la construcción (a finales de los años noventa) de un muro que ahora separa una parte de la línea fronteriza, y el endurecimiento de las medidas de control a lo largo de la frontera. En su libro de ensayos de corte periodístico *Los migrantes que no importan* (2012), Oscar Martínez describe con perspectiva histórica los momentos que provocaron los cambios de ruta para los migrantes:

« Lo que en 1980 era solo una malla ciclónica, en 1994 se convirtió en cerco metálico. Y ese año, Estados Unidos invirtió en los operativos Gatekeeper y Hold the Line. Metieron reflectores, cámaras de video supervisadas desde una central, sensores bajo tierra, y triplicaron el número de agentes de la Migra. En 1997, el presidente demócrata Bill Clinton ordenó construir el segundo muro. El muro. Y hace dos años, la última embestida: la operación Jump Start, con la que la Patrulla Fronteriza pasó de tener 12 mil a 18 mil agentes (Martínez, 2012, p. 162).

Estas medidas han obligado a los migrantes procedentes del sur a buscar puntos por donde cruzar que están alejados no solo de los puestos fronterizos, sino también de lugares poblados y de fácil acceso que se usaban de forma frecuente en el pasado. Estos nuevos puntos de cruce son mucho más peligrosos, ya que obligan a pasar por el medio del desierto, en caminatas que se extienden varios días en condiciones ambientales muy duras, con temperaturas que pueden acercarse a los 50 grados centígrados, pero por la noche pueden enfriar a temperaturas bajo cero.

Las operaciones antes mencionadas (Hold the Line, Gatekeeper, Safeguard, Jump Start, y otras) tienen como propósito detener el cruce de migrantes por los puntos de entrada históricamente más comunes. La consecuencia de estas operaciones es el llamado “efecto embudo”, ya que lleva a los migrantes a intentar el cruce por regiones alejadas, como es el caso del desierto de Sonora (que cubre los estados de Baja California y Sonora en México, y de California y Arizona en los Estados Unidos), que funcionan como una barrera natural para dificultar el paso, y resultan en la muerte de muchos migrantes, que no logran superar las terribles condiciones geofísicas de la región. El “efecto embudo” consiste en empujar a los migrantes a regiones desoladas y peligrosas que puedan funcionar como barrera natural para detenerles el paso, en lo que se describe eufemísticamente como “redistribución del flujo migratorio”.

El uso del desierto como arma contra el migrante se inicia en 1994 por medio de una nueva política, explicada por el servicio de investigaciones del congreso nor-

teamericano en su informe de 2010 “Border Security: The Role of the Border Patrol” de militarizar las zonas urbanas de la frontera para redistribuir el flujo migratorio hacia pasajes más remotos y geográficamente de más difícil acceso y paso, como una forma de desanimar a los migrantes a emprender el intento de cruce a los Estados Unidos. Nigel Duara del LA Times confirma que “the traditional routes became too risky. Now, migrants trying to avoid the Border Patrol take a route through 40 miles of mountains to reach the same destination. More migrants are dying in more remote regions as a result”. En su informe de 2014, la Red de Documentación de las Organizaciones Defensoras de Migrantes (RODODEM) explica la situación:

« De esta forma, en el año 2000, se vio un aumento drástico en las muertes de migrantes: mientras que en 1999 hubo 19 restos recuperados, para el 2000 este número se incrementó a 71 restos. El número de restos recuperados llegó a 225 en 2010. Todas estas cifras se han comparado con el número de aprehensiones en la frontera para mostrar que este número de muertes no fue por un aumento en el número de personas migrando, sino por la consecuencia de usar el desierto como arma en contra del migrante (2015, p. 61).

El aumento en el número de agentes fronterizos (apoyados por miembros de la Guardia Nacional) a partir del año 2006, cuando George Bush inicia la operación Jump Start, ha significado un incremento de capturas de migrantes después de cruzar la línea. En 2012 fueron 357,000 y en 2013 414,000 los capturados por ICE, la agencia encargada de inmigración y aduanas en Estados Unidos (Immigration and Customs Enforcement). En estos últimos años, como consecuencia en parte de la crisis financiera de 2008, la cantidad de migrantes disminuyó considerablemente, pero paradójicamente, el número de cadáveres anónimos encontrados en el desierto siguió aumentando. Según los datos publicados por ICE, en 2012 fueron 157, y en 2013 169. Se puede asumir que el número de muertes es mayor, ya que cada vez los migrantes cruzan por puntos más alejados y aislados del desierto, tanto que probablemente hay cadáveres que nunca se encuentran y por lo tanto no pasan a engrosar los datos de ICE ni las estadísticas. Uno de los puntos donde se puso en práctica esta política de forma más intensa es a lo largo de la frontera en el estado de Arizona, toda ella región desértica y con temperaturas extremas. Esta política se sigue llevando a cabo en la actualidad a pesar de que año tras año el número de cadáveres aumenta y muchas veces tanto dentro como independientemente de la organización han declarado la estrategia un fracaso que solo ha logrado matar gente. Así lo indica Gabe Shivone (2012) de Alliance

for Global Justice en “Death as ‘Deterrence’: The Desert as a Weapon”, quien señala que el año en que más cadáveres se encontraron es 2010, con 223, y años más recientes se acercan a esa cifra. El informe de RODODEM explica que “por si la muerte no fuera suficiente, en cuanto una persona se muere en el desierto, los elementos físicos del mismo hacen que se descompongan los restos humanos tan rápido que es muy difícil de identificar a las personas y por eso 34% de todos los restos recuperados entre 1990 y 2012 siguen sin identificarse (2015, p. 61).

2. Películas y documentales sobre la migración

Los muchos peligros a los que están expuestos los migrantes aparecen documentados en varios textos de géneros diversos (periodístico, documental, fílmico y novelístico), tanto en español como en inglés. Algunos ensayos de corte periodístico de lectura fundamental para aproximarse al tema son: el libro de Oscar Martínez ya citado *Los migrantes que no importan* (2012), traducido al inglés como *The Beast. Riding the Rails and Dodging Narcos on the Migrant Trail* (2014), con prólogo de Francisco Goldman, y *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail* (2015) de Jason de León, que incluye una serie de fotografías en blanco y negro, tomadas por Michael Wells de los senderos caminados por los migrantes a lo largo de todo México, así como los objetos descartados por estos en el camino. Con estos objetos, y fotografías de Richard Barnes, se ha creado una instalación—ahora en el Parsons School of Design—titulada “State of Exception/Estado de Excepción”, inspirada en el libro de Jason de León. Los objetos que componen la instalación fueron recogidos en los senderos de los migrantes por miembros del *Undocumented Migration Project*, un proyecto colectivo de investigación que “studies clandestine and unauthorized desert traffic between Mexico and the United States, and collects its material traces” según explica Holland Cotter en su reseña para el *New York Times*.

Algunos ejemplos destacados de documentales sobre el tema son: *Which Way Home?* (2009) de Rebecca Cammisa, que sigue y entrevista a varios niños y jóvenes centroamericanos en su viaje al Norte a través de México; *María en tierra de nadie* (2011) de Marcela Zamora, que se concentra en la experiencia de la mujer migrante y los terribles peligros a los que se encuentra expuesta durante el viaje; *La Bestia* (2011) dirigido por Pedro Ultras, que narra la experiencia de los migrantes que viajan a bordo de los trenes de carga que cruzan México, que se conoce como “el tren de la muerte” debido al alto número de accidentes que resultan en muerte o en pérdida de

brazos o piernas a consecuencia de caídas; *El albergue* (2012) de Alejandra Islas, que se enfoca en el trabajo en defensa de los migrantes que realiza el padre Alejandro Solalinde en el albergue Hermanos en el Camino que él fundó en Ciudad Ixtepec, al sur de Oaxaca, junto a las vías del tren “la Bestia”; y *Who Is Dayani Cristal?* (2013) de Marc Silver con la participación de Gael García Bernal como narrador y participante en el camino de los migrantes, y con un misterio por resolver: descubrir la identidad de un cadáver encontrado en el desierto de Arizona, sin documentos de identificación, pero con las palabras “Dayani Cristal” tatuadas en el pecho.

En cuanto a películas recientes con esta temática, cabe destacar *La jaula de oro* (2013) de Diego Quemada-Díez, que sigue a dos jóvenes guatemaltecos en su camino por México, donde se les une un joven indígena mexicano, hasta el momento de cruzar la frontera con los Estados Unidos, donde se encuentran una terrible sorpresa; y *Desierto* (2016) dirigida por Jonás Cuarón. Este ensayo se centrará en este último texto y explorará los recursos narrativos empleados para dar vida a los personajes y presentar el drama en el que se encuentran.

3. *Desierto* (2016) de Jonás Cuarón

Uno de los textos filmicos más recientes en tratar el tema de la migración mexicana y centroamericana hacia los Estados Unidos viene de la mano de Jonás Cuarón, hijo de Alfonso Cuarón (que participa en el proyecto de su hijo como productor ejecutivo) y con la participación de Gael García Bernal en el papel principal. La película *Desierto* se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Toronto en 2016 y ha tenido una proyección limitada en cines norteamericanos. Desde principios de 2017 se encuentra disponible en formato digital y en disco. Con bellísima cinematografía, visualmente muy lograda, fue filmada en los extraordinarios escenarios naturales del desierto de Sonora, en concreto en el estado mexicano de Baja California Sur, llenos de la belleza salvaje y terrible de esos parajes desérticos.

El desierto se ha usado con frecuencia como un símbolo para la soledad, el abandono y la muerte desde las edades más tempranas de la humanidad, y esta película no es una excepción. La falta de agua se equipara a la falta de vida, y las imágenes de esos espacios secos y áridos conjuran visiones dantescas del mismo infierno, un lugar a donde se va para cumplir un castigo, pasando pruebas durísimas que pueden costar la vida. Aunque es un espacio abierto, la misma vastedad del lugar connota aprisio-

namiento, forzando a quienes allí se encuentran a sentirse atrapados, sin libertad de movimiento, y perdidos, sin posibilidad de salida. En esta tierra de nadie no existen leyes, o solo la ley del más fuerte, y la adaptación al medio es imprescindible para sobrevivir. Así se ve no solo en la gente, sino hasta en la flora y la fauna de estas regiones, que aprenden a conservar agua y a integrarse en el medio ambiente para evitar las extremas temperaturas. En su dimensión simbólica, el desierto aparece como espacio donde el individuo se pierde o se encuentra, se forma o se diluye, se convierte en héroe o en bandido, muere o sobrevive, pero en todos los casos, se transforma en otro.

La película se abre con una toma larga de una vasta llanura desértica con montañas al fondo sobre las que se levanta el sol. Por la margen derecha de la pantalla aparece un camión con cabina de carga cerrada de madera y techo de lona, que se desplaza lentamente por el desierto hasta desaparecer por la margen izquierda de la pantalla. La siguiente toma es un plano medio del camión, ahora parado, y tres hombres examinando el motor. La cámara nos lleva ahora a la parte de atrás del camión, donde se agrupan 12 migrantes, hombres y mujeres, la mayoría mexicanos, que están siendo conducidos hacia la frontera estadounidense por los “polleros”. En una entrevista en el New York Times con Jonás Cuarón, el director explica sus motivos para usar el tema de la migración como telón de fondo para la película: “Es común escuchar que se habla de la migración como un problema, pero en realidad es un fenómeno porque la humanidad siempre ha sido migrante”. En la misma entrevista comenta también acerca del género escogido para tratar el tema:

« Ya se han hecho muchas películas sobre los migrantes, así que decidí filmar algo tan distinto que involucrara a una audiencia más universal. Se me ocurrió hacer una película de acción, de manera que si la ves y no te interesa el tema migratorio igual la vas a gozar porque es una *straight action horror movie*. Sin embargo, usé muchas metáforas sutiles y hay muchísimos detalles sobre el viaje que hacen los migrantes (Linares, 2016).

Las escenas introductorias no sugieren que estemos viendo una película de acción: Los polleros negocian como continuar el viaje hacia el norte ahora que el camión ya no anda, y los dos guías inician el penoso trayecto a pie con los 12 migrantes a través del desierto. Pronto llegan a una valla de alambre de púas que cruzan sin mayor problema y el guía más viejo anuncia: “Bienvenidos a los ‘iunaited’, cabrones”. La entrada en el país no es el fin de las peripecias del grupo. Al contrario, parece ser solo el principio de sus dificultades. Pronto varios miembros del grupo (un hombre viejo, una mujer joven,

otro hombre, joven pero con sobrepeso y asmático) no pueden mantener el ritmo de la caminata y se van quedando atrás, junto con el guía más joven y Moisés (papel interpretado por Gael García Bernal), uno de los migrantes que se regaza también para ayudar a aquellos con dificultades, viendo que el resto del grupo no está dispuesto a esperarlos. Cuarón explica que estas escenas están incluidas muy a propósito:

« En ese largo viaje por la frontera hay gente que trata a las personas como objetos, como mercancía, y eso lo mostré en los personajes de los polleros que son los tipos que cobran para cruzarlos. En la película también hay muchos centroamericanos porque quería mostrar que cuando un migrante llega al desierto ya ha pasado por otra pesadilla muy peligrosa que es atravesar México (Linates, 2016).

El viaje de los migrantes da pronto paso en la pantalla a otra camioneta, en un lugar no muy lejano en el mismo desierto, pero ya del lado americano de la frontera. En la antena vuela una pequeña bandera confederada, y en la radio suena una canción de música country. El conductor del todoterreno (Jeffrey Dean Morgan, en una excelente interpretación), una especie de lobo estepario de pelo canoso, con barba y aspecto de pasar mucho tiempo a la intemperie, va acompañado de su perro Tracker, un pastor belga, y una escopeta de dos cañones. Al rato, una tercera camioneta aparece en escena. Esta vez es el vehículo de un agente de la patrulla fronteriza, que increpa al conductor de la camioneta acerca de su presencia en el lugar. Esta conversación es informativa ya que en una sola escena se establece que la presencia del agente de la migra no va a ser el peligro al que se enfrenten los migrantes una vez cruzada la frontera. Efectivamente, el agente hace caso omiso de la información del hombre sobre la presencia de huellas que delatan la presencia de migrantes indocumentados en esa parte del desierto, y le advierte al hombre que vigilar esa zona no es de su incumbencia. Después de esta advertencia, se sube de nuevo a la camioneta y se aleja del lugar en una nube de polvo.

Al contrario, el verdadero peligro para los migrantes son los individuos que, como este hombre, consideran su deber proteger su territorio de estos intrusos que vienen del sur. En el año 2005 salió a la luz “The Minuteman Project” una protesta pública en contra de la inmigración ilegal, concentrada principalmente en Arizona y Texas. Como explica Michael Scherer (2005) en la revista Mother Jones:

« The idea, to recruit American citizens for border patrols, was not new. In recent years, a half-dozen groups, including fully armed paramilitary militias and local ranchers, have walked the desert searching for migrants, defying federal officials who warn against civilian bravado. But those groups have largely worked in the shadows. The Minuteman Project was designed as a national coming-out party, less an effort to capture Mexicans crossing the border than to capture airtime on the cable news channels.

A pesar de que este proyecto no tuvo el apoyo ni el éxito público esperado por sus organizadores, y varios de sus defensores más acérrimos fueron a parar a la cárcel, como iniciativa individual y privada aún hay muchos individuos que toman la ley en sus manos y vigilan puntos de la frontera para evitar la entrada de los migrantes que encuentran a su paso.

Los dos lados del conflicto quedan establecidos tras esta escena: El malo de la película es este 'minuteman', miliciano o vigilante, un lobo estepario al margen de la ley, que actúa solo, con su perro como único amigo y compañero. Este hombre se identifica con el espacio del desierto, lo considera suyo, sabe cómo manejarse y está cómodo en este espacio. Para él, los migrantes son invasores e intrusos, que entran sin permiso en territorio privado. Por otro lado está el grupo de migrantes, que cruza el desierto con la esperanza puesta en lograr sobrevivir el cruce y alcanzar su destino final, ignorando el peligro que los acecha. Poco a poco, el vigilante acaba con todos excepto con la joven Adela (interpretada por Alondra Hidalgo) y Moisés (Gael García Bernal), que logran escapar y esconderse. La lucha final entre los dos hombres recuerda a películas del oeste clásicas como *Solo ante el peligro* (1952) con Gary Cooper, Thomas Mitchell y Grace Kelly o *Duelo al sol* (1946) con Gregory Peck, Joseph Cotten y Jennifer Jones.

El final abierto, con Moisés y Adela caminando por una llanura con apariencia de superficie lunar con luces de autopista al fondo, sugiere que hay esperanza y que van a ser rescatados y por lo tanto van a sobrevivir. Lo que no queda claro es qué les va a pasar una vez que sean identificados. Probablemente los deportarán a los dos y el ciclo se volverá a repetir. La película ofrece una mirada de la migración desde una perspectiva diferente de otros textos que tratan el tema, pero es una mirada filtrada a través del lente de Hollywood. Los temas universales explorados incluyen la victimización de un grupo de personas esencialmente buenas e inocentes, la lucha individual entre dos hombres, como una manifestación de la lucha entre el bien y el mal, con la mujer como

elemento de apoyo pero sin protagonismo o iniciativa; y la ausencia (o indiferencia) de la ley, que no ayuda al bueno ni detiene al malo.

4. Conclusiones

La película *Desierto* contiene muchos de los elementos que componen el complejo drama de la migración mexicana y centroamericana a los Estados Unidos, pero no da una visión realista de la experiencia del migrante. Si bien es cierto que los vigilantes o ‘minuteman’ sí tienen una presencia en la frontera y se han registrado ataques por parte de estos individuos, los peligros a los que se enfrentan la mayoría de los migrantes son los polleros, los narcos, la migra, y sobre todo las condiciones ambientales del desierto, es decir, todas las fuerzas que apenas aparecen identificadas en esta película. Sin embargo, un mensaje que ahora suena premonitorio es la afirmación de Cuarón en su entrevista con el *NY Times* en octubre de 2016 (un mes antes de las elecciones presidenciales en Estados Unidos): “*Desierto* es una pesadilla que el discurso de Trump contra los migrantes puede convertir en realidad”. Seis meses después estamos viviendo esa pesadilla.

Referencias bibliográficas

ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.

COTTER, H. (2017). “For Migrants Headed North, the Things they Carried to the End”. *New York Times*. Disponible en: https://www.nytimes.com/2017/03/03/arts/design/state-of-exception-estado-de-excepcion-parsons-mexican-immigration.html?_r=0

DE LEÓN, J. (2015). *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail*. Los Angeles: U of California Press.

DUARA, N. (2015). “Why Border Crossings are Down but Deaths are up in Brutal Arizona Desert”. *LA Times*, Disponible en: <http://www.latimes.com/nation/la-na-ff-immigrant-border-deaths-20151021-story.html>

LINARES, A. (2016). “Jonás Cuarón: ‘Desierto’ es una pesadilla que Trump puede convertir en realidad”. *New York Times*, Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2016/10/18/jonas-cuaron-desierto-es-una-pesadilla-que-trump-puede-converter-en-realidad/>

MARTÍNEZ, O. (2012). *Los migrantes que no importan*. Oaxaca: Surplus ediciones.

– (2014). *The Beast. Riding the Rails and Dodging Narcos on the Migrant Trail*. London & New York: Verso.

RED DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ORGANIZACIONES DEFENSORAS DE MIGRANTES (2015). *Migrantes invisibles, violencia tangible. Informe 2014*. México: rododem.

SHIVONE, G. (2012). “Death as ‘Deterrence’: The Desert as a Weapon”. *Alliance for Global Justice* <http://afgj.org/>

Scherer, M. (200%). “Scrimmage on the border”. *Mother Jones*, July/September 2005. Disponible en: <http://www.motherjones.com/politics/2005/07/scrimmage-border>

Filmografía

CAMMISA, R. (directora). (2009). *Which Way Home?* USA: HBO Films.

CUARÓN, J. (director). (2016). *Desierto*. México y Francia: Esperanto Kino & Itaca Films.

QUEMADA-DÍEZ, D. (director). (2013). *La jaula de oro*. México: Machete Producciones.

ISLAS, A. (directora). (2012). *El albergue*. México: Rabacanda Films & Utopía Producciones.

SILVER, M. (director). (2014). *Who Is Dayani Cristal?* UK & México: Pulse Films.

ULTRERAS, P. (director). (2011). *La Bestia*. México: Venevisión Internacional.

ZAMORA, M. (directora). (2011). *María en tierra de nadie*. México, El Salvador y Guatemala: Idheas.

Lucha obrera e izquierda radical en el documental de la Transición: *Numax presenta* y *El proceso de Burgos*

Pedro Sangro Colón

Universidad Pontificia de Salamanca

psangroco@upsa.es

Resumen

Se propone un análisis textual de dos documentales realizados en la efervescencia de la Transición española que cuestionan sus bondades: *Numax presenta* construye un discurso esgrimido desde la lucha de los trabajadores de una fábrica asentado en el rechazo frontal a la clase política y la crítica a los sindicatos por su complicidad con la misma; *El proceso de Burgos* recoge el testimonio de los dieciséis etarras juzgados en el proceso de 1970 desde la óptica de la izquierda radical en un intento de justificar, en el momento del estreno del filme, el empleo de la violencia por parte de la organización.

Palabras clave

Documental, Transición, análisis fílmico.

1. Introducción, objetivos y metodología

Rosenstone (1997) sentencia que la capacidad de registro de la realidad atribuible a la imagen secuencial en movimiento confiere al cine el estatus de fuente de provisión documental histórica. En la misma línea de pensamiento, Ferro (1995) asume que la aportación documental del medio cinematográfico es complementaria a la de los materiales escritos. Asumiendo estos postulados, numerosos estudios dedicados al cine español de la Transición ponen de relieve la estrecha relación de los filmes del periodo con el tiempo histórico en que se fraguaron (Monterde, 1993; Sánchez Noriega, 2014; Palacio, 2011) para determinar su valor como documentos historiográficos.

En términos generales, el corpus de películas cinematográficas documentales de la Transición se propone como objetivo básico reconstruir una memoria histórica, hasta entonces ausente, capaz de albergar un relato del pasado que favorezca el consenso de la sociedad protagonista del tránsito a la democracia. La imposición del Noticiario Cinematográfico Español (No-Do) al servicio de la propaganda del Régimen franquista y su exhibición obligatoria en salas hasta finales de la década de los setenta (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, 2006) explican que la producción del género documental, ausente de las pantallas durante la larga dictadura, experimente un crecimiento significativo en la Transición española. No es extraño, entonces, que la perspectiva que guía la rememoración cinematográfica del pasado inmediato en el tiempo del cambio del modelo de estado sea asumida, principalmente, por la vertiente documentalista.

Caracterizada en su mayoría por un profuso discurso revisionista del pasado histórico, el documental del periodo se afana, en concreto, en la reelaboración del imaginario de la Guerra Civil y el franquismo con la intención de dar la palabra a otras voces alternativas a las impuestas por el Régimen. En forma de entrevista coral destaca un conjunto de filmes representados en dos títulos fundacionales: *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) y *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillán y Luis Galindo Acevedo, 1978). Otras cintas abordan biografías y periplos personales para atender a testimonios de la represión acumulada durante los años de la posguerra, como la historia de decadencia familiar que narra *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), o bien el relato de marginación homosexual de *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978).

Condicionados por la necesidad de fraguar una memoria colectiva balsámica del ayer, son menos, en cambio, los filmes centrados en la disección del presente del mismo proceso de Transición. Pero cuando así sucede, los ejemplos existentes coinciden

en el objetivo que, en su condición de documentos historiográficos, persiguen sus textos audiovisuales: el ejercicio de una crítica del proceso de normalización democrática contemporáneo a su producción. Véase, por ejemplo, cómo la película documental *In-forme general sobre algunas cuestiones de interés general* (Pere Portabella, 1976) reúne a los principales actores políticos de peso en el inminente cambio democrático para mostrar la dificultad en la formulación del nuevo modelo de estado. También es muy representativo el tándem que forman *Después de... 1ª parte. No se os puede dejar solos* y *Después de... 2ª parte. Atado y bien atado* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1981), un pareado que registra el clima que se vive en las calles y es testigo de la crispación de una sociedad que manifiesta abiertamente su desafección por la política y se resiente ante la llegada de una severa crisis económica.

A este conjunto de filmes documentales disidentes con el relato immaculado de la conversión a la democracia española pertenecen los dos textos fílmicos objeto de estudio del presente trabajo, ambos realizados en plena efervescencia de la Transición: *Numax presenta* (Joaquím Jordà, 1980)¹ y *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979)².

El análisis de ambas películas resulta relevante por su cuestionamiento frontal de las bondades del proceso y su revelación de determinados conflictos que derivan en la lucha obrera y la defensa de los postulados de la izquierda radical durante el periodo. *Numax presenta* construye un discurso esgrimido desde la lucha de los trabajadores de una fábrica asentado en el rechazo frontal a la clase política y la crítica a los sindicatos por su complicidad con la misma. *El proceso de Burgos* recoge el testimonio de los dieciséis etarras juzgados en el proceso de 1970 desde la óptica de la izquierda radical en un intento de justificar, en el momento del estreno del filme, el empleo de la violencia por parte de la organización.

1 *Numax presenta*: Producción: Asamblea de trabajadores de la Fábrica Numax (España, 1979). Guion y dirección: Joaquim Jordà. Fotografía: Jaume Peracaula (ByN y C). Música: Aurelio Villa. Montaje: Josep M^a Aragonés y Teresa Font. Intervienen: Trabajadores de la empresa Numax, Joaquim Jordà, Walter Cots, María Espinosa, Mario Gas, Rosa Gavín, Víctor Guillen "Bubi", Jordi, Carlos Lucena, Pep Molina, Biel Moll, Ricardo Moya, Viky Peña, Luli Peredo, Marta Peredo, Ricardo Pous, Carlos Puig. Duración: 101 min.

2 *El proceso de Burgos*: Producción: Imanol Uribe y Javier Vizcaíno para Cobra Films / Irrintzi Zinema S.L. (España, 1979). Guion y dirección: Imanol Uribe. Fotografía: Javier Aguirresarobe (C). Música: Hibai Rekondo. Montaje: Julio Peña Con la participación de: José Ángel de Juanes (locutor), Miguel Castells, Juan María Bandrés, Vicenta García, Francisco Letamendia, Gurutze Galparsoro, Félix Ochoa, Eduardo Uriarte, Jokin Gorostidi, Xabier Izko de la Iglesia, Mario Onaindia, Xabier Larena, Unai Dorronsoro, Víctor Arana, Josu Abrizketa, Ione Dorronsoro, Enrique Gesalaga, Jon Etxabe, Gregorio López Irasuegui, Itziar Aizpurua, Julen Kaizada, José Antonio Karrera, Arantza Arruti. Duración: 134 min.

La metodología empleada toma como referencia el modelo de análisis textual filmico que propone Sánchez Noriega (2001, pp. 61-66) basado en la construcción de una ficha técnica de producción completa; una reconstrucción de la sinopsis argumental de la película; el estudio del contexto de producción de la misma (ideología de la época, política, rutinas de producción, claves genéricas y relevancia de los autores); el análisis de los elementos formales (visuales, sonoros y sintácticos); los elementos narrativos (enunciación y punto de vista, construcción temporal, estructura, personajes y escenarios); los elementos temáticos y de contenido (temas, motivos y argumentos); y la hermenéutica, crítica y recepción del filme.

2. Numax presenta: la clase obrera como moneda de cambio

Joaquim Jordà compagina, a lo largo de la década de los sesenta, su trabajo como traductor con su labor de activista político, que le lleva a exiliarse voluntariamente a Italia como colaborador del Partido Comunista. A su regreso a España, fogueado como guionista y director al abrigo de un cine militante, asume el liderazgo de la llamada Escuela de Barcelona, siendo reconocido su trabajo, sobre todo, por la aportación cinematográfica de sus filmes-ensayo como el que nos ocupa.

Por el contrario de lo que pudiese parecer, *Numax presenta* es una película de encargo, financiada gracias a las 600.000 pesetas³ restantes en la “caja de resistencia” de la asamblea constituida por los casi setenta trabajadores de la fábrica de electrodomésticos protagonista de la misma. Estamos en 1979 y una representante de los trabajadores de la empresa fabricante de electrodomésticos Numax se dirige al público para narrar la experiencia de sus dos años y medio de lucha tratando de defender sus puestos de trabajo tras el expediente de regulación de empleo perpetrado por sus dueños: “Ahora no sabemos si conseguirán echarnos, lanzarnos al mar de parados que necesita la reestructuración capitalista. Pero aunque así fuera, la lección y la experiencia no morirán...”.

Asistimos, mediante un montaje alternado, a una representación teatral que irrumpirá en pantalla en distintas ocasiones, empleada como una metáfora esperpéntica de la gestión empresarial y política de los problemas desatados en la compañía. En el escenario, un despiadado empresario llamado Pérez de Jaume actúa como interme-

³ Equivaldría a 3.600 euros.

diario entre los fundadores alemanes de la empresa y dos compradores catalanes, con la intención de sellar una ventajosa operación inmobiliaria basada en el cierre de la fábrica mediante una suspensión de pagos que él mismo supervisará.

En paralelo, otro relato muestra la evolución de los trabajadores en la fábrica durante el conflicto. La fuerte vigilancia patronal obliga a la plantilla a convocar sus reuniones mediante notas clandestinas. De pronto, una pedrada rompe una ventana: proviene de un grupo de protesta en la calle que exige la readmisión de los compañeros despedidos. Diversas declaraciones de trabajadores reconstruyen entonces coralmente, mediante un *flash-back* verbal, los hechos acontecidos hasta el momento: las reivindicaciones rechazadas por los dueños que detonaron la huelga de la plantilla, las pésimas condiciones de seguridad que existían en el trabajo, los despidos de trece compañeros como respuesta de la patronal ante el paro de la producción, la organización en piquetes y sus métodos, la solidaridad económica con los expulsados, o bien las oscuras maniobras que delatan la naturaleza política del juicio llevado a cabo.

Se alterna entonces otra escena de la bufa representación en el teatro: el personaje de Pérez de Jaume, contento porque la huelga ha terminado, manda a un adlátere llamado Lamas a administrar la empresa y llevar adelante su plan. Lo que se pretende es decretar un expediente de crisis y la consecuente suspensión de pagos.

Volviendo al registro documental en la fábrica, nuevos testimonios de la plantilla hablan de la difícil relación establecida con el nuevo gerente: desde la sospecha inicial ante la escasez de pedidos hasta la confirmación final de los ocultos planes de la dirección que pretende llevar a cabo. Se decide, entonces, ocupar la empresa, organizándose mediante la articulación de una asamblea y diferentes comités.

De nuevo en el teatro interrumpe el relato: para frenar la inquietud provocada por la ocupación proletaria de la fábrica, aparece en escena un político de nombre Santiago –claro sosias satírico de Santiago Carillo– que promete intermediar con los sindicatos para resolver el problema.

Regresamos entonces a la fábrica. Allí, conocemos distintas opiniones de trabajadores que ponen de manifiesto las tensiones derivadas de la decisión de auto-gestionar la fábrica. Se habla del fracaso de la coordinadora de empresas en lucha (que hermanaba a Numax con otras compañías en situación de crisis) debido al protagonismo que unos sindicatos domesticados por los Pactos de la Moncloa adquirieron dentro de

la misma. Se señalan problemas como la falta de crédito, la desconfianza de clientes y proveedores, o las dificultades asumidas por el comité de control encargado de dirigir la empresa: trabajadores no cualificados asumiendo puestos de responsabilidad, falta de coherencia entre las decisiones tomadas por los comités y su elevación a la asamblea, divergencias ante la posibilidad de igualar los salarios y abortar la antigüedad, inexistencia de jerarquías y mandos...

Todo ello provoca, en mayo de 1979, la salida de ochenta trabajadores disconformes con el modelo de auto-gestión. La reflexión de los que testifican en el filme desde su presente apunta como causa principal de la rendición proletaria el hecho de que muchos de los que decidieron quedarse no se identificaran con los objetivos de producción del modelo de auto-gestión propuesto y se sintieran nuevamente explotados (esta vez, por sí mismos y sus propios compañeros) al seguir existiendo, aunque en menor medida, una diferencia de salarios. Llegan así a la conclusión de que los únicos responsables de su crítica situación son los antiguos patronos.

Finalmente, una fiesta de despedida muestra al colectivo superviviente de forma agrídulce: el orgullo por la hazaña de dos años de resistencia y la solidaridad que les ha unido chocan con el realismo de las lecciones aprendidas y la incertidumbre ante el futuro: lo único que tienen claro los trabajadores con respecto al día de mañana es que nunca volverán a ser explotados por nadie.

Formalmente el documental encarna el ideario que define el cine-ensayo de Jordà. En primer lugar, la hibridación entre la ficción y la realidad (Liberia Vayá, 2012, p. 377) se logra gracias a la alternancia del blanco y negro empleado en los testimonios y los pasajes sucedidos en Numax, que se oponen al color de las escenas teatrales grabadas siempre desde un distante plano general, articulando así una estructura que opera en dos niveles: el documental que registra la “verdad” de las asambleas de los trabajadores, y las entregas teatrales que operan como metáfora del punto de vista ideológico de la burguesía capitalista, subrayando su “falsedad”.

Se advierte, también, la huella visible del autor en la narración, dispuesto a participar en la construcción de la situación, provocándola. Como señala Sainz Pezonaga (2007, pp. 31-32) el componente performativo del cine de Jordà hace que el documental suponga un elemento reflexivo y de comunicación del mismo acontecimiento que filma. La claqueta cinematográfica superpuesta a la primera imagen del documental subraya, precisamente, el proceso de construcción de la propia obra. En otra ocasión,

una escena muestra a través de una ventana un grupo de trabajadores con el puño en alto protestando en la calle. A continuación, la cámara se aleja y de pronto, el cristal de la ventana se quiebra por una pedrada, detonando un movimiento panorámico que nos conduce hasta los retratos de los fundadores alemanes de la compañía colgados en la pared. Se señala así, mediante un montaje ideológico que evidencia la huella enunciativa del director, la responsabilidad de los dueños de la compañía en lo que está ocurriendo. Un ejemplo más: el espectador descubre, en el momento en que se abre el plano para mostrar el fuera de campo, que la intervención de un trabajador indignado con la manipulación política del juicio llevado a cabo se produce sentado en la taza del sanitario, rematando su discurso acerca de su desencanto mientras se sube los pantalones: “El juicio fue meramente político, y no laboral como tenía que haber sido...”.

Otros rasgos estilísticos influyentes en el discurso del cineasta son la construcción de significado a partir del relato oral resultante de las sucesivas voces que toman la palabra en la película (Benavente y Salvadó, 2009). De hecho, el objetivo del documental se verbaliza de forma muy clara en la primera escena por boca de la portavoz de la asamblea de trabajadores: “Desde todas partes y con todas las voces y acentos se predicaba la paz social para que el capitalismo español pudiera superar sin quebrantos ni rupturas el trauma del paso del franquismo a la democracia burguesa”.

Esta visión crítica del periodo es compartida por diferentes analistas políticos como López Petit (2008, p. 71) que considera que los sindicatos colaboraron con la oligarquía franquista para formular un nuevo rumbo político reformista que desarticuló el movimiento obrero autónomo; o bien Ortí (1989) que sentencia que la Transición fue fruto de una negociación entre facciones y élites burguesas vinculadas al poder del capital y del estado, cuyo pacto se limitó a restablecer una democracia electoral asentada en el orden social contrarrevolucionario franquista.

Desde esta perspectiva, Estambasaguas (2011, p. 135) considera que el documental ejerce una dura crítica al proceso de Transición llevado a cabo en España por su deslealtad con la clase obrera y su responsabilidad en el desmembramiento de los movimientos sociales.

El rechazo frontal a la fiabilidad de la casta política, por ejemplo, se hace patente en la representación teatral en el momento en que Pérez de Jaume y sus socios alemanes ponen en el mismo nivel a Suarez y Hitler mediante un chiste por el que ambos comparten el nombre de Adolfo:

SOCIOS FUNDADORES (con acento alemán): Una gran fábrica. Nuestros ventiladores se venden en el mundo entero.

PEREZ DE JAUME: Desgraciadamente esto ya no es así. Desde que ustedes se fueron.

SOCIOS FUNDADORES (enfadado): Nos arrinconaron La legislación nacionalista de los primeros años del caudillo (se ponen de pie) a quien a pesar de todo Dios tenga en su gloria. (Brindan): ¡Por el caudillo!

PEREZ DE JAUME: ¡Por el rey!

SOCIOS FUNDADORES: ¡Por el rey!

PEREZ DE JAUME: ¡Por Adolfo!

SOCIOS FUNDADORES: ¡Hitler!

PEREZ DE JAUME: ¡Señores, Adolfo Suarez!

Tampoco se libran los sindicatos, duramente criticados como socios sumisos con los Pactos de la Moncloa, como recoge el testimonio que narra la prohibición de poner en las hojas assemblearias ninguna consigna en contra de los mismos. Así nos lo recuerdan diversos testimonios de los trabajadores: “Comisiones y UGT dijeron que si se negaba el pacto de la Moncloa se retiraban en ese momento de la coordinadora”; “Yo también pienso que los sindicatos no están apoyando la lucha contra la crisis; sus direcciones están apoyando a la burguesía”.

El mismo Santiago Carillo aparece, a través de su esperpento teatral, como un oportunista entregado a la negociación política a cambio del sacrificio de la clase trabajadora:

DON SANTIAGO: Hombre, hombre, hombre, hombre. Hombres como usted son necesarios en ese momento en el que queremos llenar ese hueco entre las dos Españas. Hombres con vocación democrática ¿En qué puedo servirle?

PEREZ DE JAUME: Tengo un problema: (Le susurra cosas en bajo)

DON SANTIAGO: (Fuma): Tiene usted toda la razón. A mí no me gana nadie a la hora de defender los justos derechos de todos los trabajadores. Pero reconozco que hay momentos en los que los pobres muchachos se pasan un poco. Como esto que le están haciendo a usted ahora, que se parece muchísimo a una maniobra desestabilizadora (...) El caso es que tengo que ir a resolver unos asuntos aquí a la Moncloa, echar unas firmitas, sabe. Pero le aseguro que en cuanto tenga un respiro, le digo a Marcelino que vaya a ver a sus muchachos y que les cuente cuatro cosas. No se preocupe, eso está arreglado.

(Se dan la mano. Don Santiago sale).

PEREZ DE JAUME: Gran hombre don Santiago, gran hombre. Y pensar que hasta hace poco tiempo me olía a azufre. De sabios es rectificar.

Si bien *Numax presenta* representa un ejemplo de militancia cinematográfica de los setenta que documenta la lucha obrera, su renuncia al discurso aleccionador y triunfalista propio de los filmes producidos por organizaciones afines a la izquierda motivó una reacción de rechazo por parte de sindicatos y partidos (en concreto Comisiones Obreras y el Partido Socialista Unificado de Cataluña). Por ello, cuando se estrenó el primero de mayo (día del trabajador) de 1979, el pesimismo de su mensaje provocó que las organizaciones comunistas frenaran su distribución, estando muy poco tiempo en salas.

Cuando la asamblea de *Numax* desapareció, el negativo pasó a formar parte de los archivos de Fotofilm. Paradójicamente, el famoso laboratorio también cerró tras una suspensión de pagos, forzando que un juez se tuviera que hacerse cargo del celuloide. El rescate del negativo llevado a cabo posteriormente por la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña reactivó la idea de Jordà de realizar una segunda parte, rumiada desde hace mucho tiempo. Así, *Veinte años no es nada* (2004) recupera a los protagonistas de *Numax* para dialogar con ellos sobre lo sucedido en España en las más de dos décadas que separan a ambos títulos, ejerciendo una crítica feroz al balance de los principales partidos políticos de izquierda en lo que respecta a su relación con los movimientos sociales populares. Su predecesora, en cualquier caso, supone un documento historiográfico incómodo en la revisión de la etapa de la Transición española al poner en entredicho las bondades de la misma.

3. El proceso de Burgos: la hagiografía de ETA

Tras su paso por la Escuela Oficial de Cine, Imanol Uribe debuta en el largometraje con *El proceso de Burgos* (1979), que además inaugura la trilogía vasca del realizador, que completarán *La fuga de Segovia* (1981) y *La muerte de Mikel* (1984), una serie que evoluciona desde el acercamiento documental con pretensiones de notario del primer filme hasta la ficción reflexiva y crítica del tercero.

Después de que se frustrase su primeriza intención de realizar una película sobre los sucesos de Casas Viejas por problemas de financiación, Uribe se decantó por realizar un largo documental de apenas tres millones de pesetas⁴ de presupuesto sobre

⁴ Equivale a 18.000 euros.

consejo de guerra celebrado en Burgos en 1970 que juzgó a dieciséis etarras, en un intento de revisar un acontecimiento político clave para entender la deriva vasca posterior. Abordado como un documental de entrevistas, el punto de vista del que parte el realizador es el de los condenados, en un intento frustrado de construir una mirada sobre el suceso que permitiese profundizar en los conflictos derivados del nacionalismo exacerbado y radical de ETA desde una posición aséptica. Ese esfuerzo para erigirse en un valioso documento historiográfico del proceso de Burgos sí se logró, en parte, por la recuperación del audio original de la sala, además de algunas imágenes hasta entonces inéditas en España que obraban en propiedad de la Agencia Visnews, como el despliegue de las Fuerzas de Seguridad durante el juicio, la entrada y salida del público asistente a las sesiones diarias o las imágenes de los imputados camino de la prisión (Marcos Ramos, 2011, p. 62).

Si el tiempo histórico en el que se centra el filme supuso una etapa de cambio y conflictividad social caracterizado por un rearme autoritario del Régimen franquista y la acentuación de una polémica ideológica en el mismo seno del grupo terrorista ETA, la delicada situación política del País Vasco en el momento de su estreno una década después del juicio, también será crucial para la correcta lectura de sus imágenes: al rebrote del terrorismo etarra y la inestabilidad institucional se unían la precariedad del gobierno preautonómico y la falta de refrendo del recién propuesto estatuto de Guernica (Ugarte, 2000, pp. 112-116). Por ello, las dieciséis horas de grabación resultante quedaron reducidas a dos horas y cuarto en la sala de montaje, no sólo por las obvias necesidades propias de un metraje comercial, sino también por los cambios y añadidos fruto de la presión ejercida por las formaciones políticas nacionalistas del momento, herederas de las consecuencias del proceso y enfrentadas en sus posturas ideológicas y morales ante el creciente fenómeno terrorista.

Al comienzo del filme, Francisco Letamendia, traza un personal repaso histórico de las causas y evolución del nacionalismo vasco. Según su relato, el centralismo opresor emergente a principios del siglo XIX acaba provocando, tras las Guerras Carlistas, la desaparición de los fueros. La extorsión de la clase obrera por parte de la oligarquía vasca causa la aparición de los primeros brotes nacionalistas que encuentran la unión en la izquierda socialista y comunista durante la Guerra Civil y el relevo durante los años cincuenta en la izquierda Abertzale de Ekin. Este movimiento será el embrión de ETA, organización que, según Letamendia, se inspira en el pensamiento marxista, la liberación nacional tercermundista y la lucha de la clase obrera contra el capitalismo.

Este aserto inicial del diputado de Herri Batasuna, en el que se esfuerza en legitimar el origen de ETA, fue impuesto mediante amenazas como condición para que su formación política diera el visto bueno al montaje final, lo que provocó que la cinta, sin que el realizador lo pudiera evitar, respaldase en su contenido sus tesis ideológicas. El propio Uribe ha comentado que encargó dicha introducción a Letamendia por considerarle alguien interesado en el pasado del País Vasco, sin medir bien el sesgo que su adscripción ideológica introduciría (De Pablo, 1998, p. 182). Aunque el director trató de eliminarla alegando motivos puramente cinematográficos, cuando HB amenazó con impedir que saliera en la película ningún miembro de la organización, finalmente hubo de ceder (Roldán Larreta, 2001, p. 188).

Un primer bloque narrativo entrevista a los encausados en el proceso para que relaten las motivaciones que les llevaron a ingresar en un grupo como ETA. Entre otros, citan como detonantes la opresión del pueblo experimentada en su infancia y juventud, la necesidad de hablar el euskera como lengua propia, la educación discriminatoria del régimen franquista con Euskadi, o la necesidad de transformar la sociedad a través de la lucha de clases.

Una segunda parte del filme centra su interés en las actividades llevadas a cabo por la organización durante aquellos años, tales como la militancia de base, la elección entre la clandestinidad o el exilio, la adquisición de las primeras armas, las actividades de propaganda, o las acciones “especiales” y sus inevitables enfrentamientos con la policía: la muerte de Txabi Etxebarrieta, perseguido tras haber acabado con la vida de un agente; la ejecución del jefe de la brigada policial de Guipúzcoa Melitón Manzanos ordenada por ETA; las detenciones de Unai Dorronsoro y Julen Calzada; el frustrado asalto de Gregorio López Irasuegui y Xavier Izko de la Iglesia a la prisión de Pamplona tratando de liberar a Arantza Arruti; la detención en Deva de Itziar Aizpurua y Jokin Gorostidi; el apresamiento en la casa de Bilbao de Mario Onaindia, Josua Bisketa y Victor Arana; y la captura de Ione Dorronsoro, Eduardo Uriarte, Jon Etxabe y Enrique Gesalaga en Mogrovejo.

El tercer segmento de la película reconstruye a través de los testimonios orales el desarrollo del juicio, su impacto en la sociedad española y en diversas capitales europeas, y la lectura política que asumió. Los etarras explican su decisión de utilizar el proceso como un arma arrojadiza para denunciar la opresión del pueblo vasco, así como la postura de no acatar la legalidad franquista, entendiendo que era el pueblo

el que les debía juzgar. Fuera de la sala los acontecimientos se suceden: mientras en Guipúzcoa se declara el estado de excepción, la muerte de un joven a manos de la guardia civil durante una protesta callejera en Eibar da alas a la causa de los abertzales. De puertas adentro, cada detenido ejerce el papel decidido en la estrategia de defensa aprovechando su turno de palabra: mientras unos aluden a las torturas padecidas o se declaran prisioneros de guerra contra el fascismo, otros explican el apoyo de la organización al proletariado o la conciliación entre la lucha armada y la fe cristiana.

La reacción franquista no se deja esperar y la semana previa a la sentencia se preparan multitudinarias manifestaciones de apoyo a la autoridad vigente. Pero aunque la sentencia proclamada finalmente asciende a un total de 9 penas de muerte y 519 años de cárcel, la presión ejercida en la calle y los mensajes llegados de las cancillerías de todo el mundo provocan que pocos días después de hacerse públicas las condenas de muerte sean conmutadas por un indulto.

Una última parte dedicada a la vida que los encausados llevaron tras el juicio desapareció de la versión final para ser sustituida por un montaje de fotografías fijas que orquestan una imagen de tensión, protesta e inestabilidad en el País Vasco durante los años setenta, refrendando así la actualidad del apoyo popular como motor de las acciones de la izquierda abertzale (Zunzunegui, 1985, pp. 251-253).

Con todo, aunque la ópera prima de Uribe pretende, efectivamente, construir un testimonio notarial de los sucesos del juicio burgalés desde la versión de la ETA de los años setenta, el resultado brinda una oportunidad a los radicales de izquierdas de recuperar la memoria de hace una década para ensalzar y dar a conocer, desde la recién estrenada libertad de la amnistía democrática, una gesta pretérita que se propone como justificación histórica de las acciones de la organización y su entorno en el momento del estreno.

Su relato se presenta como una visión hagiográfica y mesiánica de la banda terrorista, emplazando al espectador a generar empatía con los protagonistas al mostrarles como personas con rostro, pasiones y sentimientos: la falta de medios económicos para estudiar de José Antonio Karrera, el clima antibelicista del hogar de Mario Onaindia, o el desarraigo resultante de la imposición idiomática que Itziar Aizpurua denuncia así: “Hemos sido unos analfabetos en nuestro propio idioma”, dan cuenta de ello.

La militancia terrorista se disfraza de épica y heroísmo, como ilustra el pasaje en el que el matrimonio formado por Félix Ochoa y Vicenta García relatan su desinteresada acogida a jóvenes etarras definiéndolos como muchachos “cariñosos” y “luchadores”, ejemplos de “admiración” y “sacrificio”, llegando a quererles como si fuesen sus propios hijos.

Los integrantes de la banda son presentados como auténticos mártires en lucha contra el franquismo, gente oprimida por los malos tratos de los verdugos del régimen: el relato de Itziar Aizpurua refiere que cuando la detuvieron en su propio domicilio pegaron a sus padres y a ella le rompieron dos costillas; más tarde, en el gobierno civil, la hicieron creer que su compañero Jokin había sido asesinado y la intimidaron mostrándole diversos instrumentos de tortura para que cooperase aportando información. Por su parte, Unai Dorronsoro narra cómo pocos días antes de conocer la sentencia mostraba una serena disposición para el sacrificio supremo: “Morir en esas circunstancias era morir venciendo”.

Coincidimos, finalmente, con Barrenetxea Marañón (2003, p. 85) cuando afirma que nos encontramos ante una visión maniquea y apologética de ETA que justifica la violencia, avalada por la fuerte presión social contraria al régimen durante el proceso tanto en el País Vasco como a nivel internacional. Esta justificación es reiterada de diversas maneras. Bien mediante la dualidad nacionalista y revolucionaria en defensa de los trabajadores, como afirma Josu Abrizketa: “ETA era la única organización que respondía consecuentemente a esa opresión que sufrió el pueblo vasco, sobre todo en la época de Franco (...) Al elemento que me captó le dije que cuando uno recibe una patada en los cojones hay que responder con una patada en los cojones”. Bien desde el prisma religioso, como cuando el sacerdote Jon Etxabe defiende la posibilidad de la lucha armada como algo compatible para un creyente. O bien considerando los crímenes de la organización como acciones de auténtica justicia, como evidencian las declaraciones de Xavier Izko de la iglesia al legitimar la decisión de asesinar a Melitón Manzanos debido a que “lo ejecutó una organización que asumía con toda la fuerza a un verdadero asesino del pueblo vasco, a un torturador desde el 36”.

Aunque el Gobierno de UCD trató de impedir su estreno, finalmente se proyectó en el Festival de San Sebastián alzándose con la Perla del Cantábrico a la mejor película de habla hispana, pudiéndose exhibirse después en salas a partir de 1980, aunque con grandes dificultades, puesto que diversas amenazas de bomba impidieron su normal comercialización (Roldán Larreta, 2001, p. 189).

4. Conclusiones

El cine de la Transición mantiene una estrecha relación con el contexto histórico en el que se produce. Por ello, los textos audiovisuales que conforman su filmografía pueden considerarse documentos historiográficos de la época. El género documental, que adquiere una presencia notable durante el periodo, es el vehículo ideal para el ejercicio de construcción de una memoria histórica del pasado franquista que favorezca un *status quo* favorable al proceso de evolución hacia la democracia. Sin embargo, algunos documentales revelan en su discurso debilidades dentro de la aparentemente modélica Transición española, poniendo de relieve conflictos emergentes durante la misma.

Numax presenta registra la experiencia de autogestión de la plantilla de una empresa de electrodomésticos, señalando como responsables del cierre de la misma a la clase política española y su complicidad con los sindicatos a la hora de trazar un nuevo rumbo político de carácter reformista. El análisis textual del documental revela que para alcanzar la paz social, este hermanamiento interesado en una Transición suave se cobró como pieza a los movimientos obreros autónomos.

El proceso de Burgos registra los sucesos acontecidos antes, durante y después del proceso sumarísimo que juzgó a dieciséis etarras en 1970, cuya repercusión, transformada en fuerte presión social, terminó encumbrando a los encausados a la categoría de víctimas del franquismo. La visión hagiográfica de ETA impuesta por Herri Bata-suna en la construcción del discurso del filme en el momento de su estreno en 1979, permitió que la izquierda radical lo emplease como un documento historiográfico que justificaba las acciones violentas de la organización y su entorno, desestabilizando la ya de por sí delicada situación política del País Vasco de entonces.

Referencias bibliográficas

- BARRENETXEA MARAÑÓN, I. (2003). La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine [versión electrónica]. *Ikusgaiak*, 6, pp. 77-101.
- BENAVENTE, F. y SALVADÓ, G. (2009). Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordà. *Formats*, 5. Consultada el 14 de enero de 2017.
- DE PABLO, S. (1998). El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco. *Comunicación y Sociedad*, XXI (2), pp. 177-200.

ENTAMBASAGUAS, J. (2011). *The Social Movements in Contemporary Spanish Culture*. Tesis doctoral. University of Michigan. Consultada el 15 de Febrero de 2016.

<http://www.raco.cat/index.php/Formats/article/viewFile/256831/343865>
https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/86409/jentramb_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

LIBERIA VAYÁ, I. H. (2012). Joaquim Jordà y el documental de creación: fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato [versión electrónica]. *Revista Comunicación*, 10 (1), 371-386.

LÓPEZ PETIT, S. (2008). *Luchas autónomas en los años setenta*. Madrid: Traficantes de sueños.

MARCOS RAMOS, M. (2011). Cine documental sobre ETA: una mirada a la realidad [versión electrónica]. *Fotocinema*, 3, pp. 58-75.

MONTERDE, J. E. (1993): *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Barcelona: Paidós.

ORTÍ, A. (1989). Transición postfranquista a la monarquía parlamentaria y relaciones de clase: del desencanto programado a la socialtecnocracia transnacional [versión electrónica]. *Política y sociedad*, 2, pp. 7-20.

PALACIO, M. (Ed.). (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

RODRÍGUEZ TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

ROLDÁN LARRETA, C. (2001). Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi [versión electrónica]. *Ikusgaiak*, 5, pp. 181-205.

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

SAINZ PEZONAGA, A. (2007). Singularidades. El marxismo desajustado de Joaquín Jordá [versión electrónica]. *Youkali*, 4, pp. 31-53.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2001). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza editorial.

(Ed.). (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.

UGARTE TELLERÍA, J. (2000). Los orígenes documentales de Imanol Uribe: el proceso de Burgos. En S. Pablo Contreras (Coord.), *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro, el franquismo* (pp. 109-122). Vitoria: Universidad del País Vasco.

ZUNZUNEGUI, S. (1985). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.

De todas las historias de la Historia. Bases metodológicas para una historia oral del cine español

Agustín Rubio Alcover
Universitat Jaume I de Castellón

rubioa@uji.es

Resumen

Resumen: La historia oral constituye una de las más obvias pero también polémicas metodologías en que se ha concretado la conocida como *History from Below* (historia desde abajo) o *Grassroots History* (historia de base). En el ámbito cinematográfico, y más concretamente en el estudio del cine español, el recurso a las fuentes orales cuenta con una larga y noble tradición, si bien ni los trabajos de corte clásico ni las últimas aportaciones en materia historiográfica han explorado como tal esta vía. La presente comunicación aspira a plantear las bases metodológicas de dicha disciplina aplicadas a nuestro ámbito particular, partiendo de la definición y caracterización de la fuente oral, y de un repaso

a las experiencias y tentativas análogas que permita discriminar las técnicas de selección y contacto con las fuentes, de recogida de datos, los procedimientos de registro y de archivo, de edición, elaboración y redacción, etcétera, de la mera entrevista.

Palabras clave

Historia oral, metodología, cine español.

1. Introducción

En el primer número de la revista *Archivos de la Filmoteca*, consagrado a sentar los presupuestos metodológicos por los que se debía guiar la investigación histórica en la materia del cine español, Miguel Marías exigió que había que “pedir lo imposible”, y procedió a determinar las directrices principales de una tarea necesariamente colectiva y de largo plazo, que requeriría unificar criterios y crear repositorios (1989, pp. 14-17). Francisco Llinás añadió que ese esfuerzo debía hacerse a imagen del llevado a cabo en otras disciplinas (de manera que hubiera una teoría de la historia del cine que sirviera de sustento, una metodología precisa, etcétera), y coincidió con Marías en la funcionalidad de acceder a las bases de datos documentales (1989, pp. 32-35) –fuentes primarias, por lo general inéditas, que a día de hoy siguen sin estar al alcance de los investigadores en formatos digitales de libre acceso, salvo contadas excepciones y a pesar de los avances de una tecnología que lo haría posible en el plano teórico. Hace ahora cuatro años, arrancábamos un artículo dedicado a las tareas pendientes en la historiografía del cine español invocando esas palabras (Rubio, 2013, p. 307), que siguen estando vigentes. Hoy nos planteamos ocuparnos de un enfoque metodológico concreto, el de la historia oral, que encierra un gran potencial para un mejor conocimiento de nuestro objeto de estudio.

2. Objetivos

Los objetivos principales del presente trabajo consistirán en exponer de manera resumida el concepto y la evolución de la historia oral como disciplina, definir las fuentes orales y contrastar su valor con las restantes en el contexto de la investigación historiográfica, repasar los antecedentes de su uso, consciente y sistemático o no, en los estudios sobre el cine español, establecer la escala de prioridades, los criterios y los protocolos necesarios para la consecución de una verdadera historia oral del cine español, y, en definitiva, reivindicar la conveniencia de acometer este empeño de una manera científica, organizada y con la adecuada dotación presupuestaria.

Primeramente, hemos de aclarar que la historia oral no es en modo alguno novedosa; antes bien, como ha afirmado Paul Thompson, uno de sus padres fundadores y principales cultivadores,

« ...es tan antigua como la Historia misma. Fue el *primer* tipo de Historia. Y la destreza en el manejo de la evidencia oral sólo ha dejado de ser un

rasgo del gran historiador en época bastante reciente (Thompson, 1988, p. 31; en cursiva en el original).

Como ha señalado otra experta en la especialidad –y una de sus introductoras en España–, Mercedes Vilanova, se dan la ironía y la paradoja de que “...nos hemos olvidado que incluso la palabra *histo*, que viene del griego, quiere decir *entrevista*” (1990, p. 20).

Sin embargo, según la propia Oral History Association, el inicio de la historia oral entendida en su sentido contemporáneo tiene lugar “en 1948, cuando el historiador de la universidad de Columbia, Allan Nevis, comenzó a grabar memorias de personas significativas de la vida americana” (Ferrando Puig, 2006, p. 37). En tanto que práctica moderna, la disciplina surge como consecuencia lógica de la preocupación de historiadores mayoritariamente marxistas por recabar el testimonio de aquellos sujetos y colectivos por lo común marginados o excluidos, como fruto de una toma de conciencia acerca de la necesidad de reaccionar y trascender la Historia y la historiografía tradicionales, en particular las decimonónicas, y para construir relatos más incluyentes y fidedignos. Para Ferrando Puig, la aportación de las fuentes orales a la ciencia de la Historia consiste en que

« ...incorporan aspectos antropológicos y analizan aspectos personales y cotidianos: comportamiento, sentimientos, costumbres, mentalidades, símbolos, trabajo, ocio, clase social, etc. No pretenden ensayos de historia general sino más bien acercarnos a áreas específicas de estudio (...) Son un contrapunto a una historia positivista, cuantitativa, económica, serial y estructuralista (Ferrando Puig, 2006, p. 20).

Ello no impide que la historia oral haya sido objeto de furibundos ataques y que, en general, su desarrollo se haya visto muy mermado por la resistencia del *establishment* historiográfico. A juicio de alguien que padeció este ninguneo y trató de sobreponerse a él impulsando su maduración metodológica,

« El caballo de batalla más arduo, ya desde los inicios de la historia oral grabada, ha sido la subjetividad de la fuente oral, suficiente, según muchos, para descalificarla como documento histórico. Es decir, la historia oral ha sido y es marginada de la historiografía académica por subjetiva y sometida a la capacidad de olvido y mentira de la gente: por la fragilidad de la memoria, o por su característica de aproximación al pasado desde el presente (Thompson, 1988, p. XIII).

Pero este mismo autor considera que a este descrédito subyace también “un temor a la experiencia social de la entrevista, a la necesidad de salir fuera del gabinete y hablar con la gente corriente” (Thompson, 1988, p. 84). En todo caso, puede ayudar a desterrar tales prejuicios una correcta conceptualización tanto de la historia oral como de la fuente oral misma, que Ferrando Puig (2006: 9) define como “la recogida de testimonios personales y de historias de vida a partir de entrevistas grabadas, transcritas e interpretadas en función de las hipótesis de trabajo establecidas”. La historia oral no consiste –no puede ser, ni basarse– en el mero acopio de testimonios sonoros (o, actualmente, audiovisuales) preexistentes, como tampoco en la producción de un relato a partir de este tipo de fuentes. En ella, precisamente en tanto que *metodología*, no cuenta tanto la fuente en sí misma como las condiciones y la finalidad con que es escogida y manipulada; y que, aunque esté ligada al recurso de la entrevista, su interés no radica en la propia letra (en el contenido) del testimonio, sino en el partido que el propio historiador puede sacarle, para resolver dudas, enmendar errores y deshacer malentendidos, pero también apuntar contradicciones, falsedades o medias verdades, hallar nuevos enigmas...

3. Metodología

Así pues, en un entendimiento contemporáneo y maduro (no naïf, al menos) de la fuente oral, como ha aventurado María del Carmen García Nieto (1990, p. 42), “la fuente oral no es (...) la voz espontánea y libre de la gente que habla por sí misma, sino el resultado de la interacción entre el historiador y las personas a quines [sic] entrevista, es decir, los testimonios o informantes”. Es por eso mismo que Ferrando Puig advierte del carácter relativo, *complementario* de la fuente oral, “autónoma respecto de otras pero [que] debe utilizarse conjuntamente con el resto de fuentes documentales públicas, institucionales y personales: autobiografías, diarios personales, colecciones epistolares, objetos y utensilios personales, fotografías, registros audiovisuales, etc.” (2006, p. 16). Esta concepción no es ni mucho menos la primitiva. No en vano, responde a lo que se conoce como el *giro interpretativo* que en la disciplina tuvo lugar a caballo entre los setenta y los ochenta, y que supuso, en palabras de Miren Llona, “un desplazamiento desde el interés por la reconstrucción de los hechos a la búsqueda del sentido de los acontecimientos y a la preocupación por la subjetividad” (2012, p. 41).

Resulta significativa una quintuple coincidencia temporal: la que tiene lugar entre el citado giro epistemológico, en virtud del cual la historia oral logró un estatuto moderno;

los muy modestos primeros pasos de la disciplina en España –donde el desarrollo de la misma, con el único precedente del inglés Ronald Fraser, se aplazó hasta los últimos compases de la dictadura franquista, cuando, a principios de los setenta, la profesora Mercedes Vilanova, de la Universitat de Barcelona, que había comenzado a investigar acerca de la memoria de la II República en 1969, conoció a Fraser en el otoño de 1973 y descubrió que aquello que ella estaba ya practicando tenía un nombre y un sustento teórico (Thompson, 1988, p. 74; Ferrando Puig, 2006, pp. 42-44)–; la adquisición de carta de naturaleza por parte de la historia oral del cine; la explosión de la literatura cinematográfica especializada (académica o no); y los comienzos tanto de la moderna historiografía del cine español como de los estudios universitarios especializados. Este solapamiento temporal parece corroborar la impresión de que, si bien es cierto, como afirmábamos al comienzo, que, salvo contadas excepciones, la metodología no se ha aplicado a nuestro objeto con sistematicidad, existen múltiples manifestaciones concomitantes o anejas que puede resultar útil, uno, censar, para determinar esos otros tipos de fuentes con los que, en relación específicamente con la historia del cine (y con la historia del cine español), las fuentes orales vendrían a complementarse; dos, estudiar para extraer enseñanzas; y tres, integrar en una cadena cronológica que dé cuenta de la función que han ejercido los testimonios personales hasta la fecha. Por eso, a continuación, y sin ánimo de exhaustividad, vamos a tratar de discriminar los distintos formatos en que estos se han manejado, primero en el ámbito global (con especial atención a Hollywood, sobre el que, como se sabe, hay una literatura más abundante, casi siempre pionera en la adopción de los diferentes enfoques), y luego en el nacional.

El recorrido ha de arrancar necesariamente por los géneros de las memorias, la biografía y la autobiografía –escritas realmente por el firmante o bien *asistidas* por un *negro literario*, acreditado o no–. A ellos hay que sumar los volúmenes de entrevistas, coetáneos. Tómense las fechas de publicación de la *Autobiografía* de Charles Chaplin (1964) y de *El cine según Hitchcock* (en su versión original, *Le Cinéma selon Hitchcock*, de François Truffaut, 1966): resulta patente que, en el momento en que cunde la conciencia de la muerte del clasicismo y tiene lugar el tránsito a la postmodernidad, el fenómeno de la cinefilia alumbra un nuevo tipo de lector-consumidor, nostálgico y atraído por la posibilidad de profundizar en el conocimiento del cine a través de un testimonio de primera mano.

A partir de ese momento, tanto el trabajo memorialístico monográfico como la recopilación de entrevistas pasan de estar casi invariablemente centrados bien en es-

trellas, bien en directores, a abarcar otros perfiles, ya sean guionistas, directores de fotografía, montadores, productores, etcétera. Variantes textuales como los manuales para principiantes –normalmente salpicados de anécdotas y ejemplos, y que se prestan a ser leídos como balance de una carrera consolidada o concluida–, los diarios de rodaje, las recopilaciones de escritos publicados a lo largo del tiempo o las epopeyas alegóricas redactadas siguiendo las técnicas del Nuevo Periodismo, conviven con los géneros anteriores –ahora conjugados desde perspectivas alternativas: industriales, autorales, tecnológicas, etcétera–, así como con piezas audiovisuales resultantes de entrevistas (la serie *Cinéastes de Notre Temps*, de André S. Labarthe, data, no por casualidad, de 1964).

Todas estas manifestaciones han encontrado acomodo en nuestro ámbito, con un ligero desfase con respecto a sus referentes foráneos. Nuestro clásico por excelencia de los libros de entrevistas, *El cine español en el banquillo*, de Antonio Castro, ve la luz en 1974, y *El cine de autor en España*, de Juan Hernández Les y Miguel Gato, en 1978. Mas hay que esperar a que la democracia esté ya plenamente implantada para que la labor de la primera generación que quiso forjar una historia científica del cine español germine, a través de obras en las que el recurso al testimonio oral en primera persona fue primordial, como el tercer *Cuaderno de la Academia*, titulado *Memoria viva del cine español*, coordinado por Emilio C. García Fernández (1998), la nunca suficientemente ponderada *Antología crítica del cine español* dirigida por Julio Pérez Perucha (1998), el *Diccionario del cine español* dirigido por José Luis Borau (1998) o los dos trabajos compartidos de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro sobre *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (1998) y *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado* (2008). Y, ya no en el medio escrito, sino en el audiovisual, la herencia de un espacio como *La noche del cine español*, dirigido por Fernando Méndez-Leite entre 1984 y 1986, ha sido recogida por *Versión española* (que desde su estreno en 1998 se prolonga hasta la actualidad), que desde 2015 convive con *Historia de nuestro cine*.

En el seno de una cultura, la de las formas y los formatos digitales de consumo doméstico (sobre todo los físicos: el DVD y el blu-ray), que nos han habituado a ver contenidos en principio inmanentes (audiocomentarios y *making offs*) o permanentes (las ediciones de aniversario), todo lo anterior ha creado, siquiera en una minoría que ya ha alcanzado masa crítica suficiente, un hábito y una sensibilidad hacia la clase de contenidos reflexivos que nos atañen. Y urge recordar que, para comprender el cine

–que, a diferencia de la inmensa mayoría de objetos o formas de expresión artística, en su condición de objeto netamente contemporáneo está ligado sobre todo a la cultura de la modernidad y el siglo XX–, la historia oral emerge como una herramienta de primer orden, por no decir que se trata de la más natural y obvia. De hecho, los pioneros de la investigación historiográfica en España, como Juan Antonio Cabero, Carlos Fernández Cuenca, Fernando Méndez-Leite von Haffe, José María García Escudero o Fernando Vizcaíno Casas, se apoyaban de manera constante en este tipo de testimonios, si bien lo hacían sin un programa definido ni un método moderno.

4. Resultados

La definición de tales programa y método pasan por la adopción de decisiones en tres frentes: unas de carácter general (consistentes en el conocimiento y el acatamiento o cuanto menos la adaptación de las directrices de actuación básicas de la disciplina de la historia oral), otras específicas del estudio del cine, y unas últimas, más concretas, relativas al dominio del cine español. Vamos a tratarlas por ese orden.

Como primera providencia, hay que tener una conciencia clara del carácter ancilar de la técnica de la entrevista –si bien es evidente que en el caso de la historia oral de su correcta realización depende por completo el éxito del proyecto. Antes siquiera de plantearse llevar la primera a cabo, es preciso tener un proyecto y conocer el tema en cuestión (Ferrando Puig, 2006, p. 10), para lo cual habrá que documentarse

« ...mediante las lecturas o por otros medios, de la información básica (...) La mejor manera de empezar los trabajos puede ser la realización de entrevistas exploratorias, estructurar un campo y recoger ideas e información. Con la ayuda de ellas se puede delimitar un problema y localizar algunos de los recursos para resolverlo (Thompson, 1988, p. 221).

Por lo que respecta a la selección de las fuentes o informantes, no hay unas reglas absolutas para la determinación del número y las características o experiencias de los sujetos de la muestra, pero sí ciertos factores, como tratar de conciliar representatividad y singularidad (Thompson, 1988, p. 149), o escoger gente con buena memoria, predisposición a hablar con sinceridad y sin reservas, motivada y con capacidad de reflexión sobre su propia experiencia personal dentro de su contexto social e histórico (Ferrando Puig, 2006, p. 50). Mas no solo hemos de preocuparnos por nuestros interlocutores, sino también tomar conciencia de la propia disposición, con nuestras virtu-

des y defectos en tanto que entrevistadores, y tratar de potenciar las primeras y pulir los segundos, para desarrollar “coraje, valentía, identidad, voluntad de superación y atrevimiento; flexibilidad, adaptación rápida, anticipación mental, empatía y capacidad de comprensión; estilo personal en la conducción de la entrevista y creatividad en su desarrollo; confianza en sí mismo, en los otros y en la historia; espíritu de búsqueda y sentido de comunidad; interés y sumo respeto por las personas que entrevista; predisposición a escuchar y ganas de aprender” (Ferrando Puig, 2006, pp. 62-63).

Se debe planificar y ejecutar con arreglo a un protocolo el primer contacto con el entrevistado potencial. Miren Llona recomienda identificarse, describir el proyecto y el objeto de la entrevista, garantizar el anonimato y la confidencialidad y comprometerse a que el encuentro no se extenderá más de hora y media (2012, p. 36). El marco en que se celebre (y registre) el encuentro no es tampoco trivial, sino que debe ser un lugar donde el informante se sienta a gusto o active su memoria, preferiblemente su domicilio o su casa familiar, su lugar de trabajo o un espacio público que se preste a la relajación sin demérito de la privacidad y la confianza, según Thompson (1988, p. 231), que encarece el sentido de la estructura del entrevistador, que necesita plantearse y prever el orden y el ritmo al que van a sucederse temas y preguntas.

Una vez nos encontremos en presencia del informante, y antes de iniciar el diálogo, conviene rellenar una ficha biográfica, con campos tales como nombre y apellidos; domicilio, teléfono de contacto y dirección de correo electrónico; lugar y fecha de nacimiento; estado civil, número de hermanos, fecha de matrimonio, número de hijos y profesión del cónyuge; estudios; profesión o trabajos realizados; ciudad(es) o barrio(s) donde ha vivido; responsabilidades cívicas, políticas, sindicales y familiares; nombre, edad y procedencia del padre y de la madre; profesión de ambos; estudios de ambos; y otras cuestiones, tales como tendencia político-religiosa o aficiones (Ferrando Puig, 2006, p. 52).

También hay que controlar el modo en que se formulan las preguntas, que, en palabras de Thompson (1988, pp. 226-228),

« deben ser lo más claras y directas posible, en un lenguaje usual. No formular jamás preguntas complejas ni dobles (...) Finalmente, evitar hacer preguntas que hagan a los informantes pensar a nuestra manera y no a la suya.

En la misma línea, Llona (2012, p. 35) apunta que el enunciado ideal es aquél que empieza por cómo, y deben evitarse las preguntas con segundas, académicas, abstrac-

tas o rebuscadas. Este lenguaje lo más neutro (o lo menos marcado) posible se debe adoptar en aras de la asepsia del entrevistador-investigador, no reñida con el compromiso, pero cuya actitud entraña, ciertamente, una problematización consustancial, ya que

« ...si interviene en la construcción de la narración, se entromete en el proceso de elaboración del relato; si por el contrario no lo hace, claudica de su responsabilidad como productor de la entrevista. La única solución es que el/la entrevistador tome conciencia de su papel estimulador y conductor y se muestre activamente discreto/a” (Llona, 2012, p. 31).

Ferrando Puig (2006, p. 70) recomienda “tener preparadas ‘preguntas estrella’ por si pueden ser útiles para desbloquear la entrevista”), y la misma Miren Llona aconseja, “Antes de despedirse (...) preguntar a la persona entrevistada por otros posibles narradores y, si se ha entrado en confianza, preguntar por documentos escritos e informaciones que podrían ser de utilidad” (Llona, 2012, p. 37), para propiciar el conocido como *efecto bola de nieve*, en el que unos informantes llevan a otros.

De cara a la conservación de las fuentes orales, y para garantizar la tenencia de los derechos de autor –está ya plenamente asumido en la disciplina que, como producto acabado y como acto de creación, corresponde al entrevistador (Llona, 2012, p. 31)– y la utilización exclusivamente a los fines pactados, se deben manejar modelos de cesión intelectual, actas de donación a los archivos correspondientes y permisos legales de utilización (Ferrando Puig, 2006, pp. 81-83).

A continuación, ha de llevarse a cabo la transcripción del testimonio, que no es óbice para que sea crucial la conservación de la fuente oral original (esto es, de la grabación sonora o audiovisual), puesto que, como se sabe, cualquier tentativa de reflejar fielmente en el medio escrito una conversación (o un monólogo) choca con diversas y graves limitaciones. Según Thompson (1988: 124, 256), en el registro

« ...están todas las palabras exactas tal como fueron dichas; y, además, los indicios sociales, los matices de incertidumbre, humor o afectación, así como la textura del dialecto. Transmite todos los ingredientes que diferencian a la comunicación oral de la escrita: su empatía o su agresividad, su naturaleza esencialmente provisional e inacabada (...) el historiador de hoy tampoco puede saber cuáles serán las preguntas que se plantearán los historiadores del futuro, de modo que toda selección puede tener como resultado la desaparición de unos detalles que podrían ser significativos para la posteridad.

En la fase de interpretación, las fuentes orales son sometidas a crítica. Ferrando Puig (2006, p. 86) precisa que, dado que el hecho mismo de la captación es garantía de la fiabilidad externa de la fuente oral, la clase de crítica a que hay que someterla es interna, a fin de “garantizar la fiabilidad y veracidad intrínseca de la fuente, la exactitud de sus términos lingüísticos y el sentido o intencionalidad de los mismos teniendo en cuenta la época en que se escribieron o se dijeron”. Las formas de verificar este punto pasan por “la consulta a otro tipo de fuentes (estadísticas, hemerográficas, bibliográficas, etc.)”; la “saturación de información, es decir, preguntando a diversos testimonios las mismas preguntas”; “la contextualización de la fuente oral concreta en la realidad histórica de un relato mucho más amplio”; “la coherencia interna del propio testimonio. Las exageraciones, mitificaciones, generalizaciones, engaños, olvidos, errores en fechas y lugares, etc. se detectan con facilidad”; y “el estudio de otros testimonios paralelos” (Ferrando Puig, 2006, p. 91).

Por último, se plantea el dilema de la forma de presentación, que, en términos generales, admite tres modelos, lo que se traduce en otros tantos *subgéneros*, a saber, la historia o relato de vida, el conjunto de historias y el análisis global, “donde la evidencia oral es tratada como un filón del que sacar los materiales para la argumentación” (Thompson, 1988, pp. 266-267). Sin duda, el más simple de los tres, por directo y por parecido a la entrevista, es el primero de ellos; seguramente por esas mismas razones, y por lo agradable de su lectura, representa el más corriente. La potencialidad específica del relato de vida

« ...no reside para nosotros en el hecho de ser un fiel reflejo de lo que ha sido esta vida, puesto que no será nunca la reconstrucción exacta de los hechos y sucesos que se vivieron. Aquello que nos interesa es cómo alguien representa ante otro, encarnado por el entrevistador, el curso de su vida y cómo lo relata. Nuestra tarea, pues, no es la de determinar la veracidad o falsedad de los relatos, dado que, en el fondo, todos los relatos son ficciones (...) si es interesante la dimensión autobiográfica que posee toda novela, lo que interesa aquí es la dimensión novelística de todo relato de vida (Roca I Girona y Martínez Flores, 2012, p. 96).

En la cita anterior emerge con toda claridad la relación existente entre la historia o relato de vida y la concepción contemporánea de la historia oral, la posterior al giro interpretativo. Siguiendo a Lynn Abrams, Llona considera que el formato de la historia de vida “invita al protagonista a contar una historia acabada, es decir, a construir una versión coherente del yo, en la forma de un relato, que guiado por los principios de

causalidad y continuidad termina creando por sí mismo una identidad congruente” (2012, pp. 26-27). De nuevo con la profesora de la universidad de Glasgow, el documento resultante de la entrevista

« ...el tipo de *narración conversacional* que pretendemos provocar con el tipo de entrevista que llamamos *historia de vida*, no tiene como objetivo fundamental la obtención de información objetiva o de evidencias, sino que su finalidad es conseguir un registro subjetivo que muestre cómo un hombre o una mujer contempla su vida en conjunto o una parte de la misma (...) la historia oral resulta menos adecuada para transmitir o confirmar la evidencia de unos acontecimientos concretos que para ahondar en el sentido de los mismos” (LLona, 2012, p. 32).

Este es el punto en el que el relato o historia de vida entronca con la ambigua moda del *storytelling*, en el que cobra más importancia que la veracidad la percepción subjetiva de los acontecimientos y de los procesos históricos, con lo que prima la emotividad. Más que como un argumento para abjurar de las fuentes orales, habría que plantearse que, como nos ha enseñado Thompson (1988, pp. 152, 158-159),

« Los rumores no sobreviven a menos que tengan un sentido para la gente. A la luz de tales consideraciones, y en palabras de Portelli, ‘no hay fuentes orales ‘falsas’ (...) la idiosincrasia de la historia oral radica en el hecho de que las afirmaciones ‘falsas’ siguen siendo psicológicamente ‘verdaderas’, y que esos ‘errores’ previos son a veces más reveladores que una relación fehacientemente exacta. La credibilidad de las fuentes orales es una credibilidad *diferente...* La importancia de un testimonio oral puede a menudo no radicar en su correspondencia con los hechos, sino más bien en su discrepancia de los mismos, con la irrupción de la imaginación, el simbolismo y el deseo’.

Cuando se examina la literatura cinematográfica generada desde los planteamientos metodológicos de la historia oral, tanto en el ámbito internacional como en el nacional, se ponen de manifiesto dos circunstancias interrelacionadas: primera, la ausencia de una discriminación clara entre el género de la entrevista y el desarrollo de un trabajo de historia oral *tout court*; y segunda, la primacía, en el mejor de los casos, del enfoque de la historia o relato de vida. Existen, no obstante, honrosas excepciones, la más relevante de las cuales es, sin duda, la reconstrucción del funcionamiento del *studio system* hollywoodiense de Ronald L. Davis, titulado en nuestro país *The Glamour Factory. Los grandes estudios de Hollywood*, y cuya edición original se publicó hace ya casi veinticinco años, en 1993.

Un análisis del programa subyacente al proyecto, de acuerdo con la explicación que da el propio Davis en la introducción a la obra, ofrece datos muy concretos acerca de cómo la puesta en práctica sistemática de un método puede (y debe) rendir frutos en dos fases: una de recogida y elaboración de testimonios (historias o relatos de vida); y otra, más ambiciosa y a largo plazo, de elaboración de relatos globales contruidos con el apoyo de aquellos. En el caso de *The Glamour Factory*, Davis había fundado una Colección de Historia Oral de las Artes Escénicas en la Southern Methodist University (en el marco de un proyecto iniciado en 1972 de recogida de datos para su futuro uso por parte de escritores e historiadores de la cultura). Registró alrededor de quinientas entrevistas a trabajadores (estrellas y directores y productores, pero también especialistas, peluqueras, maquilladoras, publicistas y un largo etcétera) de la industria del cine de California durante su edad dorada a lo largo de dos décadas, hasta 1992. Así, aunque el propio Davis se decidiera a aprovechar los frutos de esa ardua labor para redactar su propia visión del Hollywood clásico (aprovechando 317 de aquellas quinientas, si se suman las fuentes orales citadas en la bibliografía –en la que aparecen ordenadas alfabéticamente y con información relativa a la fecha y el lugar en que tuvieron lugar los encuentros–), con la pretensión “de presentar un retrato del sistema de los grandes estudios tan exhaustivo como sea posible, así como el de mantener el tono de intimidad que caracteriza a estas sinceras narraciones personales” (Davis, 2001, pp. 13-14), la conservación de los testimonios completos, tanto grabados como transcritos, los hacía susceptibles de servir para posteriores investigaciones.

En nuestro país, los tres principales proyectos nacidos al calor de la historia oral del cine español son el volumen editado por Rialp en 2011 *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*, de María Antonia Paz y Julio Montero Díaz, que recoge los recuerdos del público en calidad de consumidor; las experiencias del Grupo de Investigación Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria (Tecmerin), que hasta la fecha se han plasmado en los diez cuadernos de entrevistas a Lola Salvador, Gonzalo Goicoechea, Manolo Matji, Agustín Díaz Yanes, Emilio Martínez Lázaro, Margarita Aleixandre y Joaquín Oristrell, así como a los periodistas televisivos Alicia Gómez Montano y José Ramón Pérez Ornia, más uno colectivo dedicado a cinco “Mujeres en el aire: haciendo televisión”, y en el portal “Historia oral de la post-transición”, que en estos momentos aloja entrevistas grabadas a Álex Mendíbil, Jo Labanyi, Borja Crespo, Daniel Castro, Matilde Fernández, José A. Zorrilla, Paul Julian Smith y Ana Diez; y el proyecto *Nuestra Memoria. El cine español*, de la Academia de Cine, la Universidad Europea de Madrid, la Fundación SGAE y el canal TCM, que ya ha hecho públicas entrevistas

extensas (grabadas en vídeo) con Yvonne Blake, Esperanza Roy, Álvaro de Luna, Jaime de Armiñán, Manuel Gutiérrez Aragón, Fernando Chinarro, Reyes Abades y Juan Diego.

5. Conclusiones

Un somero vistazo a la nómina de nombres que han sido objeto de atención por parte de los citados proyectos revela su carácter ilustre y su lógica tendencia a la conversión de las correspondientes entrevistas en una suerte de homenaje o biografía autorizada, lo que contradice el planteamiento y en cierto modo merma sus posibilidades:

« La inmensa mayoría de las autobiografías publicadas pertenece a un grupo restringido de líderes políticos, sociales o intelectuales (...) [La historia oral] hace posible un juicio mucho más equitativo: ahora pueden citarse también testigos de las clases bajas, los desheredados y los derrotados. Lo cual propicia una reconstrucción del pasado más realista y más justa, una alternativa a la interpretación establecida (Thompson, 1988, pp. 13-14).

De la comparación de la realidad de la implantación y desarrollo de la historia oral con las virtualidades que encierra, no parece aventurado concluir que queda mucho por hacer, y que, en caso de que se adoptasen estas técnicas para el conocimiento del cine español, se seguirían relevantes cambios de perspectiva, por ejemplo, en relación a su dimensión económico-industrial, así como en el aspecto científico-tecnológico y en materia de trabajo, relaciones laborales, organizaciones gremiales y sindicales, sentimiento de comunidad o falta de tal y, en fin, tensiones políticas y enfrentamientos, ora personales, ora colectivos, con el telón de fondo cambiante de la convulsa historia del país a lo largo del siglo pasado.

Plantear una historia oral del cine español como proyecto colectivo implica un empeño de la máxima ambición, dado que no solo supondría la puesta en marcha de mecanismos de coordinación, sino también, parafraseando a Ferrando Puig (2006, pp. 27-29), crear un equipo de trabajo, redefinir el objeto de estudio, rehacer un análisis del estado actual de la cuestión por consenso, formular hipótesis de trabajo colectivas y aunar criterios y protocolos para ejecutar las entrevistas, establecer el cuerpo de informantes y distribuirlos según un orden de prioridades –atendiendo a todos los oficios, pues solo así la historia oral del cine español podría ostentar una cualidad genealógicamente indeclinable, esto es, una forma concreta de historia desde abajo, e incidiendo en aspectos contextuales, históricos y “sistémicos” o estructurales, no solo en el “estilo personal”, la aportación autoral o las circunstancias individuales, para trascender el impresionismo,

la cinefilia y el cotilleo-, fijar plazos para la recogida de datos y, en fin, adoptar pautas para la transcripción, conservación, crítica e interpretación de las fuentes.

Aparte de su valor intrínsecamente científico e historiográfico, no es en modo alguno despreciable el interés didáctico, divulgativo y promocional de una iniciativa como la que estas líneas aspiran a impulsar, capaz de romper barreras entre generaciones e instituciones para una mejor difusión en libros y artículos, pero también en soportes no escritos como museos, televisiones o entornos multimedia. En la nueva etapa de la revista *Archivos de la Filmoteca* que se va a iniciar el próximo mes de octubre, va a ponerse en marcha una nueva sección que pretende ser una minúscula contribución a esta tarea. En el próximo número, que hará el 73 en la larga trayectoria de la publicación, Emeterio Diez Puertas se va a encargar de entrevistar a Ceferino Blázquez, operador de cabina del cine Callao de Madrid. El acuerdo con los autores de los encuentros incluye la posibilidad de someter las transcripciones, convenientemente corregidas y anotadas, a un proceso de dos ediciones sucesivas: una primera abreviada, que será la que verá la luz en las páginas de *Archivos*, y una segunda completa en un volumen de coordinación. Pero, granos de arena aparte, convendría asumir la construcción de una base de datos digital, indexada con arreglo a los criterios de catalogación normalizados internacionalmente y con personal contratado para llevar a cabo las transcripciones, tomando la historia oral del cine español como el propósito de interés general que es. Ello pasa por establecer mecanismos, e incluso un órgano (¿una cátedra?) para la coordinación de los distintos proyectos parciales que individuos y grupos de investigación, universitarios o no, decidan llevar a cabo, con el debido respaldo institucional e industrial (del Ministerio de Cultura, el ICAA, la Academia, las Filmotecas Nacional y de las distintas autonomías, etcétera). ¿Un proyecto quijotesco? Cómo no, a mucha honra.

Referencias bibliográficas

DAVIS, R. L. (2001). *The Glamour Factory. Los grandes estudios de Hollywood*. Barcelona: Casiopea.

FERRANDO PUIG, E. (2006). *Fuentes orales e investigación histórica. Orientaciones metodológicas para crear fuentes orales de calidad en el contexto de un proyecto de investigación histórica*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

GARCÍA-NIETO, M. C. (1990). “Valor y potenciación de la Fuente Oral”; en García-Nieto, M.C., Vázquez De Parga, M. y VILANOVA, M., *Historia, fuente y archivo oral. Actas del Seminario “Diseño de proyectos de Historia Oral”*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 39-47.

LLINÁS, F. (1989). “Carencias, urgencias”. En *Archivos de la Filmoteca*, nº 1 (Hacer memoria, hacer Historia...). Valencia, pp. 32-35.

LLONA, M. (2012). “Historia oral: la exploración de las identidades a través de la historia de vida”; en Llona, M. (coord./ed.): *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua, pp. 15-59.

MARÍAS, M. (1989). “Una modesta proposición”; en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 1, pp. 14-17.

ROCA I GIRONA, J. y MARTÍNEZ FLORES, L. (2012). “Mi vida, tu vida, la nuestra. Determinantes y configuración de la estructura narrativa de los relatos de vida”; Llona, M. (coord./ed.): *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua, pp. 93-130.

RUBIO ALCOVER, A. (2013). “Pionerismo relativo y autoría compartida. Mito contra Historia del cine español”; en *Historia Social*, núm. 18, pp. 307-316.

THOMPSON, P. (1988). *La voz del pasado. Historia oral*. Valencia: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

VILANOVA, M. (1990). “Creación y utilización de la Fuente Oral”; en García-Nieto, M. C., Vázquez De Parga, M. y VILANOVA, M., *Historia, fuente y archivo oral. Actas del Seminario “Diseño de proyectos de Historia Oral”*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 13-30.

La representación de las víctimas de ETA en el cine: entre la invisibilidad y el protagonismo¹

Roncesvalles Labiano Juangarcía

Universidad de Navarra
rlabiano.1@alumni.unav.es

Resumen

El terrorismo de ETA ha condicionado la vida política, social y cultural del último medio siglo en España, donde ha dejado 845 víctimas mortales. El cine es testigo y reflejo su tiempo, y así lo ha sido en relación con este tema, sobre el que se han producido más de 70 largometrajes entre los años sesenta y la actualidad. Sin embargo, la representación cinematográfica de la banda terrorista y sus víctimas no ha permanecido inalterable. Este artículo explora la evolución desde la invisibilidad hasta el protagonismo de las víctimas en el cine español sobre ETA, así como la relación entre ese proceso y los cambios políticos, sociales y culturales, de los que el cine ha sido testigo y agente.

Palabras clave

Terrorismo, ETA, víctimas, cine, representación de la violencia.

1. Investigación financiada por el Programa de Ayudas de la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra y el Programa de ayudas de movilidad de la Fundación Bancaria La Caixa.

1. Introducción

El terrorismo de ETA ha condicionado la vida política, social y cultural de las últimas décadas en España, donde ha dejado 845 víctimas mortales. Ellas son las verdaderas protagonistas de la violencia, sus consecuencias definitivas e irreparables. Su visibilidad es el elemento clave para deslegitimar el terrorismo. “La víctima convierte la *ekintza* (acción) en un *atentado*, en un *asesinato*”, señala Jesús Loza (2008, p. 82), vicepresidente de la Fundación Fernando Buesa. Pero esa visibilidad no se ha dado siempre en el mismo grado, y tampoco la consideración social de las víctimas ha permanecido inalterable.

1.1 Visibilidad y consideración social de las víctimas de ETA en la ‘batalla del relato’

Durante la transición y los primeros años de democracia, la empatía hacia las víctimas de ETA fue “testimonial y reducida”, la mayoría de asesinatos carecieron de respuesta en forma de movilización de protesta, como muestra el *Informe Foronda* (López Romo, 2014, p. 120).

Desde 1985 creció la reacción social y política contra el terrorismo, así como la solidaridad hacia las víctimas. Nacieron colectivos pacifistas como Gesto por la Paz, que se concentraba en silencio tras cada muerte relacionada con la violencia política para pedir su fin, y en el ámbito político se dieron hitos como el Pacto de Ajuria Enea (1988) o el de Pamplona (1988).

La consideración social de las víctimas y de ETA estaba cambiando y el nacionalismo vasco radical no tardó en percatarse. A ello se sumaron los éxitos policiales contra ETA, que culminaron con la caída de su cúpula en Bidart (1992). Como respuesta, la banda adoptó la estrategia de “socialización del sufrimiento” (Domínguez Iribarren, 2003, p. 218), con la que trataban de que los ciudadanos sufrieran de forma directa las secuelas del *conflicto* para solidarizarse con el *sufrimiento* de los etarras, que luchaban por la liberación del pueblo. Esto se tradujo en un acoso permanente a la vida cotidiana de los ciudadanos, con ataques al transporte y mobiliario público, y en una ampliación de los objetivos de la violencia, con asesinatos de políticos, periodistas, jueces, etc.

La indignación ciudadana creció y tuvo su culmen en julio de 1997, con el secuestro y asesinato del edil del PP en Ermua Miguel Ángel Blanco, que fue un punto de

inflexión en la respuesta ciudadana al terrorismo. Durante los dos días de secuestro, cientos de miles de personas se manifestaron en España para pedir la libertad del joven. De nada sirvió, pues ETA asesinó a Blanco, lo que generó una nueva oleada de protestas masivas.

Ahora bien, no fue hasta comienzos del siglo XXI, durante el gobierno de Aznar (PP), cuando las víctimas adquirieron visibilidad como actores sociales y políticos y cuando sus asociaciones comenzaron a tener protagonismo en la vida pública (López Romo, 2014, p. 119). El terrorismo se convirtió en una de las principales preocupaciones de los españoles, como reflejaban los barómetros del CIS, una inquietud que ha descendido de forma notable desde el anuncio del ‘cese definitivo’ de la actividad armada por parte de ETA en 2011.

En definitiva, las víctimas han sufrido la soledad y la falta de reconocimiento durante años, la sociedad se ha mostrado silenciosa, indiferente e incluso acusadora (“algo habrá hecho”) hacia ellas, aunque eso ha ido cambiando.

En los últimos años, sobre todo tras el anuncio del “cese definitivo de la actividad armada” de ETA en 2011, se ha extendido la expresión ‘batalla del relato’ en referencia a la historia de lo ocurrido en España, sobre todo en el País Vasco y Navarra, en los últimos sesenta años. Florencio Domínguez (2012) explica que, cuando se habla de esa batalla,

« no se está pensando en lo que escribirán los historiadores profesionales cuando investiguen este periodo de nuestra historia. De lo que se habla es de la impronta que quedará en la mayoría de la sociedad vasca. Si queda una idea indulgente del pasado los crímenes de ETA serán vistos como una cuestión menor, tal vez como «las travesuras de unos chicos malos», por utilizar las palabras con las que Sebastian Haffner denunció la tolerancia de la sociedad alemana hacia el nazismo en los años treinta.

« Ese peligro de tergiversación de la historia, que puede convertirla en un “mito que mata”, lo señala el historiador Gaizka Fernández Soldevilla (2016, pp. 25-31), que caracteriza la ‘batalla del relato’ como una lucha contra el olvido y contra una historia distorsionada que se está imponiendo en muchos ámbitos del País Vasco y Navarra, e incluso fuera de sus fronteras, y en la que es frecuente que se invisibilice a las víctimas de ETA o se las equipare a las de otras violencias.

Esa visibilidad o invisibilidad de las víctimas, que puede tener un papel importante en la ‘batalla por el relato’, se está jugando en diferentes terrenos. Uno de ellos es la gran pantalla, como están mostrando expertos como el historiador Santiago De Pablo (2016).

1.2 El cine como testigo y agente de la Historia

El cine es testigo y reflejo de su tiempo (Ferro, 1980, 1995; Caparrós Lera, 1998, p. 16), y así lo ha sido en relación con el tema de ETA, sobre el que se han producido más de 70 largometrajes entre los años setenta y la actualidad¹ que presentan indudables huellas del tiempo y la sociedad en que han nacido. Asimismo, el cine puede ser ‘agente’ de la historia (Ferro, 1980, 1995), su representación de la realidad influye en la forma de pensar y ver el mundo que tiene una sociedad (Rodríguez Pérez, 2009). La fuerza de este medio como transmisor de conocimientos e ideas no se puede ni debe obviar, como defiende el historiador Robert Rosenstone (2006, p. 12):

« Each day it becomes clearer to even the most academic of historians that the visual media are the chief conveyor of public history in our culture. That for every person who reads a book on a historical topic about which a film has been made, especially a popular film such as *Schindler’s list* (1993), many millions of people are likely to encounter that same past on the screen. [...] We live in a world shaped, even in its historical consciousness, by the visual media.

A esa fuerza se suma que el cine es un medio potencialmente universal, con gran capacidad de atracción de audiencias masivas y, para muchos ciudadanos, es la principal fuente de saber histórico (De Pablo, 2008; Fandiño, 2004; Rosenstone, 1997). Además, el cine posee la fuerza para “sentar al espectador en el asiento del pasajero” (Shaw, 2015, p. 287), pero la cuestión esencial en este tema es en qué asiento: el de la víctima o el del terrorista. Eso no solo depende de lo que se cuenta, sino también de cómo se dice, pues el director escoge destacar ciertas cosas y ocultar otras, “la forma de recoger la realidad es tan decisiva en la creación de sentido como la propia realidad” (Cabeza y Montero, 2012, p. 476).

2. Objetivos

Partiendo de todo lo anterior, este trabajo explora cómo se ha representado a las víctimas de ETA en la gran pantalla. Se observan las características de esa representación,

¹ De Pablo repasa esa filmografía en *The basque nation on screen. Cinema, nationalism and political violence* (2012).

su evolución a lo largo del tiempo y su relación con el contexto de las últimas décadas en España. También se busca responder a cuestiones como: ¿se trata de la misma forma a todas las víctimas? ¿Qué similitudes y diferencias se pueden encontrar entre los documentales y en la ficción? ¿Qué ‘relato’ transmiten los filmes?

Los resultados de esa observación darán pistas sobre cómo se ha percibido a las víctimas de ETA a lo largo del tiempo, sobre si esa percepción ha podido influir o ser influida por el contexto histórico, y sobre cuál es la situación de las víctimas en el contexto de la pugna por el relato, pues antes de “ponerse a contar”, como pide Muñoz Molina (2012), es necesario conocer qué se ha contado hasta ahora.

3. Metodología

Este trabajo parte del análisis fílmico de 67 películas españolas, 25 documentales y 42 filmes de ficción, sobre ETA, entendida esta categoría en sentido amplio (De Pablo, 2012, p. 413), producidas entre 1978 y 2016. En el análisis, que busca observar cómo se ha representado a las víctimas de ETA, se atiende a elementos enmarcados en tres niveles.

Dentro del nivel de la historia o diégesis se incluyen elementos propios del contenido narrativo como la historia y los personajes. Se atiende a cada aparición de las víctimas de ETA. Si en alguna de las películas no aparece ninguna, también se considera reseñable. Para cada víctima se observan elementos como el tipo (primaria o secundaria, selectiva o indiscriminada, conocida o anónima, estatus), su función y papel en la película (protagonista, antagonista, secundario o figurante), la acción y el diálogo (qué hace y dice), el momento y canal de aparición (directo o indirecto), sus rasgos visibles, su biografía, la relación con otros personajes, con el conflicto y consigo misma. Asimismo se observa si aparecen víctimas de otras violencias y qué papel juegan. También interesa el tema del filme (si la película tiene el terrorismo como eje central o bien es un asunto tangencial o contextual), y la focalización o punto de vista desde el que se cuenta la historia, relacionado con el narrador.

El nivel del discurso se refiere a la forma del texto cinematográfico: cómo se cuenta la historia en imágenes y palabras. Atiende a elementos como el léxico, los recursos lingüísticos, el tipo de plano y la música.

En el nivel metadiscursivo se incluye aquella información que está fuera y por encima de la historia y el discurso, y se concreta en la relación de estos con todo aquello

que los rodea. Incluye contexto temporal, físico, político, social y cultural de producción y recepción del texto, agentes del discurso, género del texto, o sus consecuencias prácticas. También se observa cómo contribuye cada película a la narrativa relacionada con ETA, un elemento de carácter más interpretativo pero central para este trabajo, que se enmarca en la conocida como ‘batalla del relato’.

4. Resultados

Euskadi ta Askatasuna (ETA) nació en 1958. Diez años después, en junio de 1968, dejó la primera víctima mortal de una larga lista que cerró en marzo de 2010, veinte meses antes de anunciar el cese definitivo de la actividad armada². A lo largo de los últimos 58 años se han sucedido los cambios en el contexto político y social en el que actuaba ETA, en la actividad, estrategia y fuerza de la organización, en su consideración por parte de la sociedad, y también en el perfil, la visibilidad y el reconocimiento de sus víctimas. Todo ello ha tenido un reflejo en el cine. Si De Pablo (2012) repasa toda la filmografía sobre ETA en relación con el contexto histórico y Torrado Morales y Ródenas (2009) observan cómo ha variado la representación de los terroristas en la gran pantalla, en estas páginas se muestra cómo también se pueden distinguir varios momentos en la representación de las víctimas de ETA en el cine.

4.1. Víctimas objetivo y víctimas invisibles (1978-1992)

En los primeros años de actividad de ETA, sus miembros eran vistos como luchadores antifranquistas incluso fuera del País Vasco. Eran percibidos como héroes por parte de la sociedad, que aceptaba, justificaba e incluso celebraba sus atentados. Eso, sumado a que la mayor parte de sus víctimas eran miembros de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, que entonces todavía mantenían actitudes represivas propias de la dictadura, llevaba a que la solidaridad hacia los asesinados por ETA fuera mínima (ver más en López Romo, 2014).

Los primeros largometrajes sobre ETA se estrenaron a finales de los setenta y son un reflejo de ese contexto: ETA aparece como consecuencia del franquismo, se muestra “benevolencia y comprensión hacia el terrorismo” (De Pablo, 2012, p. 414) y el etarra se representa como un héroe resistente a la represión del régimen de Franco (Torrado Morales y Ródenas, 2009). Las víctimas, por su parte, aparecen poco y, cuando lo hacen, se representan como objetivos o simplemente como parte del paisaje.

² Todavía hoy, casi seis años después, la organización no se ha disuelto ni ha entregado las armas.

Dos ejemplos del tratamiento de las víctimas como objetivos aparecen en *Comando txikia: muerte de un presidente* (José Luis Madrid, 1977) y *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), que coinciden además en el suceso que relatan: el asesinato del presidente Luis Carrero Blanco en 1973, un hito en la historia de ETA y en su percepción como organización antifranquista, una idea que queda patente en ambas películas. Como señala uno de los personajes de *Operación Ogro*:

« Carrero ha intervenido en muchas penas de muerte, ha mandado a la cárcel a centenares de compañeros. Es el símbolo mismo del Franquismo. Para nosotros matarlo es un deber moral, es hacer justicia. [...] El único capaz de asegurar la continuidad de la dictadura (min.11).

Ambos filmes giran en torno a la preparación y ejecución del atentado, si bien se centran en el comando terrorista y nunca en la víctima, a quien apenas se describe. En la película de Pontecorvo, Carrero aparece tan solo dos veces (min. 15 y min. 86) y nunca se le escucha hablar. Así, la idea que el espectador se forma de él es aquella que expresan los asesinos. Carrero no aparece representado como víctima, sino como un enemigo al que hay que eliminar para “salvar” al pueblo (no solo al vasco) de la dictadura. Incluso en la escena del atentado los protagonistas son los etarras que esperan, nerviosos, el momento exacto para activar la bomba. La música enfatiza esa tensión y nerviosismo de los etarras y la incertidumbre ante el éxito o el fracaso del atentado que llevan tanto tiempo preparando.

Por su parte, *Comando txikia*, según lo que dijo la productora a la prensa (*La Vanguardia*, 2 de febrero de 1977, p. 39) y se recalca en la película, pretende “narrar un hecho histórico”, “condenar el terrorismo” y “rendir homenaje a la figura del almirante asesinado, que con su muerte cumplió el último servicio a su patria”. Eso lleva a pensar en un filme centrado en Carrero, que le da protagonismo y lo ensalza. Sin embargo, esto no ocurre: la víctima aparece como sujeto pasivo. El único momento en el que se profundiza en su perfil es en el prólogo, de casi siete minutos, que repasa su biografía y su lealtad a Franco a través de imágenes históricas reales. Es la única vez que la víctima tiene voz, y a lo largo de todo el metraje solo vuelve a aparecer en una secuencia (min. 95-100), la de su visita a la iglesia y asesinato. En definitiva, en ambas películas Carrero aparece únicamente para morir.

Por otro lado, en estos años encontramos películas en las que las víctimas ni siquiera son objetivos, sino que aparecen solo como un detalle del contexto en el que ocurre

la acción. Tal es el caso de *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), cuyos protagonistas son los presos etarras que huyeron de la prisión en 1976 y donde solo aparece una víctima de ETA de forma breve e indirecta, a través de la radio que escucha uno de los personajes. Casos parecidos se dan en *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984), sobre los abusos policiales, o *Cómo levantar mil kilos* (Antonio Hernández, 1991), una comedia sobre la investigación de un secuestro de ETA en la que las víctimas están ausentes. Otros filmes como *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *Goma 2* (José Antonio de la Loma, 1984), *Los reporteros* (Iñaki Aizpuru, 1984), y sobre todo *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1989) dan un papel algo más relevante a las víctimas de ETA, incluso los protagonistas pueden tener esa condición, si bien nunca es su característica principal, siempre es un tema secundario que acompaña a otros como la droga, la venganza, el papel de los medios de comunicación o la amistad. En todos ellos la violencia etarra se acompaña de la proveniente de los cuerpos policiales

También encontramos películas como *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985), *Ehun metro* (Alfonso Ungría, 1985), *El amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987), *La rusa* (Mario Camus, 1987), *La blanca paloma* (Juan Miñón, 1989) o *La noche más larga* (José Luis García Sánchez, 1991) en las que, a pesar de tratarse la situación de violencia en el País Vasco, no hay mención ni presencia alguna de víctimas de ETA, si bien sí aparecen las de otras violencias como la represión y los abusos policiales, las torturas y los GAL.

Por su parte, *Proceso a ETA* (Manuel Maciá, 1988) es peculiar dentro de su contexto cinematográfico. El protagonista es un etarra que comienza a tener dudas sobre el uso de la violencia al tratar con una joven a la que su comando ha secuestrado, por lo que este filme puede verse como antecedente del cambio de los años noventa. Sin embargo, la representación de la víctima sigue siendo bastante superficial e irrelevante y se trata de una película que apenas tuvo audiencia: la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte indica que no superó los 410 espectadores.

4.2. Dudas y traiciones: el verdugo se convierte en víctima (1993-2000)

Entre 1993 y 2000 tiene lugar un período de transición. Se producen menos películas sobre ETA, según De Pablo (2012, p. 414) por un hartazgo de un cine vasco demasiado politizado y por la dificultad de tratar un tema tan complejo, pero las víctimas comienzan a tomar protagonismo, si bien se trata de casos peculiares: son personas,

sobre todo mujeres, que han abandonado la organización, que se plantean hacerlo o que buscan la forma de huir de la espiral de violencia en la que se encuentran. Eso les lleva a ser consideradas traidoras y a ser perseguidas, y en varios casos asesinadas, por otros miembros de ETA. Puede hablarse, por tanto, de un personaje tipo al que llamaremos verdugo-víctima.

En ese cambio es clave el caso real de Dolores González Katarain, Yoyes, ex militante de ETA asesinada por sus antiguos compañeros a su vuelta del exilio en 1986. A ese caso se suman atentados como el de Hipercor (1987), en el que mueren 21 civiles, incluidos varios niños, que provocan una ruptura y un descenso en el apoyo social a la organización. Esa caída se intensifica durante los años de 'socialización del sufrimiento'.

La película que marca el comienzo de esta etapa en la que cobra protagonismo el personaje verdugo-víctima es *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993), que trata el mundo interior de una antigua etarra perseguida por su pasado. Le siguen *Días contados* (Imanol Uribe, 1994) y *A ciegas* (Daniel Calparsoro, 1997), en las que dos terroristas dudan y tratan de huir de la violencia. Lo mismo ocurre en *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), que cuenta la vida y muerte de la militante y víctima histórica, y *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2000), en la que una joven abandona ETA y es perseguida por ello. Posterior es *La playa de los galgos* (Mario Camus, 2002), en la que el pasado acaba encontrando a un etarra que ha huido de ese mundo. En este filme aparece el tema de la venganza de las víctimas, que tendrá relevancia en años posteriores. En este momento se producen también *Cascabel* (Daniel Cebrián, 2000) y *La voz de su amo* (Emilio Martínez Lázaro, 2001), que tocan el tema de ETA pero son una vuelta al cine de los ochenta: el terrorismo es tema secundario, las víctimas no aparecen y se trata la violencia policial.

De los filmes mencionados, los mejores ejemplos del cambio en la representación de las víctimas son *Yoyes* y *El viaje de Arián*. En ellos se da protagonismo a una persona que ha abandonado la violencia a quien eso le ha llevado a ser perseguida y convertirse en víctima de ETA, y se profundiza en sus rasgos humanos de forma que se facilita que el espectador empaticé con ella. En *Yoyes*, por ejemplo, ella aparece como madre, como mujer, como hija, como persona formada, con interés académico, independiente, con determinación y fuerza, pero también como alguien con autoconciencia de víctima. Esa empatía alcanza su punto álgido en la escena del asesinato de la protagonista.

Por otro lado, en ambos filmes aparecen más víctimas de ETA, algunas solo como parte del contexto pero otras con intervenciones relevantes. El mejor ejemplo es Isabel, personaje secundario de *El viaje de Arián*, hija de un empresario secuestrada a quien Arián, tras convivir con ella, es incapaz de asesinar. El miedo y sufrimiento de Isabel se reflejan a lo largo de toda la película: constantemente llora, solloza y chilla de terror. Cuando Arián empatiza y se compadece de ella, el espectador también.

Cabe apuntar, por último, que en las dos películas hay un perfil de víctimas que aparece pero al que no se personaliza y al que no se busca humanizar, como ocurre con víctimas de otros estatus. Se trata de los miembros de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado y del Ejército. Esa ausencia es una constante en casi todo el cine sobre ETA, aunque varía algo en la última etapa.

4.3. Protagonismo de las víctimas y batalla del relato (2001-)

El año 2001 supone un *boom* en el interés sobre el terrorismo a nivel mundial a causa del atentado del 11-S en Nueva York, pero esa no es la razón que marca el inicio de esta etapa. Este tercer momento en la representación de las víctimas de ETA arranca meses antes, con *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001), centrada en el asesinato del portavoz del PSE en el Parlamento vasco Fernando Buesa y su escolta Jorge Díez en febrero del 2000, tres meses después de la ruptura de la tregua por parte de ETA y dos años y medio después de las movilizaciones masivas por Miguel Ángel Blanco en 1997, un punto de inflexión que se refleja en el cine producido desde entonces.

Asesinato en febrero es el primer documental que gira en torno a las víctimas de ETA, en este caso a dos muy concretas y conocidas por la repercusión de su asesinato, pero a este filme le siguen al menos trece más que las tienen como protagonistas y llaman a la solidaridad hacia ellas. Entre ellos hay producciones como *Los justos* (José Antonio Zorrilla, 2001), *Perseguidos* (Eterio Ortega, 2004), *Sin vendas en la memoria* (Manuel Palacios, 2008), *Corazones de hielo* (Pedro Arjona, 2007) o *Mujeres en construcción* (Begoña Atín y Maite Ibáñez, 2010)³, pero sobre todo encontramos los documentales de Iñaki Arteta, el director que más atención ha prestado a las víctimas, sobre todo en *Voces sin libertad* (2004), *Olvidados* (2004), *Trece entre mil* (2005), *El infierno vasco* (2008), *1980* (2014) y *Contra la impunidad* (2016). En ellos, los protagonistas son las víctimas de ETA y el tema es su sufrimiento. Arteta reivindica su visibilidad y reconocimiento, les da voz y pide justicia. Su cine es una condena clara al terrorismo

³ Aborda siete casos de víctimas de ETA y dos de grupos de extrema derecha.

y en él las víctimas siempre son personas humanizadas, con nombre y apellido, con las que el espectador empatiza. Para conseguir ese efecto, Arteta se ayuda de recursos como la música emotiva o la muestra de fotografías y vídeos familiares que ayudan a la audiencia a ponerse en el lugar de las víctimas.

A pesar de la cantidad de documentales sobre víctimas, el más visto no tiene esa temática, sino que trata el *problema vasco* desde una perspectiva nacionalista, como un problema político complejo, como un enfrentamiento que deja víctimas equiparables en ambos bandos: *La pelota vasca: la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003), que causó gran polémica (Barrenetxea, 2006). En él, las víctimas de ETA aparecen, pero no se profundiza ni se da prioridad a la historia de su sufrimiento y se les desprende del carácter político de su condición. Además, a la par se coloca a víctimas de torturas y de los GAL, pero también a familiares de presos que sufren la política penitenciaria de la dispersión.

Ante la aparición de documentales sobre las víctimas de ETA, la izquierda *abertzale* tradicional reaccionó produciendo filmes que apoyaran la narrativa del conflicto sempiterno entre Euskadi y España en la que ETA, aunque ha podido cometer errores, es una necesidad histórica. En ellos se ahonda en temas como el sufrimiento de los etarras presos o exiliados o en las víctimas de abusos policiales, torturas o grupos de la extrema derecha y los GAL. Aquí se enmarcan documentales como *Sanfermines 78* (2005), *Haizea eta sustraiak* (2007), *Itsasoraren alaba* (2009), *Sagarren denbora: 25 urte deserritik itzultzen* (2010), *Barrura begiratzeko leihoak* (2012) o *Echevarriatik Etxeberriara* (2014).

En definitiva, el documental se adelanta a la ficción, que continúa tratando el tema de forma similar a los años anteriores, normalmente dando un papel secundario a las víctimas, aunque estas aparecen más humanizadas que antes, lo que se ve por ejemplo en *El Lobo* (Miguel Courtois, 2004) o *GAL* (Miguel Courtois, 2006). En otras películas, como *La voz de su amo* (2001), *Canciones de amor en Lolita's club* (2007) o *Luna caliente* (2009), *Clandestinos* (2008) o *El cazador de dragones* (2012), el tema de las víctimas es muy marginal, como ocurría en los ochenta.

La ficción no da protagonismo al sufrimiento de las víctimas como tema principal hasta 2008, con *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008). Por fin una víctima tiene el papel protagonista por el hecho de ser blanco de la violencia etarra. El filme narra la historia de Xabier Legazpi, un profesor de universidad que expresa su

opinión contraria a ETA en público. Eso le lleva a sufrir el aislamiento y las amenazas en su vida cotidiana, incluso entre sus amigos y en su trabajo, y le convierte en objetivo directo de la organización. La escena más dura (min. 19) sucede en una cena de amigos en la que uno de ellos amenaza a Legazpi y el resto calla, finge no haber oído. La crítica al silencio de la sociedad vasca es otro de los pilares de este filme, en el que las víctimas son de carne y hueso, tienen sentimientos y sufren.

En el mismo año se estrena *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008), un filme de carácter experimental sobre el asesinato real de dos guardias civiles en Capbreton (Francia) en 2007. Las víctimas solo aparecen al final, pues el protagonismo es de un terrorista, sin embargo es su aparición y la acción del etarra hacia ellas la que muestra la verdadera cara del terrorismo y da sentido al filme; en ese momento el espectador deja de ver al protagonista como una persona normal y lo ve como un asesino que mata a sangre fría.

Las víctimas también se humanizan en *La casa de mi padre* (Gorka Merchán, 2008), protagonizado por un empresario vasco amenazado por ETA que vuelve a su pueblo desde el exilio en Argentina. En este filme también hay presencia de víctimas marcadas por los abusos policiales. Asimismo, en *Zorion perfektua* (Jabi Elortegi, 2009) hay presencia y humanización de víctimas, pero en este caso la protagonista es una testigo de un atentado y se centra en cómo eso ha condicionado su vida.

En esta etapa se estrenan dos filmes en los que las víctimas no son principales pero que merece la pena mencionar: *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014) y *Negociador* (Borja Cobeaga, 2014) tocan el tema de ETA desde el humor, algo impensable o al menos nada rentable unos años atrás.

En los últimos años, además del enfoque de las víctimas de ETA y del propio de la izquierda *abertzale* tradicional, encontramos otro al que De Pablo (2016, p. 38) se refiere como *tercer espacio*, en el que se incluyen películas que hablan de víctimas de 'distintas violencias' y de la necesidad de reconciliación y que se ha desarrollado sobre todo tras el anuncio del cese definitivo de la actividad armada de ETA en 2011. Aquí se encuentran documentales como *Reconciliación* (Fermín Aio, 2012) y *Mariposas en el hierro* (Berta Gaztelumendi, 2012), ambos patrocinados por la Secretaría de Paz y Convivencia del Gobierno vasco, y se podría incluir *Asier eta biok* (Aitor Merino y Amaia Merino, 2013) así como las películas de ficción como *Lasa y Zabala* (Pablo Malo, 2014), *Fuego* (Luis Marías, 2014) o, en cierto modo, *Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2016). Estas

dos últimas están protagonizadas por víctimas de ETA que buscan venganza, algo que no se ha dado en la realidad.

5. Conclusiones

En conclusión, ha habido un cambio cuantitativo y cualitativo en la representación de las víctimas de ETA en los largometrajes españoles, que presentan una evolución general desde la ausencia o invisibilidad de las víctimas hacia la presencia y profundización en su figura, que cada vez más tiende a humanizarse y llamar a la empatía del espectador. Ese proceso se ha dado a la par y en relación con los cambios sociales y políticos, así como con los que se han dado en la estrategia de ETA y en el perfil de sus víctimas.

En esa evolución de la representación, relacionada con el contexto histórico, es posible distinguir tres etapas. En la primera (1978-1992) las víctimas solo aparecen como objetivos o como parte del contexto. Esa representación se da en un momento en que ETA se percibe como un grupo antifranquista que lucha contra la represión de un régimen que ha acabado formalmente pero del que quedan restos, como los comportamientos violentos y abusivos de las fuerzas policiales.

En la segunda (1993-2000) cobra protagonismo el personaje verdugo-víctima, un terrorista que ha abandonado o trata de huir de la espiral de violencia y al que eso le convierte en objetivo y potencial víctima de ETA. En ese cambio influyen acontecimientos como el asesinato de Yoyes o atentados indiscriminados como el de Hipercor, que van minando los apoyos de ETA. También en ese momento cobran protagonismo en la vida pública los colectivos pacifistas que protestan contra la violencia y ETA adopta una estrategia que toca más de cerca a la ciudadanía y que aumenta su indignación.

En la tercera etapa (desde 2001) las víctimas de ETA y su sufrimiento cobran protagonismo cinematográfico, primero en el documental, un género que hasta entonces apenas había abordado el tema de ETA, y después en la ficción, y hay películas posicionadas muy claramente contra ETA. Esto se trata de contrarrestar desde la izquierda *abertzale* con producciones sobre *otras víctimas*: las de abusos policiales o torturas, las de los GAL, los presos o los exiliados. El cambio sucede después del asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997, que marca un antes y un después en la respuesta ciudadana a ETA, que se torna más activa y masiva, y en la visibilidad y el reconocimiento de

las víctimas. En esta etapa tiene lugar otro acontecimiento central: el anuncio del cese definitivo de la actividad armada de ETA en 2011. Este ha influido en la producción de películas que abogan por la reconciliación y el reconocimiento de ‘todas las víctimas’.

A pesar de que el cine ha ido dotando de humanidad y protagonismo a las víctimas, lo que se refleja especialmente en los documentales producidos desde el año 2001, no ha tratado a todas ellas por igual. Aquellas que pertenecen a las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado o al Ejército no aparecen casi nunca y, cuando lo hacen, no se personalizan demasiado. Incluso en filmes, tanto de ficción como documentales, claramente en contra del terrorismo y en los que se humaniza a víctimas de otros perfiles, las que pertenecen a ese estamento suelen recibir menos atención y empatía. Así pues, aunque puede hablarse de un progreso en el tratamiento de las víctimas, aún queda camino por recorrer.

Referencias bibliográficas

BARRENETXEA MARAÑÓN, I. (2006). La pelota vasca. La piel contra la piedra: Historia de una polémica. *Sancho El Sabio*, 25, 138-162.

CABEZA, J., y MONTERO, J. (2012). El terrorismo de ETA en el cine documental. Dos ejemplos del uso de los recursos narrativos en la representación de las víctimas. *Palabra Clave*, 15(3), 461-481.

CAPARRÓS LERA, J. M. (1998). *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza.

DE PABLO, S. (2008). El problema de ETA a través del cine: Historia, ficción y responsabilidad. En G. Capellán de Miguel y J. Pérez Serrano (Eds.), *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública (Vol. 1)* (pp. 187-209). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

— (2012). *The basque nation on screen. Cinema, nationalism and political violence*. Reno (Nevada): Center for Basque Studies, University of Nevada.

— (2016). El último combate. La memoria del terrorismo vasco en el cine del siglo XXI. En R. Cueto (Ed.), *The act of killing. Cine y violencia global* (pp. 27-42). San Sebastián-Donostia: Donostia Zinemaldia.

DOMÍNGUEZ IRIBARREN, F. (2003). *Las raíces del miedo. Euskadi, una sociedad atemorizada*. Madrid: Santillana.

– (2012). Luces y sombras del “cese definitivo” del terrorismo de ETA. *Cuadernos de Pensamiento Político (FAES)*, (abril/junio 2012), 123–138.

FANDIÑO, R. (2004). El cine cuenta otra historia. Del documental al filme social: revolución, marginación y exclusión en la era del capitalismo global. En J. Cabeza y A. Rodríguez (Eds.), *Creando cine, creando historia. La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales* (pp. 207–222). Madrid: Universidad Complutense.

FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, G. (2016). *La voluntad del gudari. Génesis y metástasis de la violencia de ETA*. Madrid: Tecnos.

FERRO, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

– (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

LÓPEZ ROMO, R. (2014). *Informe foronda. Los contextos históricos del terrorismo en el País Vasco y la consideración social de sus víctimas 1968-2010*. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, de la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea.

LOZA AGUIRRE, J. (2008). La política ante las víctimas de ETA. En *La visibilidad social y política de las víctimas del terrorismo. III Encuentros: Fundación Fernando Buesa Blanco Fundazioa/ Aldaketa-Cambio por Euskadi*, Vitoria 23 de octubre de 2008 (pp. 62–93). Vitoria-Gasteiz: Fundación Fernando Buesa Blanco Fundazioa/ Aldaketa-Cambio por Euskadi.

MUÑOZ MOLINA, A. (2012). Tiempo de contar. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/19/actualidad/1334843624_854435.html

RODRÍGUEZ PÉREZ, M. P. (2009). *Cultura audiovisual: el cine europeo como espacio para la reflexión social*. Vitoria: Arabako Foru Aldundia- Diputación Foral de Álava.

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

– (2006). *History on film. Film on History*. Harlow (UK): Pearson Longman.

TORRADO MORALES, S., y RÓDENAS, G. (2009). La figura del terrorista en el cine español. De la lucha justificada a la cotidianidad. En P. Fernández Toledo (Ed.), *Rompiendo moldes: discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI* (pp. 160–185). Sevilla, Zamora: Comunicación Social.

SHAW, T. (2015). *Cinematic terror. A global history of terrorism on film*. New York: Bloomsbury.

Extirpando los recuerdos. La Transición española como experimento de laboratorio en el cine de ciencia ficción de los 70

Débora Madrid-Brito

Universidad Autónoma de Madrid

debora.madrid@uam.es

Resumen

Partiendo de la crítica ideológica y la idea del “inconsciente del texto”, tomada del psicoanálisis, se exponen aquí los significados ideológicos que, de manera más o menos velada, presentan un conjunto de películas españolas de ciencia ficción de los años 70. Sus argumentos parten de trasplantes o transfusiones cerebrales (*Trasplante de un cerebro*, *Las ratas no duermen de noche*, *Odio mi cuerpo* y *Memoria*) y son analizados en relación al contexto histórico del momento, especialmente el conflicto de la memoria generado por el franquismo y la reforma política de la transición. El estudio permite concluir que durante

la década de los setenta, y a pesar de la censura, estas películas evidenciaban ya conflictivos debates en torno a la memoria histórica.

Palabras clave

franquismo, Transición española, ciencia ficción, memoria.

1. La transición como enfermedad²

Miedo, euforia, represión, libertad, desencanto pero, sobre todo, incertidumbre. Así fue la década de los setenta en España, los años previos y posteriores al fallecimiento de Franco, que marcaron la transformación social más importante de la historia contemporánea de nuestro país; el paso de una dictadura que se hacía ya demasiado larga a un sistema democrático que se pretendió modélico. Este proceso de reforma política, conocido como “transición española”³, ahora, más de cuarenta años después, vuelve a estar en el centro de no pocas miradas que reclaman, bien la recuperación de ese periodo como ejemplo de consenso ante la nueva agitación política, bien la renovación de los postulados que de allí surgieron, sobre los que se asentó la democracia y que se consideran ya desfasados o inoperativos. Esta mirada hacia el pasado ha propiciado también nuevas lecturas del proceso político desde el ámbito académico que, sin duda, han favorecido el cuestionamiento o reafirmación de algunos de los logros de aquella etapa. En esta ocasión no se pretende avivar el fuego de ese debate, repasar las nuevas interpretaciones, ni presentar una perspectiva radicalmente nueva del proceso. La propuesta de este trabajo parte, sin embargo, de la posibilidad de rescatar un conjunto de películas producidas en España en los años setenta, que nos permitirán re-visitar esta etapa de agitación política a través de la producción cinematográfica, pero desde un lugar distinto, el de la ciencia ficción, aportando una visión novedosa con respecto a otros estudios del cine español sobre el periodo más centrados en películas de corte histórico o ambientadas directamente en el momento político de la

1 La Prensa, 16 mayo 1975 p. 26

2 Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de investigación *Larga exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para grandes públicos* HAR2015-67059-P (MINECO/FEDER) y del Grupo de investigación *Arte, cine y culturas audiovisuales del mundo contemporáneo* (ACCAMC), de la UAM.

3 Tomamos como referencia los años comprendidos entre 1973, año del asesinato de Carrero Blanco y 1978, año de redacción de la Constitución; periodo en el cual se estrenan la mayor parte de las películas aquí trabajadas. No obstante, somos conscientes de los debates en torno a la flexibilidad de estas fechas, especialmente en el fin del periodo, que en ocasiones se sitúa en 1981 por el intento de golpe de estado de Antonio Tejero, en 1982 por la victoria del PSOE en las elecciones, e incluso en 1993 por el pacto de Maastricht (Vilarós, 1998: 1).

transición. El objetivo es exponer cómo estas producciones estaban también impregnadas de las inquietudes sociales, las esperanzas, y también el miedo vivido en aquellos años, especialmente en lo que respecta a la problemática de la memoria y la crisis de identidad. Algo que puede rastrearse en otras muchas producciones culturales del momento pero que, a través de la ciencia ficción, un género alejado aparentemente de los hechos reales, permitirá una interpretación metafórica distinta de la realidad del momento: una transición política a modo de experimento científico, un proceso delicado que requiere mucha preparación y delicadeza, pero cuyas probabilidades de éxito son completamente desconocidas de antemano. Así, los agentes políticos se relacionan simbólicamente con los médicos o científicos de los filmes, cuyos pacientes, entendidos como la propia sociedad española, están expuestos a intervenciones quirúrgicas —políticas en nuestra interpretación— que condicionarán sus vidas, pero en las que se ven envueltos de manera involuntaria y de las cuales apenas pueden ser partícipes, del mismo modo que ocurrió con el proceso de reforma política tras la muerte del dictador.

Las películas seleccionadas comparten, por tanto, el tema principal de la experimentación médica con seres humanos. Abordaremos, más concretamente, títulos que plantean la posibilidad científica de intervenir el cerebro para modificar los recuerdos —*Trasplante de un cerebro* (Juan Logar, 1970), *Las ratas no duermen de noche* (Juan Fortuny, 1973), *Odio mi cuerpo* (León Klimovsky, 1974) y *Memoria* (Francisco Macián, 1978)— y que abren la posibilidad de establecer paralelismos con el conflicto de la memoria histórica. Estudiaremos los textos cinematográficos teniendo presente los postulados de la crítica ideológica, exponiendo los significados y las operaciones ideológicas que subyacen en los mismos de manera consciente o inconsciente. Partimos, pues, de la convicción de que los filmes incorporan y revelan el imaginario de la sociedad (Ferro, 1980, 1995 y 2008); y seguimos la idea de Annette Kuhn del “unconscious of the text” derivada de la teoría psicoanalítica, y que

« implies that cultural productions, such as films, may be regarded as sites of unconscious meanings – unconscious because repressed, and therefore inexpressible in direct form. Such meanings are there in the text, but appear in disguise – betraying themselves only in certain cues or clues, which have to be interpreted. Films, in this view, are in some ways similar to other unconscious productions, such as “Freudian slips” and dreams... (Kuhn, 1990, p. 92).

La autora considera, además, que el cine de ciencia ficción se presta enormemente a este tipo de interpretaciones⁴ debido a “its generic characteristics: for example, the strangeness, the fantastic nature, of the fictional worlds of science fiction films may endow them with some of the qualities of unconscious productions” (Kuhn, 1990, 92). Así que es en este sentido en el que trataremos de leer las películas en relación al contexto político español, destacando los personajes, argumentos, puesta en escena y frases de los guiones susceptibles de ser entendidos como metáforas o pulsiones más o menos implícitas⁵ de los conflictos políticos y sociales de la década de los setenta en nuestro país.

Tomar el cuerpo y las referencias médicas como punto de partida de una reflexión sobre el contexto histórico de la transición no es algo casual. Son numerosas las comparaciones y el uso de términos relativos al cuerpo, la enfermedad o la muerte como analogías del conflicto social o político, así como, desde el campo de las artes visuales, la presencia de ciertas características físicas a la hora de evidenciar particularidades psicológicas o ideológicas en la representación de distintos personajes (la relación entre bondad y belleza o maldad y fealdad es histórica). En este sentido, algunas ideas como la de enfermedad, la fealdad o el hambre han sido frecuentes, por ejemplo, en la literatura social de la posguerra civil española, subrayando la vulnerabilidad del cuerpo (Beilin, 2007, pp. 212-217). En esta misma línea, se han asociado con el periodo transicional términos como los de “trauma”, “tumor”, “amnesia” o “locura”. Teresa Vilarós comenta que “la transición española se instala en el cuerpo español, en nuestro cuerpo, como quiste canceroso e invasivo” (Vilarós, 1998, p. 14) originado, en palabras de Beilin, por la “carencia de una ruptura verdadera con el régimen de Franco y porque la verdad histórica se sacrifica en favor del consenso.” (Beilin, 2007, p. 229). En otras ocasiones se habla del pacto político de la transición como “un monumental Pacto de Amnesia” (Torres, 2002, p. 13) o se califica la negación de la memoria colectiva como una “amputación” de “resultados perversos” (Leguina y Ubierna, 2000, p. 13).

4 Un caso muy estudiado desde esta perspectiva es el cine de terror, que frecuentemente se relaciona con el contexto de un determinado momento histórico como contenedor de los miedos y represiones sociales. Ver: Robin Wood, *An introduction to the American Horror Film* (1979) y *The American Nightmare: Horror in the 70's* (1986); y en cine español: Javier Pulido, *La década de oro del cine de terror español 1967-1976* (2012) y Antonio Lázaro-Reboll, *Spanish Horror Film* (2012).

5 La dificultad de hallar testimonios de los creadores de los filmes, debido a la censura del momento y a la escasa repercusión en prensa o revistas que estas películas tuvieron en la época, hace que apenas podamos aportar ideas en cuanto a las intenciones reales de los mismos; lo que nos ha llevado a adoptar una metodología de carácter más interpretativo.

Se trata de interpretaciones del hecho histórico evidentemente negativas, que, leídas en clave física llevarían directamente a la muerte, considerando a la transición como una “caída en la que todos y todas aparecemos deshechos, en la que todos somos cadáveres” (Vilarós, 1998, p. 11). Estas analogías físicas nos resultan verdaderamente sugerentes y nos invitan a poner en relación la situación de la España de la década de los setenta con una serie de representaciones cinematográficas de intervenciones en el cuerpo humano que, en ese mismo momento, se llevaron a cabo en clave de ciencia ficción. Cabe destacar, en este punto, el potencial que el género ha manifestado históricamente a la hora de plantear el cuestionamiento, replanteamiento, reafirmación, modificación y, en definitiva, experimentación con el cuerpo humano; ya sea por medio de la medicina u otros procesos de implementación tecnológica⁶.

En esta ocasión, podemos decir que existe un número llamativo de filmes —teniendo en cuenta la escasa producción de películas de ciencia ficción en España durante la década⁷— que plantean intervenciones directas en el cerebro humano; las ya citadas *Trasplante de un cerebro*, *Las ratas no duermen de noche*, *Odio mi cuerpo*, y *Memoria*⁸. Aunque no sea este un tema de nueva irrupción ni exclusivo en el cine español, sí podemos decir que, interpretadas en relación a su contexto inmediato, las películas adquieren una dimensión que las aleja de otras producciones de igual temática como *El hombre del cerebro trasplantado* (Jacques Doniol-Valcroze, 1971), *Coma* (Michael Crichton, 1978) o *Proyecto Brainstorm* (Douglas Trumbull, 1983), producidas más allá de nuestras fronteras. Sus personajes, las intervenciones a las que se ven sometidos y otros detalles de los guiones, convierten a los filmes en una suerte de trasunto, más o menos velado, del conflicto de la memoria que se produce en la España franquista y se alarga tras el proceso de reforma de la transición. Una cuestión moral y política, que se ha revelado “enquistada” con el paso de las décadas, y que se presenta aquí como un problema quirúrgico de transfusión de recuerdos ajenos en el cerebro, con la consiguiente perturbación de identidad para los personajes; del mismo modo en que se produjo la crisis identitaria nacional tras la muerte de Franco y el olvido impuesto por los pactos de la transición. Profundizaremos en esta interpretación a través del análisis

6 Para profundizar en cuestiones relativas a las nuevas visiones del cuerpo, su representación y su relación con la tecnología ver: Soledad Córdoba Guardado, *La representación del cuerpo futuro. Memoria para optar al grado de doctor*, 2008; Teresa Aguilar García, *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, 2008; y de la misma autora: *Cartografía de la tecnosociedad a través del cine*, 2012.

7 Un total de 14 películas según la Base de Datos de Películas Calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

8 Anteriormente puede citarse también *Miss muerte* (Jesús Franco, 1966).

sis concreto de los ejemplos seleccionados desde una perspectiva fundamentalmente narrativa. No por ello dejarán de señalarse aspectos estéticos que se consideren puntualmente relevantes, pero, debido a su relevancia secundaria en lo que respecta a nuestra intención de relación con el contexto político, focalizaremos especialmente nuestro análisis en los diálogos, las tramas y los personajes; ya que ofrecen una mayor riqueza para nuestro objetivo.

2. Trasplante de recuerdos

El motivo del trasplante de cerebro y las transfusiones de memoria en estos filmes siempre es ocasionado por una situación dramática o incluso trágica, no se trata de experimentaciones motivadas únicamente por el avance científico, lo que supondría arriesgar vidas sanas y sería completamente injustificable. En el primero de los casos, *Trasplante de un cerebro*, el paciente sufre de unos fuertes dolores de cabeza y una depresión que le llevan a acudir al médico. En *Las ratas no duermen de noche*, se trata de un disparo de bala en el cráneo durante un tiroteo entre la policía y una banda de ladrones. En *Odio mi cuerpo*, el desencadenante es un accidente de tráfico. Y finalmente, en *Memoria*⁹ (1978), el paciente sufre una “atrofia cerebral”, aunque su corazón sigue latiendo. De esta manera, la fatídica situación de partida, sitúa a los protagonistas en una posición de absoluta vulnerabilidad frente a los médicos, en manos de quienes se encuentra su posibilidad de supervivencia.

Si miramos al contexto histórico, el escenario trágico proviene del propio conflicto bélico, que supuso la muerte de miles de ciudadanos y que llevó al país a un gobierno dictatorial y de represión que se alargó hasta los años setenta. La transición se presentó entonces como una carta de salvación social y política para España, como lo es la cirugía cerebral para los citados personajes. Desde este punto de vista el proceso de transición sería entendido como enormemente beneficioso para el país —aunque esa imagen indulgente ha sido muy rebatida, llegándose a las interpretaciones que entienden el periodo como quiste o tumor que antes mencionábamos—. La insistencia en la idea del “consenso” o la recuperación de una “España posible” (Sánchez Prieto, 2008, p. 150) reiteran esa concepción optimista de la reforma. Así se fue construyendo el discurso de la historia oficial de la democracia española y se generó lo que autores como Corrochano definen como la “épica transicional”, asentada sobre esa capacidad

⁹ El rodaje de la película estaba en marcha ya en 1974, pero, el repentino fallecimiento del director, Francisco Macián, obligó a retrasar los procesos administrativos, siendo estrenada en 1978.

de conciliar las dos principales memorias que se hallaban en conflicto “en un nuevo relato basado en el compromiso político de silencio y olvido sobre el pasado” (2013, pp. 925-926). Si volvemos a los filmes, podemos encontrar esa misma épica en el discurso científico que trata de convencer a los pacientes de someterse a la intervención o a los médicos de atreverse a realizarla: “los trasplantes marcarán una nueva etapa”, “Antes del primer trasplante de corazón también se pensaba que era una locura, y sin embargo ahora [...] alguien debe dar el primer paso” (*Trasplante de un cerebro*); “será posible un conocimiento superior, una nueva evolución...” (*Memoria*); “es la oportunidad esperada” (*Odio mi cuerpo*); “quizás la ley nos castigue, pero vamos a dar un gran paso en bien de la ciencia” (*Las ratas no duermen de noche*). Esta épica logra, en ambos casos, el convencimiento deseado, soterrando en cierto modo la reflexión sobre los efectos o sacrificios que, sin duda, conllevaría.

Sin embargo, y como se ha demostrado con el transcurso del tiempo, el “gran paso” tuvo que pagar las consecuencias. El proceso de “sutura” de las dos Españas (Sánchez Prieto, 2008, p. 156) “condujo a un sistema imperfecto debido a la ausencia de una adecuada memoria histórica sobre la que asentar la democracia” (Álvarez Tardío, 2004, p. 231) lo que ha generado a su vez descalificaciones del proceso transicional por “amnésico” o por suponer una extirpación de la memoria colectiva a través del pacto de olvido. Todo ello resultó ser el desencadenante de un replanteamiento de la propia identidad cultural del país (Berkener, 2003, p. 69). Conflicto identitario que se presenta de manera muy evidente también en las películas que analizamos, al suponer las operaciones médicas una asimilación obligada de recuerdos ajenos por parte de los personajes.

Trasplante de un cerebro plantea el trasplante al paciente protagonista, el juez Klifton, del cerebro de un cadáver fruto de un accidente. Una vez realizada la operación los médicos insisten en la necesidad de conocer todos los detalles de la vida del donante para poder enseñar a Klifton “cuál fue su pasado [...] y todo lo que se encierra en su nuevo cerebro”. El paciente, una vez recuperado comienza a tener recuerdos que no le son propios, imágenes de la novia de Giulieto (el donante) recuerdos del hermano de éste etc. Klifton ha pasado a ser Giulieto encerrado en el cuerpo de Klifton. Al final de la película el protagonista, que rechaza a la original esposa de Klifton, viaja a Italia para reencontrarse con aquellas personas que recuerda en su memoria (los parientes de Giulieto). Al llegar a Sicilia son las personas a las que siente como seres queridos quienes no le reconocen a él. El trauma identitario es inevitable, el personaje no deja

de preguntarse quién es, el inspector que lleva el caso de la muerte (del cuerpo) de Giulieto se plantea: “este hombre no tiene ni presente ni futuro ¿qué hacemos con él?”. Más tarde, cuando el protagonista descubre quién es ahora, no consigue ser reconocido como tal hasta que, justo antes de asesinarlo y pidiéndole perdón, el cirujano que le operó le llama por su nuevo nombre, Giulieto. La culpabilidad persigue al doctor Chalmers hasta que consigue destruir su obra, la angustia de Víctor Frankenstein que se repite constantemente en la ciencia ficción. El fracaso de su creación le hace plantearse tras asesinarlo si: “¿tenemos derecho a llegar tan lejos?”.

Esta conclusión del filme —que además subraya el espíritu conservador del género al rechazar, una vez más, el desarrollo científico por miedo a sus consecuencias—, cobra mayor interés si acudimos a la sinopsis de la película redactada por el propio equipo de producción: “la vida del hombre que sirvió para el gran experimento se convirtió en un océano de incompreensión lleno de fantasmas”, “el rechazo podría degenerar en una locura progresiva”, “¿quién tenía derecho a separar su cerebro de un cadáver cuyo cuerpo le pertenecía?”, “tan solo era el alma, el sentimiento, la ilusión y los deseos de un ser que ya no existía, de un ser que llevaba enterrado dos años”, “¿qué derecho tenía para hacer vivir a un cadáver?”, “Acababa de devolverle la paz a un ser que ya estaba muerto mucho antes de él apretar ese gatillo”¹⁰. Estos comentarios al argumento de la película, pese a no aparecer en el guion final de la misma, y al ser enunciados de forma personal desde miembros del equipo de producción, revelan la intención que se tuvo de resaltar a través de la película este conflicto moral de tratamiento de la memoria: el cuestionamiento de la necesidad de hacer justicia a los cadáveres de la guerra por una parte y la legitimidad del pacto del “olvido” por otra. Podríamos decir, no obstante, que la posición ideológica del filme es más bien afín al conservadurismo que entiende como “locura” el revivir a “un ser que ya no existía” y que podemos asociar a las reivindicaciones de recuperación de los cadáveres enterrados en las fosas comunes durante y después de la guerra; algo a lo que se opuso abiertamente el bando franquista y que ha sido constantemente rechazado con el argumento de no generar un nuevo conflicto social, un “océano de incompreensión lleno de fantasmas”.

El peligro de las consecuencias generadas por la modificación de la memoria, se subraya también en *Las ratas no duermen de noche*¹¹. En este caso se trata de un pequeño

¹⁰ Sinopsis de *Trasplante de un cerebro* entregada en 1970 con la petición del permiso de rodaje al Ministerio de información y Turismo. Conservada en el Archivo General de la Administración (AGA (3) 121 36/04425).

¹¹ Originalmente tenía el título de *El hombre de la cabeza cortada*, traducido luego al inglés como *The Man with the Severed Head*.

injerto en el cerebro del jefe de una banda de maleantes, Surnett, a partir de un fragmento cerebral tomado de la cabeza del líder de la banda enemiga, “el sádico”. Esta primera contraposición entre dos personajes enfrentados, ambos igualmente delincuentes, nos hace pensar en la composición de dos bandos por la que quedó marcada la sociedad española, aparentemente irreconciliables. La propuesta de conectar ambas identidades para la supervivencia de Surnett, se presenta así como un acto completamente transgresor, no sin advertirse “que tales injertos pueden provocar trastornos morales y deformaciones físicas, algunas veces de terribles consecuencias”, en palabras del cirujano. Y así sucede, el rostro de Surnett se deforma tras la operación al tiempo que comienza a tener sentimientos que le pertenecían a su enemigo: “mira lo que ha hecho de mí, ahora siento lo que él sentía y deseo con su misma perversidad [...] Te darás cuenta que “el sádico” aún vive. Está en mí, estará hasta que yo muera...”. La conjunción de ambas identidades no acarrea ninguna consecuencia positiva, ese desear con la misma perversidad que su enemigo no hace sino condenar a Surnett y a su banda —o a su bando— a morir enfrentados al grupo contrario, sediento de venganza tras la decapitación de “el sádico” para efectuar la operación. La necesidad de salvar a su líder lleva a los hombres de Surnett a asesinar a su oponente y la cirugía, lejos de una suerte de reconciliación, no conlleva más que a la venganza. El conflicto no desaparecerá “hasta que yo muera”, afirma el protagonista. Apreciación que nos conduce a reflexionar sobre la necesidad del relevo generacional en la sociedad española del momento que hiciera posible la transformación de su cultura política. Sánchez Prieto habla de una primera generación, la que vivió los horrores de la guerra y que presenta, por tanto, grandes dificultades de diálogo con los otros. Esta sería la que podríamos reconocer, bajo nuestra interpretación, en *Las ratas no duermen de noche*. No es hasta la tercera generación (la segunda es la de “los niños de la guerra”) cuando, los nacidos entre 1945 y 1959, beneficiados por el desarrollo económico y cultural del segundo franquismo y de la que surgen los movimientos estudiantiles y la nueva oposición al régimen, sientan las bases de posibilidad de la transformación política al introducir, en superposición con las generaciones anteriores, “una indudable presión histórica en el escenario de la transición” (Sánchez Prieto, 2008, pp. 145-148). Dicha presión, no solo generacional sino también ideológica, aun posibilitando la reforma política, no dejó de originar numerosos conflictos (algunos de ellos de extrema violencia o en forma de atentados) a lo largo de todo el periodo.

Similar es el caso de *Odio mi cuerpo*, en la que el cerebro de Ernesto es trasplantado al cuerpo de Leda, única opción de supervivencia para “ambos” tras haber sufrido

juntos un accidente de tráfico. La situación es la misma que en *Trasplante de un cerebro*, con la diferencia sustancial de que esta vez se enfatiza enormemente el conflicto identitario al tratarse de un cambio de sexo. El pensamiento masculino de Ernesto se encuentra ahora atrapado en el cuerpo de una joven mujer. La película resalta, de manera muy evidente, las constantes agresiones machistas que sufren las mujeres en la sociedad, ya que Ernesto debe enfrentarse a situaciones como volver a encontrar trabajo, lo que le resulta prácticamente imposible siendo ahora Leda. El constante acoso sexual que sufre tras la operación, posibilita al personaje masculino ponerse en el lugar de una mujer y comprender las circunstancias a las que se ha enfrentado históricamente el sector femenino de la población, especialmente en una sociedad tan machista como la española del franquismo. Además, a partir de la muerte del dictador, apenas el año siguiente al estreno de *Odio mi cuerpo*, la condición social de la mujer volvió a tratar de situarse en el foco político, lográndose algunos primeros avances en debates como la legalización del divorcio, la independización económica de la mujer frente a los maridos, el aumento de mujeres en la educación superior etc.; terreno que comenzó a conquistarse especialmente a partir de la década de los ochenta (Sánchez Marrollo, 2003, pp. 642-644). Sin embargo, y aunque quisiéramos ver en Ernesto/Leda la encarnación de una identidad transgénero, no queda claro si la película pretende hacer crítica de la discriminación social o simplemente trata de reprimir, de un modo ciertamente despectivo, las pretensiones de reconocimiento de igualdad de condiciones por parte de las mujeres¹²:

Jefe: ¿cómo puede pretender, señorita, que una mujer tenga con mi recomendación y el beneplácito de los demás directivos, un cargo superior al nuestro?

Leda: Tengo una gran experiencia.

Jefe: No podemos admitirlo, esta empresa no está preparada aún para tamaños modernismos. [...]Cuál sería su actitud ante un error de algún superior ¿callarse?

Leda: Claro, o intentaría llamarle la atención discretamente.

12 Aunque parece que a Marcelo Arroita-Jaúregui, del periódico falangista *Arriba*, no debió gustarle el planteamiento de la película, ya que califica la aparición de connotaciones de sexualidad (inevitables en un guion como este) como una recurrencia a “terrenos tan a la moda [...] un folletinismo sencillamente penoso e intragable con vestigios granguñolescos absolutamente extemporáneos”, para él, los protagonistas parecen “marcianos o zombies insinceramente situados en un escenario insólito”. La escena de conflicto erótico en la que Ernesto/Leda siente deseo sexual por su compañera de piso provocaron, según el crítico, las risas del público asistente en la sala. El título de la reseña resulta igualmente elocuente: “Símbolo de una frustración. *Odio mi cuerpo*”, en: *Arriba*, 11 Junio 1974, p. 22.

Jefe: [...] sería usted un peligro, parece una líder del movimiento de liberación femenino, y a mí no me gusta correr riesgos inútiles.

Leda: está visto que para que una mujer pueda trabajar aquí hay que ser [...] secretarias que sean eficientes durante el día y que cooperen durante la noche en sus fiestas íntimas.

La insostenible situación, para Ernesto, de su nueva identidad física, le lleva a escapar con el dinero de su propio seguro de vida. No obstante, no logra eludir la tragedia, ya que acaba muriendo en una pelea contra tres hombres que intentan violarlo justo antes de partir.

Las consecuencias del trastorno identitario tampoco son optimistas en *Memoria*¹³. En esta ocasión, el ficticio “Instituto Internacional de Neurofisiología” supervisa las experimentaciones del profesor Ulop sobre las posibilidades de la prolongación de la vida a través de la transfusión de la memoria de un humano a otro. La película, que narrativa y visualmente tiene un carácter un tanto experimental (por la constante superposición de confusas imágenes de recuerdos que intercalan la narración, y por la introducción de la técnica del M-Tecnofantasy¹⁴), destaca también por profundizar en las consecuencias psicológicas que para el paciente tiene la operación. De hecho, una de las principales dudas que tiene el consejo de médicos es acerca de la locura producida después de una transfusión de memoria. El doctor Ulop reconoce que: “la mente rechaza cualquier imagen que no corresponda a las ya almacenadas. Todo desorden o aceptación de lo desconocido crea, ante la comodidad del individuo, el desequilibrio, la locura, el rechazo”. Así, el rostro de los hombres utilizados para el experimento adopta expresiones extremas de horror y sufrimiento.

Para evitar esta derivación hacia la locura producida por el enfrentamiento a los recuerdos ajenos, el doctor aplica a los pacientes una droga llamada B2 que hace des-

13 El título original de la película era *Las bestias no se miran al espejo*, tal y como aparece en la documentación original de 1974. Sin embargo, diversas complicaciones retrasaron el estreno del filme varios años, durante los cuales se produjeron la muerte de Franco en noviembre de 1975 y luego la del propio director de la película, Francisco Macián, en octubre de 1976. Tras estos acontecimientos llama la atención del cambio de título de la película a finales del año 1976 por el definitivo de *Memoria*, que, pese a que la solicitud argumenta motivos comerciales, consideramos muy significativo en conexión con el contexto político, ya que el estreno se produjo finalmente en 1978. Expediente de la película en el Archivo General de la Administración, AGA (3) 121 36/05148).

14 “Se trataba de un procedimiento cinematográfico que permitía una simbiosis entre la imagen real, con actores de carne y hueso, y el dibujo, sea ilustración, historieta o grabado.” (ARTIGAS, 2005:105). La información más completa sobre esta técnica la plasmó el propio Macián en *M-Tecnofantasy, prólogo a una nueva expresión de la imaginación creadora*, 1969.

aparecer estos síntomas alucinógenos “dejando al paciente con su nueva memoria totalmente aceptada”. Aquí, de acuerdo con nuestra interpretación, podríamos percibir, en el propio B2, una nueva analogía de la reforma política que dio lugar a la constitución de 1978. El llamado pacto de silencio asumido por ambos bandos tras la dictadura, que impidió la reconstrucción de la memoria de los reprimidos, se entendería como agente de generación de un nuevo mito fundacional de la democracia potenciado desde la historia oficial y que ignoraba el pasado en favor de una “nueva memoria” para el futuro de la sociedad, la de una España democrática sustentada en el consenso político. Uno de los elementos que sugiere esta comparación es la puesta en escena cuando el consejo médico está reunido debatiendo precisamente la legalidad del uso de la citada droga. En dicha escena los médicos entran a una sala redonda con asientos de madera situados circularmente y con las filas ascendentes, en una disposición idéntica a la del Salón de Plenos del Congreso de los Diputados, donde se debatió y aprobó la Carta Magna.

En la película, tras el debate llevado a cabo en esta sala, se toma la decisión de no continuar con el experimento, ya que no garantiza el bienestar de los pacientes sin el uso del B2, que consideran impropio. Y, aunque finalmente el ayudante del profesor lleva a cabo la transfusión de memoria sin autorización, el propio Ulop se siente incapaz de acompañarlo desbordado por las dudas derivadas de su investigación y termina suicidándose. Sus últimas reflexiones nos ponen de nuevo sobre aviso ante la necesidad que latía en la sociedad española de recapacitar detenidamente acerca de la recuperación o no de la memoria del pasado. Cuando se pregunta: “¿quién soy yo para dar una nueva memoria a este hombre? No estoy autorizado a revivir tanta imperfección. ¿Quiénes somos para mecanizar hombres nuevos, con memorias falsas?”. Parece surgir la ilegitimidad del olvido pactado por unos pocos de puertas para adentro (a pesar del apoyo que recibió la constitución en referéndum¹⁵). Sin embargo, cuando reconoce que: “no puedo recuperar el tiempo, el maldito tiempo que ha pasado, la maldita ética, el maldito código moral. Todo eso no sirve para nada”, se apunta más bien a la imposibilidad de hacer justicia real a las víctimas, dando a entender que quizás no tenga sentido echar la vista atrás. Se comprendería así el proceso de transición como una negociación necesaria, pero “sin grandes desgarros identitarios, dado que desde mediados de los cincuenta [tanto el régimen como la oposición] habían ido remode-

¹⁵ Con un 87,7% de los votos emitidos, aunque matizable si tenemos en cuenta la abstención de un 32,8%, lo que supone un voto favorable real de tan solo el 59% del censo (Pérez Serrano, 2004, p. 110).

lando su memoria para hacerla compatible con la idea de escenificar en algún momento el episodio de la reconciliación” (Pérez Serrano, 2004, p. 102). Llegado el momento, recuperar la memoria de los fallecidos probablemente hubiera dado lugar al “desgarro identitario”, imposibilitando el deseado consenso político y derivando todo ello en un resultado mucho más trágico que el vivido, tanto como el planteado por el conjunto de filmes que hemos comentado. Y así fue como se reafirmó la transición en el discurso oficial, como una solución conciliadora y aparentemente pacificadora. El ayudante del doctor Ulop en *Memoria*, significativamente de una generación más joven que él, reafirma esta idea en relación a su discurso científico: “nuestro deber es seguir adelante”.

3. Conclusiones

El análisis comparativo de este grupo de películas en relación al contexto de la España de los años setenta, trata de poner en evidencia que, ya desde comienzos de la década y antes de morir Franco, existía una preocupación palpable en la sociedad a cerca de lo que ocurriría tras su cada vez más inminente fallecimiento, cuando los dos principales bandos ideológicos tuvieran que afrontar de nuevo el conflicto o la reconciliación.

La lectura de estas películas desde una interpretación que las relaciona directamente con el conflicto político ha propiciado que, a pesar de no haber tenido un impacto notorio en cuanto a su recepción y de ser apenas conocidas entre el cine de la época, revelen una capacidad casi premonitoria sobre los acontecimientos y transformaciones que se avecinaban. Estudiar detenidamente los discursos en que ellas se esconden nos permite concluir que, pese a la represión de la dictadura, los filmes fueron capaces de lanzar mensajes ciertamente controvertidos en relación al conflicto de la memoria generado por el franquismo, o, al menos, plantear algunas dudas en un momento en el que, aunque con menos fuerza, seguía ejerciéndose la censura. Las reticencias que los personajes muestran a la hora de llevar a cabo sus experimentos o de someterse a las intervenciones quirúrgicas, pueden reforzar, en un primer momento, la presencia de esa voz contestataria ante el proceso de reforma política. Sin embargo, el trágico final de todas ellas, con la muerte de casi todos los protagonistas, acerca su discurso ideológico más hacia una posición conservadora que parece advertir del peligro que conlleva poner en práctica tentativas de recuperación de la memoria que puedan deformar la identidad, individual en la caso de las películas, colectiva en el contexto español posfranquista.

Finalmente, abordar las ansiedades de este periodo desde la metáfora del cuerpo y la enfermedad, o más concretamente, desde el trastorno identitario en personajes ficticios concretos, y a través de la ciencia ficción, posibilita un acercamiento más visceral al conflicto, al mismo tiempo que aporta una visión de la transición española como algo que se generó desde dentro de la propia sociedad y que solo desde una intervención interna puede ser atajado. Afrontar el conflicto de la memoria de la guerra civil y la dictadura no implica, por tanto, extirpar a una de las partes su propia identidad; pero tampoco entender como una especie de monstruos frankenstenianos a tratan de revivir los recuerdos de los muertos.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ TARDÍO, M. (2004). *De la transición imperfecta a la transición modélica... Y vuelta a empezar. Algunas consideraciones críticas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

ARTIGAS, J. (2005). *Francisco Macián. Els somnis d'un mag*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.

BEILIN, K. O. (2007). *Del infierno al cuerpo. La otredad en la narrativa y en el cine español contemporáneo*. Madrid: Ediciones Libertarias.

BERNECKER, W. L. (2003). "España entre amnesia y memoria colectiva. Guerra Civil, Transición, Reconciliación", *Estudios políticos*, 23, Medellín.

CORROCHANO, D. H. (2013). "El conflicto por el régimen. Historia oficial y políticas de la memoria en España (1978-2013)", *Anuari del conflicte social*, vol. 2013, pp.924-955.

FERRO, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.

— (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia.

— (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Ediciones Akal.

KUHN, A. (Ed.), (1990). *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London, New York: Verso.

LEGUINA, J. y UBIERNA, A. (2000). *Años de hierro y esperanza*. Madrid: Espasa.

PÉREZ SERRANO, J. (2004). “Experiencia histórica y construcción social de las memorias. Las transición española a la democracia”, *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 3, pp. 93-122.

SÁNCHEZ MARROLLO, F. (2003). *La España del siglo XX. Economía, demografía y sociedad*. Madrid: Istmo.

SÁNCHEZ PRIETO, J. M^a (2008). “Historia y generaciones: La cultura política de 1978 en cuestión”, En Pérez Díaz, Víctor, *Modernidad, crisis y globalización: problemas de política y cultura*, Colección Mediterráneo Económico, núm. 14, Cajamar Caja Rural, pp. 143-167.

TORRES, R. (2002). *Desaparecidos de la guerra de España (1936-¿)*. Madrid: La esfera de los libros.

VILARÓS, T. (1998). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española 1973-1993*. México: Siglo XXI Editores.

El Príncipe y los juegos de la convivencia en la Televisión española

Yasmina Aidi

Spanish and Portuguese Department, Princeton University

yaidi@princeton.edu

Resumen

El ensayo analiza el uso de la televisión en España a través de la serie de *El Príncipe* de Telecinco (que contó con seis millones de audiencia) y su problemática representación de la comunidad híbrida del barrio musulmán el Príncipe en Ceuta.

El vaivén de sujetos políticos entre África y Europa empuja a una construcción e imaginación de comunidades fronterizas desde ambos lados de la frontera. La representación de las comunidades híbridas (españoles-musulmanes, por ejemplo) hace entender la Cultura, especialmente la televisiva y sus formas de mimesis cinematográfica, como uno de los productos hegemónicos que enmarca, define y encaja las identidades transnacionales. La serie se intentó acercar a relaciones históricas con la intención de

definir y fijar éstas identidades, y consecuentemente, abrió paso a narrativas políticas que se encuentran en un profundo y violento conflicto.

Palabras clave

Musulmán, periferia, frontera, *El Príncipe*, “moro”.

El Príncipe, fenómeno televisivo del 2014 (que duró hasta el 2016) sobre tráfico de drogas y yihadismo en el enclave español de Ceuta, fue hasta entretenido de seguir. La serie de televisión, que llegó a alcanzar las dos temporadas giraba en torno a un agente del CNI, Javier Morey, que venía de enviado especial a Ceuta, en concreto al barrio musulmán de El Príncipe, a intervenir el nacimiento de varias células yihadistas en las que además se intuía la colaboración de la propia policía española. Morey se enfrenta, junto con el personaje de José Coronado, Fran, al centro humano-delincuente de Ceuta: la familia Ben Barek. El hijo mayor de los Ben Barek, Farouq, es el camello-cabecilla de la red de tráfico de hachís, dándole así trabajo a la juventud desempleada y en vía de radicalización. Por otra parte, la hermana mayor de Farouq, Fátima, de la que inmediatamente se enamora Javier Morey, es profesora en el centro de Ceuta. La familia entera busca al desaparecido hijo menor, que durante la serie será uno de los ejes que mueva la investigación y perpetúe la necesidad de relacionarse de la familia Ben Barek con comisaría, descubriendo ya hacia el final de la primera temporada, que el hijo buscado era uno de los reclutados para el yihadismo fronterizo.

Fue divertido ver a Farouq, interpretado por Rubén Cortada, natural de Cuba, -el barón de las drogas- hablar e insultar en árabe dialectal marroquí 'Dín d'emák!' con acento caribeño. Fue entretenido ver cómo todos los personajes con los que el espectador debería simpatizar tenían los ojos verdes y pasaban gran parte del guion intercambiando miradas profundas, pero sin largas explicaciones. Miradas hacia un pasado que reaviva el término 'moro' recolocándolo en épocas e instrumentalizaciones pasadas. A través de la lectura del primer episodio, una entrevista a Rachid Hamidou, abogado y miembro del recién formado colectivo Movimiento para la Dignidad y la Ciudadanía, y la relectura de teorías de identidad y definición este ensayo pretende entender la problemática de representación de la frontera para con el centro español.

Fue divertido haber sido testigo del orientalismo musical: cada vez que un personaje musulmán aparecía en escena sonaba una melodía que oscilaba entre el adán sirio, *Arabian Nights* y la flauta de *Disney*. Y fue asombrosamente inquietante que la torre de la mezquita apareciera en cada plano de cámara saltándose cualquier eje marcado por las teorías cinematográficas, con el intento de personificar una construcción controladora que todo lo ve, un panóptico árabe que podría haber estado en *Vetusta* (La Regenta).

El término ‘Orientalismo’ (de Edward Said) recoge una tradición de imágenes falsas y romantizadas sobre Asia y Medio Oriente que sirvieron para crear un punto eurocéntrico desde el cual imaginar el mundo árabe, un discurso apoyado por una serie de instituciones que forjaron un estilo de representación donde *uno* se definía en contraposición de, lo que el autor llamó, el *Otro*. Hay que entender “discurso”, como un sistema de ideas que fija los límites de lo verdadero en un sistema de adecuación social (Foucault, 43). Las sociedades modernas, para Foucault, son sociedades de discursos, que pretenden una verdad, coincidentemente, absoluta. Lo que toma prestado Said de Foucault, unido a lo previamente mencionado de una imagen errónea geopolítica e identitaria, se relaciona a cómo Foucault entiende que estos discursos generan procedimientos de exclusión, cuya mayor manifestación se ve en lo prohibido (lo musulmán, la periferia y en últimas, la relación amorosa entre musulmana y “español”).

Para Foucault la mayor fuente de producción de discurso va a ser la ciencia, que insiste en producir el discurso verdadero, con suficiente fuerza coactiva vía la cual la disciplina se convierte en principio de control de la producción del discurso. Como dice el mismo Said, “Oriente es menos un lugar que un topos, un conjunto de referencias, un cúmulo de características que parecen tener su origen en una cita, en el fragmento de un texto, en un párrafo de la obra de otro autor que ha escrito sobre el tema, en algún aspecto de una imagen previa o en una amalgama de todo esto” (108).

Said, resume su entendimiento del Orientalismo como discurso foucaultiano a través de su relación con la cultura y el imperialismo: el Orientalismo como discurso de poder crea, como ya mencioné, una imagen sobre Oriente fijando por tanto los límites y conceptualización de lo verdadero en cuanto a lo que se diga, se escriba o se piense o imagine sobre Oriente. Para Said este tipo de discurso se encontraba y venía sustentado por textos eruditos y clásicos de la cultura europea moderna, los cuales han pasado a la (H)istoria con una valorización trascendental. Estos textos eruditos, que ahora ya también se expandieron en las plataformas contemporáneas de la televisión e Internet, han sido creados por y para el discurso hegemónico del Orientalismo, en una especie de círculo vicioso y fetichista, definido por el estereotipo de la imagen occidental creada sobre Oriente.

El problema es que Marruecos no es Medio Oriente, pero las características que van a organizar la puesta en escena y los personajes de la familia marroquí Ben Barek en Ceuta sí que lo son, lo cual facilitaría entender la perspectiva de Said cuando resu-

me que, “Oriente como un lugar de peregrinación y, por tanto, la imagen que se da de él es la de un espectáculo o un *tableau vivant*” (108), que permitirá la pincelada de la identidad peninsular. La confusión que supone el norte de África para su representación en pantalla hace que la serie utilice una melodía de adán no magrebí, la forma de llevar el *hijab* por la protagonista tampoco lo es y el vestuario del patriarca de la familia es iraní, diría que sin ir más lejos, pero sí.

El Príncipe, acaba siendo una mezcla *kitsch* entre series americanas que abarcan la temática del terrorismo desde la frontera americana (como *24* o *Homeland*) y una imagen inestable entre la *soap opera* telenovela mexicana o brasileña. Habría que recalcar que la frontera americana no es la mediterránea, y el vaivén de estas imágenes carecen del mismo significante. A pesar de toda la creatividad cinematográfica mal encauzada –o enfocada– la serie resulta entretenida hasta que uno se da cuenta de que está forjando una percepción pública acerca del Islam y/o los españoles–musulmanes bastante grave. Esa percepción es consumida porque ha sido previamente creada, según el sociólogo francés el *habitus* o entrenamiento de la mirada consiste en “(...) a system of acquired dispositions functioning on the practical level as categories of perception and assessment or as classificatory principles as well as being the organizing principles of action” (12). Se basa por tanto, en una serie de esquemas y dinámicas desde las que ver y operar relacionadas a una posición social, en este caso relacionada a la frontera. El *habitus* legitimará que un grupo social, necesariamente homogéneo, comparta un estilo de vida donde el gusto por algo tiene que ver con prácticas sociales, Es decir, el musulmán–español no cabe en el grupo homogéneo que observará al Otro.

Los casi seis millones de seguidores que se engancharon cada martes a Telecinco quizás no hayan recibido la serie como una deformación cómica y distorsionada del norte de África, sino como una fuente de información fiable sobre la cultura islámica y la vida familiar musulmana–española compartiendo en el mismo *habitus* y *orientalismo* practicado en la televisión norteamericana. *El Príncipe* no deja de ser la prueba del rumbo hacia atrás en el discurso sobre diversidad y convivencia que está surgiendo en España.

Ceuta es una ciudad española en la costa norte de África, con frontera con Marruecos. Desde donde Tarik Ibn Ziyad lanzó su entrada hacia la España visigoda en el 711; fue gobernada por los musulmanes– entre ellos varias dinastías bereberes – desde el siglo VIII hasta que cayó en manos de Portugal en 1415. El enclave pertenece a España desde el 1 de enero de 1688, y actualmente la población alcanza alrededor de 90.000

personas, siendo de creencia cristiana el 52% y musulmana el 45%, y un número menor de creencia hindú o judía. El Príncipe, barrio musulmán en el noreste, acoge a unas 12.000 personas y es descrito en los medios de comunicación (otro forjador de hábitos como el programa *Equipo de Investigación*) como “el barrio más peligroso de España” por su pobreza, niveles de violencia, tráfico de drogas y, recientemente, el extremismo religioso. Muchos jóvenes de este barrio salieron hacia Siria para formar parte de la lucha extremista.

Este es el barrio que hace de escenario para la serie de Telecinco, con varias historias principales en el guion. La rivalidad entre el español-musulmán Farouq y su camello-adversario gitano, Aníbal (Antonio Mora), que no deja de ser el enfrentamiento entre minorías mientras la comunidad homogénea descansa en la postura de observación. Luego está el recién llegado inspector jefe Morey (Alex González, el rompecorazones) que es mandado por el CNI para investigar el oscuro mundo de El Príncipe y la corrupción de la policía ceutí. Morey-como es de esperar desde la primera escena- se enamora de Fátima (la hermana de Farouq, interpretada por Hiba Abouk).

Morey abre la serie y el primer capítulo. Mientras vemos su llegada a Ceuta en ferry, con un plano general abriéndose sobre África al más puro estilo de *El Ultimatum* o *La identidad de Bourne* (claramente hay cuestiones perdidas o de renegociación de identidad en cualquiera de las series o películas que he mencionado) o incluso peor, *Memorias de África*, es presentado por una voz en off como un agente infiltrado. Mientras es presentado a cámara (traejado, que es como se viaja en ferry cuando vienes de Europa) dan significado contextual a la escena, en un plano-contraplano que gira alrededor de Morey, una señora con velo y un señor con *djilaba* y sombrero turco (que

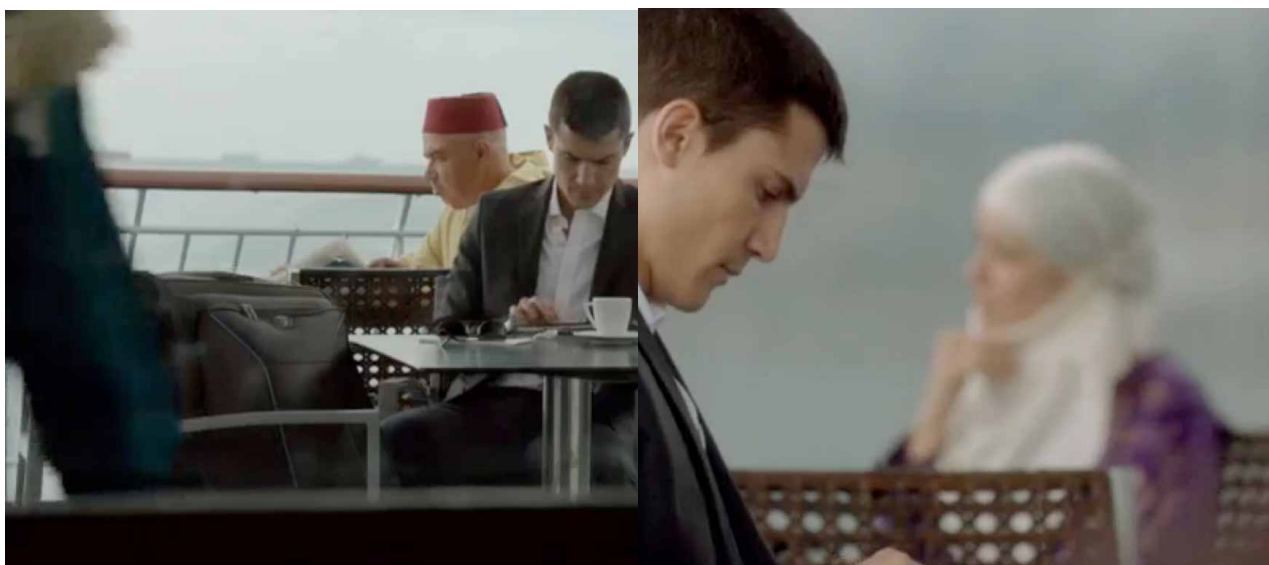


Figura 1 y 2

también debe de ser como se viaja en ferry cuando vienes de Europa y eres musulmán, con el mismo atuendo con el que se reúnen los hombres musulmanes en las religiosas fiestas del Aid) (Fig.1 y 2).

La función de Morey de salvaguardar una serie de valores occidentales en territorios orientalizados es crucial. Bajando del ferry, Morey es tentado por un forzoso guion a salvar al hijo de una señora –también con *hijab*– que corre hacia un camión que viene a toda velocidad. El agente sale disparado y se planta enfrente del camión, lo frena levantando las manos en señal de escudo humano y salva al niño (símbolo del futuro de una nación) y a su madre (también símbolo de continuación –obligada– de una nación); la puesta en escena de este momento de carga o deber que lleva a actuación– –protección y salvación resulta clave en tanto que la posición de los personajes, y por tanto dirección de actores, resulta hasta geopolítica.

Esa “carga del hombre blanco” – planteaba Kipling– era una carga por salvar a pueblos inferiores por el bien de ellos mismos. Ésta, queda clara al frenar la rapidez abismal del peso pesado del islam, imaginado en un camión que mueve mercancía entre España y Marruecos. Ahí conoce a Fátima –en la frontera periférica del puerto de Ceuta, resaltando su amor periférico– que como se ve en la figura anterior, también salió corriendo para salvar al hijo de un personaje que nadie conoce, y –hablando de *habitus*– se miran. Y se mirarán el resto del capítulo (Fig. 3 y 4).



La función de Morey no es solo frenar la expansión de un peligro inminente sino también la de salvar a las mujeres bajo ese régimen. Fátima le recuerda a Morey que “aquí o eres moro o eres cristiano, o español o marroquí, pero nunca las dos cosas”.

Insistirá también Farouq: “Siempre venís a por nosotros los moros, los españoles moros.” La ansiedad por una categorización homogénea es agobiante para un espectador híbrido que entiende la diversidad como la coexistencia de una naturaleza doble; una ansiedad que obliga a una deconstrucción de un *habitus* obsoleto y forzado, que podría darle paso a un *tercer espacio*.

Pongamos que el objetivo de la serie era explorar las relaciones musulmano-cristianas, o mostrar que ser español y musulmán no es una contradicción. El Príncipe no lo consigue. Los hombres musulmanes son monstruos culturales: Farouq es un autoritario patriarca musulmán. Obliga a Fátima -o Fatema, pronunciación en la que se insiste para diferenciar al hablante del español del marroquí- a hacerle caso a él y no a la policía. Su mujer Laila (María Guinea), a la que a penas se la oye - porque habla susurrando, probablemente en un intento de representar a una mujer controlada/sin voz- carga con la esterilidad del supra-machista. Incluso cuando Farouq defiende a su madre y a Fátima es porque son ‘suyas’. Pero ¡Al Hamdulillah! Morey ha sido enviado a investigar yihadismo y también a liberar a la mujer musulmana de la tradición patriarcal; mostrando que su libertad personal (la de ellas) no depende de su lealtad a la tradición sino del Estado español, de la “modernidad” que representa Morey.

El romance de Morey con Fátima recicla las fantasías más vulgares del cine de occidente respecto a la mujer árabe. En las escenas pasionales se hace especial hincapié, con planos medios-primeros-detalle de la caída del *hijab*. Se utiliza hasta la técnica de cámara lenta para reforzar la caída del *hijab* rosa por el príncipe azul. Las dos mujeres no-musulmanas que se rinden ante los encantos del hombre musulmán también necesitan del hombre “moderno” para que las salve. Morey lo intenta con Sara (la novia de Abdou, *transculturizada* al llevar una camiseta con la mano de Fátima en el primer episodio) y Matilde (Thais Blum) a la que tanto Morey como Fran (el comisario, José Coronado) intentan salvar de las garras amorosas de Hakim (Ayoub El Hilali).

“La serie es una vergüenza. Da una imagen superficial y estereotípica del Príncipe, y encima está rodada en Madrid”, dice Rachid Hamidou, un abogado y miembro del recién formado colectivo Movimiento para la Dignidad y la Ciudadanía. MDC es un partido político que intenta fortalecer el papel de los musulmanes en Ceuta. “Este barrio tiene sus problemas, es un gueto. Era un barrio mixto pero ahora sólo queda una pareja de cristianos. Ceuta es una ciudad muy segregada, muy pocos autobuses llegan aquí

desde el centro. Y la única biblioteca fue trasladada allí. Hay mucha pobreza y mucho paro. Solo a partir de 1986, los musulmanes que han estado aquí siglos, pudieron pedir la nacionalidad española, y el árabe sigue sin estar reconocido como idioma. La serie no se acerca a ninguna de estas políticas y consigue enseñar que los problemas en el Príncipe son de raíz cultural y religiosa, como siempre”.

Situado en lo alto de las montañas de Ceuta, y con sus edificios de colorines, el Príncipe recuerda a las favelas brasileñas. El Príncipe puede haber sido influenciada por la popular serie brasileña de *El Clon* o *El Salvaje Jorge*. Ambas intentan representar los encuentros culturales entre América Latina y el mundo islámico. Las series brasileñas -dejando a un lado a las bailarinas enveladas y las largas coreografías de danza del vientre- simpatizan políticamente con la gente de las favelas y del mundo musulmán: las dos identidades quedan plasmadas como víctimas de la violencia y la discriminación estatal. Dirigidas principalmente a educar al público sobre la creciente población musulmana de Brasil, enseñar las cuestiones culturales del mundo islámico y hacer contracultura de cara a series como *24* o *Sleeper Cell*.

La serie española se suma a la rutina creada por las americanadas mencionadas. Una rutina sociológica que comparten personas de un entorno social: una mirada parecida entre ellos pero desigual hacia el Otro. Esquemas o ideas mediante las cuales una población asimila representaciones que, aunque incorrectas, resultan familiarmente predicibles. Por eso era predecible el personaje más traicionero, Hakim, el marroquí-español miembro del cuerpo policial.

Hakim es hiper-nacionalista e insiste en ser llamado Joaquín: “Me llamo Joaquín – no Hakim– soy español.” El hipernacionalista (que se refiere a todos los musulmanes como “moros”) resulta que es un doble agente y un yihadista. El mensaje a los espectadores españoles es muy claro, incluso tu vecino musulmán más patriota puede ser un terrorista: un mensaje, como mínimo, irresponsable. Cabe mencionar que hace unos un año el departamento de policía de Sevilla hizo circular un informe en el que se daban pautas para reconocer a posibles terroristas. Todos los hombres -que se perciban como árabes- y que estén sacando fotos en “lugares no turísticos” o que estén utilizando ordenadores portátiles dentro de un coche levantan sospecha. El Príncipe está alimentando una rutina orientalizada a la par que el gobierno del Partido Popular hacía circular leyes de seguridad draconianas que tenían como objetivo principal a las minorías en España.

“Yo creo que la parte más ofensiva de *El Príncipe* es la repetición del término ‘moro’”, dice Rachid. “Cada personaje lo usa de manera casual y repetitiva, parece que los productores no se dan cuenta de que el término es peyorativo e insultante. En Ceuta, el término no se usa, cuando los cristianos se refieren a nosotros, nos llaman musulmano o musulmana. La historia de los musulmanes en Ceuta es raramente representada en la ficción española. Hay estatuas y calles con nombres de líderes coloniales como Enrique El Navegante, que mató a miles de musulmanes, pero poco sobre nuestras contribuciones. Y cuando una serie finalmente habla sobre nosotros nos llaman “moros” y “terroristas”.

El problema de imaginar es que no se problematiza la situación; se plasma desde una lejanía cómoda, eliminando cualquier posibilidad de convivencia tanto cultural como racial. Como cualquier otra serie de espías, se intenta enseñar al público que no todo es lo que parece. Pero la serie española vuelve a confundir diversidad con engaños occidentales: nada es lo que parece, menos los “moros”. Incluso Hakim, que parece que estaba escrito adrede para que parezca que no es lo que es, es lo que es.

La serie acaba cayendo en formatos de alienación, sin esfuerzos en entender la desafección que existe en el barrio o por qué la juventud gravita entre *gangsters* y extremismo religioso. No hay ninguna mención a las políticas anteriores del Franquismo que tuvieron que ver con el enclave, o a las políticas impuestas desde Madrid, Washington o Rabat que pueden haber contribuido a producir este nivel de desesperación. Sin embargo, se muestra a los residentes del Príncipe como misteriosos, exóticos y peligrosamente inescrutables, igual que las calles laberínticas del barrio.

España tiene una larguísima historia de convivencia. Y es especialmente impresionante, para bien, que España (y Portugal) sean los únicos países de Europa Occidental que no tienen movimientos islamofóbicos fuertes. Solo queda esperar que se quede de esta manera, y que ficciones que no consiguen abarcar los juegos susceptibles de la convivencia no realcen lo peor de la literatura orientalizada y estigmatizada.

Bibliografía

BOURDIEU, P., & EMANUEL, S. (1996). *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Stanford, Stanford University Press.

FOUCAULT, M. (2004). *El Orden del Discurso*. Tusquets Editores. Buenos Aires.

GABILONDO, A. y BENÍTEZ, C. (2014). *El Príncipe*. [TeleCinco]

GILROY, T., HERRON, W. B., LIMAN, D., LUDLUM, R., & WOOD, O. (2016). *The Bourne identity*. [Solna], Universal Sony Pictures Home Entertainment Nordic.

KIPLING, R., & WISE, T. J. (1899). *The white man's burden*. London, [publisher not identified].

LUEDTKE, K., POLLACK, S., REDFORD, R., STREEP, M., BRANDAUER, K. M., & KITCHEN, M. (2016). *Out of Africa*.

MARSHALL, F., et al. (2016). *The Bourne ultimatum*.

OCHMANN, M., et al. (2011). *El clon*. México, D.F., Televisa Home Entertainment.

SAID, E. W. (2014). *Orientalism*. Knopf Doubleday Publishing Group. <http://www.my-library.com?id=648894>.

Los girasoles ciegos (2008), de José Luis Cuerda, memoria y silencio en el primer franquismo

Igor Barrenetxea Marañón
Universidad del País Vasco

Resumen

“Es un retrato de cómo los sentimientos se corrompen con la represión”.
Declaraciones de José Luis Cuerda (García, 2007)

El fenómeno de la recuperación de la memoria histórica, que ha tenido tanto impacto en la sociedad española, tuvo su reflejo en el cine. Así, la memoria, el cine (como fuente) y la historia se integran en esta revisión de unos hechos pretéritos que han seguido interesando y condicionando a la sociedad hasta la actualidad.

Esta comunicación pretende mostrar como *Los girasoles ciegos*, adaptación de la novela de Alberto Méndez, forma parte de esta cuestión. Pues sus claves históricas (como se representa a los perdedores, a los vencedores, cuá-

les fueron las políticas de la venganza o los nuevos valores de la sociedad, etc.) y filmicas son esenciales para entender el imaginario constitutivo de la sociedad española acerca de ese periodo.

Palabras clave

Cine, Alberto Méndez, José Luis Cuerda.

1. Introducción

El fenómeno de la recuperación de la memoria histórica, surgido a finales de los años 90, en España, con los primeros trabajos de exhumaciones en León (Silva y Macías, 2003), acabó teniendo su reflejo tanto en la sociedad y en el plano político como, por supuesto, en el cine, en filmes como *El lápiz del carpintero* (2003), *Las 13 rosas* (2007), *La voz dormida* (2008) o *La buena nueva* (2008), por citar algunos, y que constituyen una *memoria audiovisual* del marco histórico de la posguerra española (Barrenetxea, 2011). Y, como documento histórico que es la imagen, debemos asumir su importancia e influencia, tanto en su carácter *ejemplarizante* (aprendizaje) como en sus valores implícitos (Rosenstone, 1997; Todorov, 2000 y Sánchez-Biosca, 2006).

Después de todo, el cine es una fuente histórica más y, como se ha puesto de relieve, es otra manera de escribir la Historia, pues nos ayuda a conformar una nueva relación con el pasado y constituye la base de un imaginario colectivo; en unos casos como contraanálisis social y, en otros, como configurador de una *historia oficial* (o no) del pasado (Ferro, 1995; Sorlin, 1996; Sand, 2005; y Hughes-Warrington, 2009).

Este trabajo pretende, por lo tanto, desvelar las claves del filme *Los girasoles ciegos*, adaptación de la novela de Alberto Méndez (2004). La novela se compone de cuatro relatos independientes que versan sobre todos los derrotados de la Guerra Civil (el oficial desilusionado, al diácono angustiado, Elena o Ricardo y los presos que pueblan este pequeño universo de la España de la posguerra) que abarcan desde 1939 a 1942. Si bien, solo dos de ellos (el primero y el cuarto) se integran en la adaptación cinematográfica (Santamaría, 2007; Crespo, 2013; López Guil y Albizu Yeregui 2015)¹.

Su director, José Luis Cuerda (coguiónista junto al emblemático Rafael Azcona) es, sin duda, uno de los directores más reputados del cine español con una excelsa filmografía. Conseguiría su primer gran éxito con *El bosque animado* (1987), adaptación de la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez. Este logro le llevará a rodar un filme muy personal como sería *Amanece que no es poco* (1988), con un humor absurdo que fracasaría en taquilla. Luego le seguirían otros como *La vida del capitán Estrada* (1991), *La marrana* (1992) y *Tocando fondo* (1993).

En su siguiente etapa, su cine, lírico y poético, encararía los temas de la memoria republicana, los maquis y la represión, en películas que cosecharon gran éxito de pú-

¹ En relación a la obra de Alberto Méndez y el proceso adaptativo por parte de José Luis Cuerda, por falta de espacio, me remito a la específica bibliografía del final del artículo.

blico y crítica como son *La lengua de las mariposas* (1999), *La educación de las hadas* (2006) y *Los girasoles ciegos* (2008) (Borau, 1998, pp. 264-265).

2. La sociedad española en busca de memoria

Aunque el interés por la memoria de la Guerra Civil y la posguerra viene de lejos, como tan bien subraya Santos Juliá (2010), pues a pesar del pacto de olvido la sociedad fue muy prolífica en recordar el pasado guerracivilisco tras la reinstauración democrática, y el mismo Gubern (1986) también incide en ello desde el cine, sin embargo, hubo un cierto parón a largo de los años 80. No sería hasta inicios de los 90, con el declive del Partido Socialista en el gobierno (y el avance de una renovada derecha), cuando, coincidiendo con la victoria del Partido Popular en las elecciones nacionales (1996), se enfatizó un mayor interés por el tratamiento de la guerra, con un impulso como nunca antes se había dado (Juliá, 2009, pp. 231-256). Y el continuismo del PP, tras obtener, esta vez, la mayoría absoluta en las elecciones de 2000, implicó que no se apagarán tales *fuegos* memorialísticos y reivindicativos.

En este contexto, surgiría la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), cuyo objetivo no era otro que recuperar los restos de los desaparecidos, procediendo a una serie de exhumaciones y que darían lugar a una “avalancha de memorias” (Aguilar, 2006, p. 271). Eso suscitó un recurrente interés por aquellos capítulos de la posguerra que no habían sido tratados o que, después de tanto tiempo, parecían revitalizarse. El cine al igual que la literatura, se ocupó y se interesó vivamente por ello. Pero, mayormente, por una memoria que hasta 1975 había sido prácticamente invisible, la de los perdedores (Reig Tapia, 2006; Molinero, 2006; Santarmaría, 2007; Cuesta, 2008; Aguilar, 2008; García Cárcel, 2012, Richards, 2013).

La represión franquista se trataría en los años 70 y 80, pero lo cierto es que no alcanzaría la notoriedad y profusión que tuvo a inicios del año 2000. Finalmente, los socialistas ganarían las elecciones de 2004, lo que les permitiría impulsar un proyecto que habían incorporado en su programa electoral, y que las Cortes aprobarían, tres años más tarde, la Ley de Recuperación de la Memoria Histórica (2007) (Abad Liceras, 2009 y Bernecker y Brinkamann, 2009).

Cuerda iba a contar para su proyecto con actores de reconocido prestigio nacional, como Maribel Verdú o Javier Cámara, además de otros jóvenes valores como Raúl Arévalo. Sería candidata a nada menos que 15 premios de la Academia del cine español,

ganando, en la categoría de mejor guión adaptado, para Rafael Azcona y el propio director. Tuvo buena acogida de público con 701.318 espectadores.

Recibió otras nominaciones en prestigiosos premios y sería seleccionada como película para representar a España a los premios de Hollywood. Si bien, no acabaría entre las elegidas. Aún, con esta cosecha de méritos, eso no evitó reacciones encontradas. Por ejemplo, el crítico Fernando Méndez Leite dice sobre ella: “Cuerda ha hecho un tratamiento estrictamente personal del texto de Méndez, manteniendo una mirada que se acerca a la de *La lengua de las mariposas*. La película es seca, triste, pudorosa y muy radical. El guión huye de cualquier forma de sentimentalismo a pesar de que la materia sobre la que trabaja sea el mundo de los sentimientos” (2008). Mientras que Mirito Torreiro, por el contrario, consideraba que “si el libro de Méndez deslumbra por su prosa inclemente y su depurado estilo, nada de esto está en la película, de un cansino academicismo” (2008).

3. Los traumas de la victoria: vencedores *versus* vencidos²

La película se desarrolla en la primavera de 1940. El tiempo histórico en el que arranca el filme, por lo tanto, es el de la inmediata victoria franquista y la dura posguerra. La política del régimen en esos años fue muy concreta y directa: presentarse como los salvadores de la patria, hasta entonces en peligro, y propagar la idea de que iban a instaurar una *paz eterna* (Espinosa Maestre, 2010; Prada Rodríguez, 2010; Prada Rodríguez, 2011; Preston, 2011 y Escudero Alday y Pérez González, 2013).

Sin embargo, eso solo iba a venir dado persiguiendo obcecada y obsesivamente a todos los enemigos del Nuevo Estado (Hernández Burgos, 2016, p. 178).

Pero, ¿qué fue de aquellos que no pudieron huir y se ocultaron ante el temor a ser delatados y conducidos ante los tribunales franquistas, que dictaminaban condenas injustas, encierros prolongados y en condiciones inhumanas o, ya, sencillamente, el paredón de fusilamiento solo por haber defendido unos ideales diferentes?

Unos, claro está, buscaron el modo de escapar a la menor oportunidad a Francia

² España. 2008. Director: José Luis Cuerda. Argumento basado en el relato de Alberto Méndez, titulado *Los girasoles ciegos*. Guión: Rafael Azcona y José Luis Cuerda. Fotografía: Hans Burman. Música: Lucio Godoy. Montaje: Nacho Ruiz. Intérpretes: Maribel Verdú, Roger Princep, Javier Cámara, Raul Arévalo, Martiño Rivas.

o Portugal al ver en qué podía derivar su aciaga suerte (no había perdón para ellos) y otros se escondieron y ocultaron. El filme retrata ambas realidades.

En este aspecto, es donde se pueden observar ciertas diferencias con la novela, ya que la adaptación cinematográfica se desarrolla en Galicia, en 1940, en la ciudad de Ourense, mientras que en la obra es en Madrid, en 1942. El cambio de contexto, de todas formas, no afecta demasiado el tratamiento del discurso fílmico, hacer visible lo invisible, darles voz a los derrotados y, sobre todo, el tratar un fenómeno que se dio en aquellos años, los *topos*, que no se iba a descubrir, públicamente, hasta muchas décadas más tarde (Torbado y Leguinechea, 1999). Los *topos* fueron denominados aquellos hombres o mujeres que individualmente, perseguidos por el régimen, en vez de huir a las montañas y seguir luchando (*maquis*) se ocultaron, con justificada razón, por miedo, pasaron a una vida clandestina, aguardando a que acabara la guerra y se perdonase a los vencidos, o bien, a que los aliados invadieran y liberaran la península. Lamentablemente, ninguno de ambos supuestos se daría para ellos.

El régimen, a pesar de su aislamiento internacional, pudo sobrevivir. Pero fueron estos años de amargo silencio, miedo, persecuciones, venganzas, desesperación, autarquía, estraperlo, crudo encarcelamiento, mercado negro y una situación socio-económica tan precaria, dura e incierta para la mayoría, los rasgos que marcaron la memoria de muchos españoles (Richards, 1999 y Cazorla Sánchez, 2000).

Y buena parte de estos elementos quedan bien radiografiados tanto en la novela como en el filme, como iremos poco a poco desgranando.

En las dos primeras escenas iniciales de la película nos encontraremos con la presentación de los personajes protagonistas, clave de toda buena historia.

Salvador es un joven diácono, a pesar de haber luchado en el bando vencedor, ha regresado traumatizado por la contienda, y que nos mostrará, a partir de sus confesiones con su director espiritual (rector del seminario) sus dudas, quebrantos y desvelos ante el efecto emocional tan devastador que ha implicado la guerra para él. Aunque no duda de su sentido, no es capaz de interiorizar la *brutalización* padecida, al haberse visto obligado a matar a sangre fría a otras personas. El diácono, por lo tanto, encarna a una Iglesia vencedora y, a la vez, afectada, como otros sectores de la sociedad española, por la furia bélica (Raguer, 2001; Casanova, 2001 y Callahan, 2002). Aunque esta fuera la administradora del *perdón*, eso no significaba, a nivel humano, que los profun-

dos desgarros morales y vitales no cobraran, también, un sentimiento de afección que no encajaba con los vótores ni con las proclamas de la victoria.

El filme no intenta ahondar en los aspectos de la ideología del bando vencedor sino en los psicológicos de una España que se recuperaba de la violencia.

Salvador se verá, así, atrapado en una honda contradicción, en una batalla moral y espiritual interna entre lo que debería ser su paso lógico de ordenarse sacerdote y su quebranto interior, antes, incluso, de conocer a Elena. De hecho, la misma inquietud de Salvador se encauza como una gran “metáfora que sirve para definir su situación personal pero también la pérdida de valores de toda una sociedad que camina desorientada, intentando encontrar su sitio en la España de Franco” (Garrido y Barrenetxea, 2012). Porque, aunque “la guerra había supuesto”, para el bando vencedor, en la esfera de la propaganda, “el triunfo de la luz sobre las tinieblas, de la verdad sobre la mentira, de la salud sobre la enfermedad” (Richards, 1999, p. 5), en la trama, el personaje de Salvador muestra simbólicamente que eso no aplaca los efectos conferidos por tamaños horrores. El rector, pese a todo, incapaz de apaciguar el hondo quebranto interior de su pupilo, le encomendará para recuperar la fe, su fortaleza y su entusiasmo otra misión: enseñar a los párvulos los valores de la Nueva España.

Mientras que Salvador, como vencedor, puede intentar rehacer su vida, aunque no consigue volver a la quietud emocional prebélica, y lo que eso representa de *trauma fundacional*, eso no fue igual para quienes resultados perdedores de la misma. Es la otra cara de la misma moneda (los efectos de la contienda), aunque sean las experiencias de otra índole. No hay que olvidar que la situación fue terrible en esa España de la posguerra para aquellos señalados como *enemigos* del régimen, puesto que aparte de la persecución (cárcel o ajusticiamiento), estaba su lucha contra el hambre, la miseria o la misma incertidumbre de caer represaliados en su implacable sed de venganza. Por eso, muchos se ocultaron (y vivirían así décadas enteras), caso del personaje de Ricardo, confiando en que vendrían tiempos mejores. Si bien, el proceso de depuración, represión y *justicia al revés* fue muy largo y duro. Por lo tanto, el otro retrato que se nos hace de esta sociedad resulta ser el de la familia Mazo, los *otros* perdedores, en un doble sentido real (a diferencia de Salvador) tanto como moral.

Este grupo lo integran los padres, Elena y Ricardo, junto a su hijo Lorenzo, un niño que empieza a ir a la escuela, así como de su hija Elenita y de Lalo, su pareja, poeta

comunista, que pretenden pasar la frontera con Portugal, llegar a Lisboa y de allí volar a América, donde sabe que estará a salvo.

La amarga y triste historia de Lalo y Elenita discurrirá paralela a la del resto de la familia, inserta en diversos momentos del filme, con un desenlace muy desangelado, ya que acaban muriendo en su precipitada huída.

Si bien, serán las figuras de Ricardo y Elena en donde se apoyará, prácticamente, el peso del relato de quienes tienen que vivir la *vida secreta* en la derrota. En esta radiografía social es donde el filme alcanza unos matices y unas percepciones sobre el mundo de los vencidos muy interesantes. El modo en el que tiene que aparentar una *normalidad* que no es tal, al tener que vivir Ricardo encerrado detrás de la mampara falsa de un armario, por el temor a que le descubran.

Estos *rituales de derrota* (frente a los de la victoria) se nos presentan, ya, en la segunda escena, cuando llama la sobrina de la dueña del piso para cobrar el alquiler. Al oír el timbre, la familia al completo calla inmediatamente. Lalo y Ricardo se dirigen a la habitación secreta y se esconden sin meter ruido hasta que Lorenzo da la señal convenida a su madre para que abra la puerta. La reacción de todos ellos está dominada por lo que caracterizaba esta sociedad de posguerra donde “el silencio y la cautela dominaron las relaciones personales” (Gracia García y Ruíz Carnicer, 2001, p. 18), ante el temor a las denuncias que podían provenir de cualquier parte de la sociedad desde vecinos, amigos hasta de los propios familiares.

Asimismo, los dos personajes de Elena y de Ricardo están muy conseguidos. Sobre-sale la figura sufridora de la mujer sostén de la familia de los derrotados. Pues Elena tiene que asumir muchos roles, incluso aparentar y hacerse pasar por una *viuda de guerra* (del bando nacional) ante Salvador. Su engaño buscará evitar el desprecio social hacia ella, para que su situación, ya de por sí terrible, no sea de indefensión absoluta, como se comprobará cuando recibe la visita de un falangista y dos policías que tratan de sonsacarle si tiene noticias de su marido, al que creen huido. El trato humillante, el desprecio y ese intento de hundirla moralmente (le dice que Ricardo está con otra en Toulouse) se va a ver, incluso, reforzado, cuando el jefe de la partida se apropia de la jaula del pájaro que tiene Lorenzo (para este es como un auténtico tesoro y representa a su padre). Estas imágenes enfatizan con melancólica amargura ese menosprecio y esa arbitrariedad de la autoridad sobre el vencido; como se puede ver “la crueldad era a la vez institucional y caprichosa” (Richards, 1999, p. 55).

Por su parte, Ricardo no deja de encarnar a aquellos intelectuales y profesores que fueron depurados o perseguidos por el franquismo por sus simpatías o militancia en partidos de izquierdas (o ya por no haberse destacado en el apoyo a los sublevados), que iba a afectar al conjunto de la administración del Estado (Moreno Valente, 1997).

Su angustia, ese temor permanente a ser apresado, configura la atmósfera que nos quiere recrear José Luis Cuerda. En este clima claustrofóbico, tanto para el personaje de Ricardo como para el espectador, es donde se desvela “la funcionalidad paralizadora de la violencia” (Gómez Brazo y Marco, 2011, p. 63) en un contexto en el que se pusieron las bases más firmes del régimen.

Si bien el hijo pequeño, Lorenzo, por su parte, en un aspecto que contiene cierta esperanza, va a encarnar la ingenuidad infantil en una época terrible, como cuando va con sus amigos a cazar pájaros para comer, o cuando no tiene otras distracciones que escuchar las sesiones de cine a cambio de unos cromos. Claro que su figura podría habernos mostrado la dureza de su situación vital, el estigma, por ejemplo, que afloraría al ser hijo de un derrotado y que otros sí padecerían.

Del mismo modo, no solo se codifica el invisible terror en la pantalla sino también la vinculación del primer franquismo con el régimen nazi (Payne, 2008). En un momento dado, Elena irá a una empresa que trabaja con los alemanes, para presentar unas traducciones que les permiten obtener unos ingresos e ir tirando en su precaria austeridad. El afable anciano que la atiende le dirá a Elena: “La verdad es que no sé qué hubiese sido de nosotros sin la generosa ayuda de los camaradas alemanes. Pero los españoles somos agradecidos. Ahora, con nuestro Wolframio, ¡el Führer conquistará Europa!”. Este parlamento es una licencia que se inserta en el filme, ya que no se recoge en la novela, pero revela la importancia que este material tuvo para la maquinaria de guerra germana y lo mucho que contribuyó Franco a favorecer sus envíos.

Después de todo, el Tercer Reich y el franquismo se mostraron implacables a la hora no solo de perseguir a sus enemigos potenciales persiguiendo a todos aquellos que, como Ricardo, pensaban de un modo democrático y liberal. La identificación, además, del anciano como alemán, es muy indicativa de la simbiosis de los fascismos europeos.

Es ahí, en los valores ultraconservadores, donde el franquismo impuso, desde la Educación su *nueva* visión de la historia de España. Pues no solo se encargó de depu-

rar y represaliar el régimen a los docentes que consideró afines a la República, sino que dictaminó su propio ideario consagrado a poner las bases de su victoria. Se iba a abolir, en consecuencia, la legislación reformista educativa republicana³. En esos primeros años de primacía de la Falange, hasta 1942, pretendió incluso conjurar la influencia eclesiástica, de ahí que los rituales de cantar el Cara al sol y la presencia de los retratos de José Antonio eran muy recurrentes (Canales Serrano, 2008).

Esto se dibuja cuando Elena lleva a Lorenzo al nuevo colegio, donde imparte clases Salvador. Allí, en un viejo edificio religioso, vemos a varios grupos de niños (ha desaparecido la coeducación) perfectamente alineados en filas, con el brazo extendido, saludando a la bandera franquista y cantando el *Cara al sol*. A su lado están sus maestros, varios sacerdotes que cumplen con el ritual del brazo en alto, y sus padres, a un lado, bajo un pórtico, que cantan de forma poco natural. El ritual es más que un deber incluso, porque había incluso que cumplir con “entusiasmo” (Gracia García y Ruíz Carnicer, 2001, p. 42). Se imponía, de hecho, una estricta vigilancia en ello, como se comprobará cuando uno de los sacerdotes, el hermano Venancio, no ve cantar a Lorenzo, y una asustada Elena tiene que salir en su defensa, explicando que no entiende que hay que morir, sino que él quiere vivir, por ella... No hay duda de que aquí pone en evidencia ese espíritu del sacrificio que no todos compartían.

Del mismo modo, este sintético retrato de esta escuela franquista concluye cuando Salvador impartirá dos consignas básicas a sus jóvenes pupilos, aparte de ser buenos profesionales, lo esencial, es ser buen *cristiano* y *español*, que las presenta como una dualidad inseparable, los valores del Nuevo Estado.

4. Ocultar la verdad no es posible: lenguaje, pecado, huida y suicidio

Otros aspectos a tener en cuenta y muy reveladores de la época tan sombría en la que nos encontramos es el uso del *lenguaje ordinario* que oiremos expresar como son *cruzada*, *rojo* y *masón*. Está claro que la *cruzada* se refiere a la Guerra Civil, *bando nacional*, a los que han ganado la guerra, *rojos* a todos los que la han perdido y *masón* cobra un significado todavía más negativo (Ruíz Carnicer, 2001, p. 48), ya que define a todos aquellos que adquieren una categoría aún peor en esa cosmovisión del mundo franquista dividida entre los que son buenos españoles (*nacionales*) y los que no lo son

³ José Luis Cuerda abordó el tema de la educación republicana y sus valores en su anterior película *La lengua de las mariposas* (1999).

(rojos). De hecho, el 1 de marzo de 1940 se aprobaba la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo, al considerar que los masones habían contribuido a la decadencia de España. Tanto es así que, en estos años 40, “el término *reconciliación* se desterró del vocabulario político” (Aguilar, 1996, p. 189). Estas categorías tendrán su efecto social y cobrará un sentido muy particular en el personaje de Elena cuya situación es tan frágil, acosada por el régimen, pero, a la vez, necesitada de mantener una *apariencia* como viuda de guerra. Esto se mostrará en varios instantes importantes.

Por ejemplo, cuando lleva la traducción a la empresa alemana, por casualidad, al anciano le surge la curiosidad de saber cómo ha aprendido alemán. Ella no puede decirle que, en realidad, las traducciones las realiza su marido, que está oculto, y le explica que carteándose con un aviador de la Legión Cóndor. Sin embargo, el otro se queda perplejo, no es tan ingenuo y no cree que eso sea posible. Por lo que ella esquivaba la comprometida respuesta aduciendo que es *viuda* porque los rojos mataron a su marido. Eso hará que el anciano no prosiga con sus comprometedoras pesquisas porque le merece toda consideración y respeto. Esta misma mentira la sostendrá también al principio con Salvador. Aunque cometerá, en un momento dado, un desliz cuando se refiere a que su marido estaba en *zona republicana* al inicio de la guerra, en vez de decir *roja*, como era la denominación despectiva oficial. Por suerte para ella, tras rectificar, Salvador no le da mucha importancia al detalle.

Sin embargo, ante su fijación por Elena, Salvador apelará a sus influencias para acceder al expediente de Ricardo. Y aquí es cuando, en su enfermiza pasión, también se nos radiografía la precisión y control social del nuevo régimen.

Salvador visita a un antiguo compañero de armas, mando de la Falange, bebedor y frívolo (que empieza a gustarle la poesía ahora, a través de los versos del falangista José María Peman⁴) que tiene competencias policiales. Aquí se van a poner de relieve algunos aspectos de la vida de Salvador en el ejército, como que era putero, lo cual es indicativo de sus conflictos emocionales previos. El contraste de ambos nos da la idea de como eran los *verdaderos* “soldados de la fe” (Richards, 1999, p. 171) franquista, unos modelos, Ricardo y su amigo, bastante alejados de las virtudes que se les arrogaba en la propaganda del régimen. Sin embargo, lo que más nos interesa resaltar es la obse-

4 Peman (1897-1981) fue un escritor y periodista, fundador de Renovación Española, que acabaría evolucionando hacia el fascismo. Se cree que inspiró al bando sublevado las expresiones “Cruzada” y “Movimiento Nacional”. Y se le puso el sobrenombre de “Poeta Alférez”.

sión que tuvo el franquismo en controlar la sociedad, y en registrar, como lo hicieron otros regímenes totalitarios, y compilar toda la información sobre los posibles adversarios. Dicho de otro modo, se muestra como se había procedido a llevar a cabo todo un intenso registro de los enemigos del Estado⁵.

“El régimen”, sintetiza Molinero, “dedicó cantidades ingentes de recursos a clasificar a toda la población en adictos, desafectos e indiferentes” (2006, p. 228). Fundamentalmente, se interesaba por los dos primeros y, por ello, había que cuidarse de quedar adscritos en el primer grupo, porque estar en el segundo era muy peligroso.

Así, ser masón, docente o intelectual implicaba estar dentro de esa enorme lista negra de ciudadanos que debían ser perseguidos por la nueva autoridad.

En ese sentido, Ricardo concita las tres, por eso, una vez sabida su afiliación, Salvador se da cuenta de que cuenta con una autoridad y un poder sobre Elena que no pensaba, hasta ese momento, que tenía. Se ofrecerá a ayudarla cuando piensa que es viuda de guerra nacional, pero al saber que pertenece a una familia roja, su situación cambia y su ayuda es más necesaria que nunca para poder promocionarse. Y, por lo tanto, su pasión hacia ella aún es mayor, creyendo que de esta manera podrá redimirla.

Aunque, en el filme, a Elena le sale bien el engaño, la situación de las mujeres rojas fue mucho más complicada. Algunas fueron encarceladas solo por sus vínculos de izquierdas, como una especie de control sanitario para evitar que se propagase la *enfermedad marxista*, y otras eran vigiladas de forma continua como medida de cruel disuasión o advertencia, además de coercitiva, por rabia de no haber podido dar con el paradero de sus familiares escondidos o huidos. En otros casos, se las aislaba y se las impedía trabajar para subsistir, matándolas de hambre o, incluso, utilizándolas como *cebo* deteniéndolas para que sus maridos salieran a la luz y poder atraparles. Pues, en rasgos generales, se ofrecía “un discurso oficial de moralidad basada en valores religiosos formales y respeto, y por debajo [se daba] un terrible ajuste de cuentas y una lucha por la vida a menudo desesperada” (Gracia García y Ruíz Carnicer, 2001, p. 43).

Aquí, Elena *tiene suerte*, y solo recibe la molesta visita de los servicios de seguridad del Estado, pero no padece todo el desprecio social anterior.

5 Hasta 1944, se procedieron a realizar nada menos que tres millones de fichas personales sobre nombres, apellidos y afiliación política de posibles sospechosos.

El personaje de Salvador, encarna el valor de ese desquiciamiento provocado por la violencia, la redención y la falsa redención, por lo que se convence de que Elena le quiere, que le necesita, sin comprender la indefensión de esta de no poder rechazarle frontalmente por miedo a que descubra su *secreto* (a Ricardo). Todos ellos representan una sociedad de amargos silencios y profundas frustraciones morales, éticas y humanas.

Finalmente, ante la presión que sufren por parte de Salvador, Ricardo, impotente para defender a su familia, y totalmente angustiado por su vida clandestina, va a tomar la decisión de llegar a Portugal. Pero antes de que eso ocurra, Salvador se presenta en el domicilio trastornado, y pretende forzar a Elena. Eso provocará que Ricardo se vea obligado a salir de su escondite para salvarla. Pero eso trae consigo, en consecuencia, desvelar que está vivo... y conducirlo a tomar una decisión irrevocable: suicidarse.

De hecho, el suceso encaja con historias verídicas que se han recogido de presos que no podían aguantar las torturas (o temiéndolas, como nos trasfiere el personaje de Ricardo) que les infligían, se tiraban por la ventana a la primera oportunidad (Gómez Bravo y Marco, 2011, p. 172). Naturalmente, el trágico desenlace, el regreso de Elena y Lorenzo al pueblo, solos y marcados por la vida, y la incapacidad de Salvador, que ha renunciado al sacerdocio, de superar sus desvelos, son el retrato amargo de una realidad triste y emocionalmente desoladora de la España de la posguerra; un recordatorio que Cuerda pretende hacernos asumir e interiorizar.

5. Conclusión

No hay duda de que *Los girasoles ciegos* es una película surgida al calor del enorme interés que suscitó el tema de la represión tras la Guerra Civil. Avalada por el éxito de la novela de Alberto Méndez, Premio de la Crítica y Premio Nacional de Literatura, Cuerda nos ofrece otro punto de vista singular sobre los vencedores y los vencidos de la contienda: sus angustias, sus miedos, los huidos a los topes, todo ello son los ingredientes de un filme compacto, de enorme interés cinematográfico.

Las interpretaciones del círculo de protagonistas, desde Javier Cámara (Ricardo), pasando por Maribel Verdú (Elena) hasta llegar a Raúl Arévalo (Salvador) son cruciales a la hora de expresarnos la intensidad emocional de este singular y dramático contexto histórico. Mayormente, es el retrato de una sociedad derrotada en sí misma, desde distintas miradas. Desde la familia republicana en la que el padre se ha visto *obligado* a

escondese para salvar la vida y de como esa decisión afecta al resto de sus integrantes, hasta el diácono que renuncia a su propio magisterio sacerdotal, pasando, por supuesto, por Elena, que representa a todas esas mujeres que sufrieron el oprobio de la persecución y soportando las humillaciones del régimen hasta llegar al niño Lorenzo, que representa la ingenuidad ante un mundo cruel. O la dura decisión de su hija Elenita de huir a Portugal, embarazada, con Lalo. Si bien, esta parte es, posiblemente, la que peor encaja en el desarrollo de la historia porque no está bien engarzada, y se convierte en un hecho demasiado anecdótico. Aunque, presenta el sufrimiento, amargor y destino trágico de aquellos que pretendieron huir y no lograron su objetivo.

Sin embargo, aunque estos elementos son de enorme interés para adentrarnos en la otra cara de la Historia, no es menos cierto que el filme tiene algunas lagunas. Hay algunos elementos de desajuste entre el drama, con escenas demasiado largas, como son las entrevistas entre el rector y Salvador, dejando sin atender otros espacios como el de un retrato general de la sociedad de posguerra, sobre sus padecimientos y vida ordinaria (valores intrínsecos impuestos por este primer franquismo).

Por supuesto, un filme no es el reflejo directo de aquella realidad, sino solo una metáfora. De ahí que estén tan logradas las atmósferas y los efectos emocionales de la *falsa victoria*. La presentación incluso de la connivencia del franquismo con el nazismo, a inicios de los años 40, del hambre, en algunos momentos, de los silencios y los temores a la delación se presentan, así, como los referentes de un periodo poco conocido pero trascendental a la hora de enfrentarnos a nuestra conciencia histórica.

Cuerda consigue, con todo, advertirnos de los riesgos de los fanatismos y que la necesidad de este aprendizaje social no debe arrinconarse, porque las víctimas somos todos (afectados, eso sí, de maneras muy distintas), seres normales y corrientes.

Referencias bibliográficas

ABAD LICERAS, J. M. (2009). *Ley de Memoria Histórica*. Madrid: Dykinson.

AGUILAR, P (1996). Presencia y ausencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia. En ARÓSTEGUI, J. y GODICHEAU, F. (Eds.), *Guerra Civil. Mito y Memoria* (pp. 245-294). Madrid: Marcial Pons.

— (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza.

- BARRENETXEA MARAÑÓN, I. (2011). Cine, represión y memoria histórica. En Ibarra Aguirregabiria, A. (Coord.), *No es país para Jóvenes. Actas del III Encuentro de jóvenes investigadores de la AHC*, CD-room, Universidad del País Vasco: Vitoria-Gasteiz.
- BERNECKER, W. L. y BRINKAMANN, S. (2009). *Memorias divididas*. Madrid: Abada Editores.
- BORAU, J. L. dir. (1998). *Diccionario de cine español*. Madrid: Alianza.
- CALLAHAN, W. J. (2002). *La Iglesia católica en España (1875-2002)*. Barcelona: Crítica.
- CANALES SERRANO, A. (2008). Falangistas contra la hegemonía educativa católica: el Sepem y la movilización contra la Ley de Bachillerato de 1938 (1942-1953). En NICOLÁS, E. y GONZÁLEZ, C. (Eds.), *Ayeres en discusión*. Murcia: Editum.
- CASANOVA, J. (2001). *La Iglesia de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.
- CRESPO, R. (2013). La adaptación cinematográfica de *Los girasoles ciegos*: de la letra de Alberto Méndez a la imagen de José Luis Cuerda. En Camarero, M. E. y Marcos, M. (coord.), *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI* (pp. 273-281), Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CAZORLA SÁNCHEZ, A. (2000). *Las políticas de la victoria*. Madrid: Marcial Pons.
- CUESTA, J. (2008). *La odisea de la memoria*. Madrid: Alianza.
- ESCUADERO ALDAY, R. y PÉREZ GONZÁLEZ, C. (Eds.) (2013). *Desapariciones forzadas, represión política y crímenes del franquismo*. Madrid: Trotta.
- ESPINOSA MAESTRE, F. (Ed.) (2010). *Violencia roja y azul. España, 1936-1950*. Barcelona: Crítica.
- FERRO, M (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA, R (2007). La otra vida de *Los girasoles ciegos*. *El País*.
- GARCÍA CÁRCCEL, R. (2012). *La herencia del pasado*. Barcelona: Círculo de lectores.
- GARRIDO, M. y BARRENETXEA, I. (2012). Mujeres de los márgenes de la Historia. Género y cine en el aula. En Marín Gelabert, M. (Coord.). *Claves del mundo contemporáneo, debate e investigación, Actas del XI Congreso de Historia Contemporánea*. Granada:

Universidad de Granada.

GRACIA GARCÍA, J. y RUÍZ CARNICER, M. A. (2001). *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis.

GÓMEZ BRAVO, G. y MARCO, J. (2001). *La obra del miedo*. Barcelona: Península.

GUBERN, R. (1986). 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca española.

HERNÁNDEZ BURGOS, C. (2016). En busca de la paz prometida: actitudes de normalización durante el primer franquismo (1936-1952). *Ayer*, 104, 177-201.

HUGHES-WARRINGTON M. (ed.) (2009). *The History on Film Reader*. London: Routledge.

JULIA, S. (2010). Cosas que de la transición se cuentan. *Ayer*, 79, pp. 297-319.

LÓPEZ GUIL, I. y ALBIZU YEREGUI, C. (2015). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros.

MÉNDEZ, A. (2004). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.

MORENTE VALERO, F. (1997). *La depuración del magisterio nacional (1936-1943)*. Valladolid: Ámbito Ediciones.

PAYNE, S. G. (2008). *Franco y Hitler. España, Alemania, la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto*. Madrid: La Esfera de los libros.

PRADA RODRÍGUEZ, J. (2010). *La España Masacrada*. Madrid: Alianza.

— (2011). *Geografía de la represión franquista en Galicia*. Madrid: Catarata.

PRESTON, P. (2011). *El Holocausto español*. Barcelona: Debate.

RAGUER, H. (2001). *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Barcelona: Península.

REIG TAPIA, A. (2006). *La cruzada de 1936. Mito y memoria*. Madrid: Alianza.

RICHARDS, M. (1999). *Un tiempo de silencio*. Barcelona: Crítica.

- (2013). *Historias para después de una guerra*. Barcelona: Pasado & Presente.
- ROSENSTONE, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.
- SAND, S. (2005). *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.
- SANTAMARÍA, S. (2007). Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez: ¿un lugar de memoria de la Guerra Civil?. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 24, pp. 123-129.
- SILVA, E. y MACÍAS, S. (2003). *Las fosas de Franco: los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de hoy.
- SORLIN, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, T (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TORBADO, J. y LEGUINECHE, M. (1999). *Los topos*. Madrid: El País-Aguilar.

Al rescate del archivo fílmico español: una lectura actual del documental *La División Azul (1942)*

Jesús Guzmán Mora
Universidad de Salamanca
jesus.guzmanmora@usal.es

Resumen

La División Azul fue el tema de varias películas durante el franquismo. *Embajadores en el infierno* (dir. José María Forqué, 1956), sobre la experiencia de los presos del Gulag en la Unión Soviética, es la más conocida. Más allá de este ejemplo o de la reciente *Silencio en la nieve* (dir. Gerardo Herrero, 2011) existen otros casos dentro de la filmografía de los voluntarios. Este artículo rescata el documental *La División Azul* (dir. Víctor de la Serna y Joaquín Reig Gonzálbes, 1942). El objetivo de este trabajo es realizar una lectura actual del documental mediante el uso de la bibliografía histórica y las memorias y novelas que fueron escritas por los voluntarios.

Palabras clave

División Azul, II Guerra Mundial, cine y franquismo, propaganda anticomunista.

1. Introducción: mapa de la bibliografía literaria y fílmica de la División Azul

La División Azul es uno de los casos más peculiares que ofrece la historia del primer franquismo. La unidad militar de voluntarios, creada para colaborar dentro del ejército alemán en el frente del Este de la II Guerra Mundial, estuvo compuesta por antiguos combatientes de ambos bandos de la contienda cainita, varios de los militares que serían más importantes en los años siguientes y jóvenes estudiantes universitarios falangistas que, por cuestiones de edad, no participaron en la lucha entre hermanos. A estos se unieron ciudadanos que vieron en ella una oportunidad para salir adelante de la penosa situación económica de la postguerra. Los vencedores de la guerra de España fueron derrotados, los que habían caído con el gobierno republicano volvieron a hacerlo en Rusia poco tiempo después, los que querían emular a sus mayores regresaron con el fracaso en sus petates y muchos de los que querían mejorar económicamente retornaron inútiles para realizar cualquier trabajo. No se trata de una visión pesimista acerca de la División Española de Voluntarios: entre los más de 45.000 hombres que acudieron a Rusia, cerca de 5.000 cayeron en el suelo soviético y una cifra superior a 8.000 sufrieron algún tipo de herida o mutilación. Una empresa que no consiguió su objetivo –acabar con el comunismo soviético– y que privó a España de un número importante de jóvenes que eran más necesarios en el suelo patrio que en las trincheras rusas¹.

El resultado final de la lucha internacional obligó a Franco a reubicarse de manera constante en la geopolítica. El recuerdo de la División era molesto y remitía a la colaboración directa con el nazismo alemán. Cuando fue necesario, se rescató a los divisionarios de las sombras de la dictadura. Y cuando también se consideró oportuno, se les condenó al más triste de los olvidos. Pero un sector de los antiguos combatientes se resistió a formar parte del oscuro pasado y canalizó sus ansias de recuerdo a través de la literatura, con textos como *De España a Rusia: 5.000 kms. con la División Azul* (Víctor José Jiménez y Malo de Molina, 1943), *Campaña de invierno* (Enrique Errando Vilar, 1943), *¡Guerra! Historia* de Luis Pablos y *El sol y la nieve* (Rodrigo Royo, 1944 y 1956), *De las memorias de un combatiente sentimental* (Alberto Crespo, 1945), *Canción de invierno en el Este. Crónicas de la División Azul* (José Luis Gómez Tello, 1945), *Ida y*

¹ Este escueto repaso de la historia divisionaria reduce en gran medida lo reproducido con detalle por la historiografía más reciente acerca del grupo, que huye de la hagiografía que ha caracterizado una gran parte de los estudios sobre el tema. Desde el rigor y la consulta de fuentes primarias pueden consultarse, entre otros Moreno Juliá (2005), Rodríguez Jiménez (2007), Reverte (2011) o Núñez Seixas (2016).

vuelta (Antonio José Hernández Navarro, 1946), *4 Infantes*, *3 luceros* (Jaime Farré Albiñana, 1949), *La Rusia que yo conocí* (Ángel Ruiz Ayúcar, 1954), *Rusia no es cuestión de un día... Estampas de la División Azul* (Juan Eugenio Blanco, 1954), *División 250* (Tomás Salvador, 1954), *Embajador en el infierno* (Torcuato Luca de Tena, 1955), *El desconocido* (Carmen Kurtz, 1956), *La paz empieza nunca* (Emilio Romero, 1957), *Tudá (Allá)* (Luis Romero, 1957), *Algunos no estamos muertos* (Carlos María Ydígoras, 1957), *Orillas del Voljov*, *Arrabales de Leningrado* y *Y lucharon en Krasny Bor* (Fernando Vadillo, 1967, 1971 y 1975) y *Berlín, a vida o muerte* (Miguel Ezquerro, 1975). De esta lista no puede quedar excluido Dionisio Ridruejo, a pesar de que *Los cuadernos de Rusia* se publicaran en 1978, tres años después de su fallecimiento².

En el ámbito fílmico la representación de la División Azul escasea. Títulos como *La condesa María* (dir. Gonzalo Pardo Delgrás, 1942), *La patrulla* (dir. Pedro Lazaga, 1954), *La espera* (dir. Vicente Lluch, 1956) y *Carta a una mujer* (dir. Miguel Iglesias, 1961) son eclipsados por *Embajadores en el infierno* (dir. José María Forqué, 1956), cinta basada en el testimonio del capitán Teodoro Palacios y escrito por Torcuato Luca de Tena. En la actualidad, más allá de las menciones en *Dulces horas* (dir. Carlos Saura, 1982), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (dir. Rafael Gil, 1982) y la reciente *Ispansi (Españoles)* (dir. Carlos Iglesias, 2011), la única película de temática divisionaria es *Silencio en la nieve* (dir. Gerardo Herrero, 2011), traslación a la gran pantalla de la novela negra *El tiempo de los emperadores extraños* (Ignacio del Valle, 2006). A esta lista hay que añadir el corto *División Azul* (dir. Sergi Martí, 2012). Si no son muchos los largometrajes divisionarios, menor es el número de documentales: *La División Azul* (dir. Víctor de la Serna y Joaquín Reig Gonzálbes, 1942), *Regreso a la patria* (NO-DO, 1954), *Extranjeros de sí mismos* (dir. Javier Rioyo y José Luis Linares, 2000) y *Galubaya Divisia* (dir. Alejandro Navarro, 2001). De todos ellos, es el primero el que se propone aquí para su análisis.

2. La División Azul (1942)

El documental *La División Azul* se estrenó en el año 1942, cuando los españoles solo llevaban un año de lucha en el frente del Este de la II Guerra Mundial y aún se confiaba

² En los últimos años, novelas como *El rojo en el azul* (Jero Salmerón, 2005), *El tiempo de los emperadores extraños* y *Los demonios de Berlín* (Ignacio del Valle, 2006 y 2009), *El corazón helado* (Almudena Grandes, 2007), *Niños feroces* (Lorenzo Silva, 2011), *Me hallará la muerte* (Juan Manuel de Prada, 2012) o *El invierno en tu rostro* (Carla Montero, 2016) han retomado y reinterpretado a la División Azul como tema principal o tangencial en sus tramas. Sin ánimo de autopromoción, hemos tratado este tema de manera detallada en nuestra tesis doctoral *Visiones de Rusia en la narrativa española: el caso de la División Azul*, dirigida por el Prof. Dr. Javier Sánchez Zapatero y defendida en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca el 23 de enero de 2017.

en la victoria de Alemania. La cinta fue realizada por Víctor de la Serna y Joaquín Reig Gonzálbes y producida por la Alianza Cinematográfica Española. Con 37 minutos y 44 segundos de duración, está dividida en tres secciones diferenciadas según el criterio cronológico: en primer lugar se describen brevemente la Guerra Civil y el comienzo de la Operación Barbarroja; la segunda parte comienza con el alistamiento de los voluntarios y se detiene en el paso por Francia y por último, se narra la llegada a Polonia y la participación de los españoles en la lucha en la Unión Soviética. La actualización de la lectura del film permite incidir en dos importantes aspectos presentes en el mismo: aunque el trabajo de Sergio Alegre (1994) es imprescindible para comprender y completar el análisis de la película e incide en el primer aspecto a tratar, el anticomunismo presente a lo largo de la misma, la novedad que aportamos se basa, sobre todo, en el segundo bloque de la investigación, es decir, la comparación de la idílica imagen ofrecida por la grabación estatal y la dura realidad vivida por los soldados españoles a lo largo de su expedición.

2.1. El mensaje anticomunista del documental

La demonización del enemigo ruso como provocador de la Guerra Civil y la necesidad de su exterminio fueron, sin lugar a dudas, dos razones tan válidas como la deuda bélica y moral contraída con Alemania para la creación de la División Española de Voluntarios. A lo largo de las tres partes señaladas en el documental puede contemplarse cómo el mensaje opuesto a la Rusia bolchevique aparece para catequizar a la población a través de una serie de dogmas concretos. El bombardeo de imágenes y las palabras pronunciadas por el locutor tienen la intención inequívoca de posicionar al espectador a favor del discurso difundido por el Estado³.

La División Azul es la “gloriosa epopeya de los voluntarios españoles en la lucha contra el bolchevismo” (20”) que lucharon en la Guerra Civil contra “las hienas azuzadas por el comunismo y la judería” (55”)⁴. Se presenta a la Unión Soviética, dentro del contexto de la II Guerra Mundial, como la causante de “amenazas contra la Europa joven y totalitaria, dispuesta solamente a vivir con dignidad” (7’52”) y como la mayor afrenta para los países que se alineaban junto al Tercer Reich:

« Mas he aquí la suprema amenaza: Europa ve cernerse sobre sí el peligro bolchevique. El continente va a ser arrasado y nuestra cultura milena-

³ Heredero (1996) ofrece un amplio marco acerca del cine anticomunista en la España de Franco.

⁴ Todas las referencias temporales a las transcripciones del locutor del documental se harán según el inicio de las mismas y en relación a la temporización de la copia señalada en la bibliografía.

ria devorada por el monstruo asiático. Stalin, el georgiano sanguinario, hace alarde de sus fuerzas. No va a quedar piedra sobre piedra, porque la bestia viene vestida de hierro y coronada de fuego (8'03”).

La idealización que se extrae de los fragmentos anteriores se acentúa cuando los españoles están en las tierras soviéticas ocupadas por la *Wehrmacht*. Un elemento importante en el documental, en sintonía con el nacionalcatolicismo, es el nuevo uso que los comunistas dan a las iglesias del lugar y la labor de los soldados para reestablecer su función original:

« En las poblaciones conquistadas los voluntarios limpian las iglesias que estaban convertidas en establos. Los aldeanos, después de veinticinco años, vuelven a los templos. Los antiquísimos cantos litúrgicos de las iglesias orientales resuenan nuevamente bajo las bóvedas profanadas por las blasfemias de los *sindiós* (26'09”).

Estas catas dentro de la grabación para contemplar el mensaje dominante contra el comunismo muestran su intención principal: más allá de engordar la heroicidad divisionaria y exaltar los valores patrióticos, la estampa negativa general que se obtiene de la Unión Soviética completa la línea que culpabiliza a un agente externo de todos los males resultantes del conflicto interno. El “¡Rusia es culpable! ¡Culpable de nuestra Guerra Civil! ¡Culpable de la muerte de José Antonio, nuestro Fundador, y de la muerte de tantos camaradas y tantos soldados caídos en aquella guerra por la agresión del comunismo!” (Moreno Juliá, 2005, p. 75) que pronunciara Ramón Serrano Suñer desde el balcón de la sede de Falange en Madrid y que ha quedado como hito fundacional de la División Azul, se extiende a lo largo de este film y se condensa en la última de las intervenciones tras la vuelta de los primeros repatriados:

« Los trenes empavesados entran entre vítores y gritos de júbilo en las estaciones españolas. Madrid, la ciudad martirizada por el marxismo, cuna de tanto heroísmo arrogante y de tanto callado valor, se desborda y enronquece. El *Cara al sol*, en su propia cuna, suena como nunca. Los gritos de «¡Franco!, ¡Franco!» llenan el aire de una mañana inolvidable en que los brazos en alto daban la réplica a aquellas jornadas siniestras de puños cerrados que amenazaban rencorosamente al cielo. Madrid redimido se lanza al gozo de su redención una vez más, como se lanzará siempre con todos los pueblos de España cada vez que la patria y la cristiandad lo exija” (35' 35”).

2.2. Lectura actual del documental

El valor de *La División Azul* (1942) como fuente primaria es innegable y permite observar la imagen que se formuló de la unidad de voluntarios en su primer año de vida. Pero, al mismo tiempo, y a 75 años de su proyección, cabe cuestionarse si la verdad oficial corrió en paralelo con la realidad vivida por estos hombres. La extensa bibliografía histórica y literaria de la División Española de Voluntarios servirá para reinterpretar varios de los acontecimientos que recoge la cinta.

La masiva movilización de Madrid que reclamó la creación de un cuerpo militar de voluntarios que luchara junto al ejército alemán en Rusia es presentada como un movimiento espontáneo y fruto de la comunión entre las diferentes familias que conformaban el primitivo franquismo. Un fervor popular que, en gran parte, fue impulsado por los agentes del Servicio de Información e Inteligencia y los mandos del Sindicato Universitario Español, quienes pretendieron de este modo resaltar el azul falangista frente al caqui militar que para ellos debía adquirir la formación y situar al presidente de la Junta Política del Partido –el propio Serrano– como protagonista de la empresa (Rodríguez Jiménez, 2007, p. 45):

« Es en la soleada calle de Alcalá, donde una juventud sin pareja en el mundo, se vuelve a alzar, inagotable de entusiasmo, contra el enemigo del Este (...) Lo más selecto de la joven generación madrileña; la flor de su Falange, heroica y fundadora; la aristocracia de la universidad, del campo y del taller, pide un sitio en la división que se forma bajo el nombre de División Azul (12' 02").

Aquí, el documental se centra en el ámbito puramente descriptivo de la imagen. La manifestación estuvo protagonizada por los adeptos al partido único y, en general, a quienes se amparaban bajo el paraguas del anticomunismo. Pero podría decirse que en esta fotografía divisionaria no están todos los que serían. Faltan los militares –aunque se hace referencia a ellos e incluso puede escucharse el *Himno de Infantería* unos minutos después (13' 43")–, los sacerdotes, los médicos y las enfermeras. En los reclutamientos siguientes se sumaron soldados forzados –invitados por la reducción del servicio militar– y personas que sufrían las duras necesidades de la postguerra. Pero por encima de todo, quienes marcaron la heterogeneidad en el grupo y no son nombradas en este momento fueron aquellas personas que representaban el sesgo ideológico contrario a lo que la División significaba: dentro de este grupo hay que distinguir a aquellos que acudieron a la llamada soviética para conmutar la pena de algún familiar

o limpiar el expediente propio por haber combatido en el bando republicano o haberse significado políticamente; y a quienes, sobre todo en los reclutamientos posteriores, viajaron con la intención de desertar, los *indeseables* dentro de la jerga divisionaria (Moreno Juliá, 2010, pp. 45-46)⁵.

La despedida multitudinaria desde la Estación del Norte de Madrid es narrada desde una perspectiva que muestra el evento como un hecho ineludible para la juventud española. Bajo esta óptica, el hombre que parte hacia la Unión Soviética es un héroe que está dispuesto a dar su vida por la universal causa anticomunista. Cada hijo que marcha a Rusia no es un sacrificio, sino una ofrenda que hace la familia a la nación. Este no es sino otro episodio más de una historia interminable que comenzó con la Guerra Civil:

« Alegres y sonrientes oficiales, que fueron alféreces en la Guerra de España, ejemplares magníficos de la mejor juventud de nuestro tiempo, renuevan escenas siempre iguales de la partida del soldado, pero que siempre tienen una visión poética, o juvenil, que parece nueva. Se renuevan en las estaciones las eternas escenas de las despedidas: la novia, la madre, los amigos, los últimos consejos a la joven esposa, una carta para los padres, recomendaciones para el cuidado de la hacienda o de los hijos. Al lado de la dureza de la guerra nacen siempre las más delicadas plantas de la ternura inagotable de los españoles (14' 22").

La despedida amorosa contrasta con el drama de quien envía a un ser querido al inhóspito paraje bélico. Se obvia un aspecto que no ignoran los narradores divisionarios: el sufrimiento de aquellas madres que no querían que sus hijos fueran a la guerra. El protagonista de la novela del soldado Carlos María Ydígoras comunica a su familia su alistamiento a Rusia por teléfono. En la estación, la madre le implora que se quede en España: “¡Hijo! ¡Hijo! (...) ¡Baja, por amor de Dios!” (1963, p. 37). Al no conseguirlo, provoca que ella, “cubriéndose el rostro”, deje “escapar un convulso sollozo” y que sus palabras “durante la terrible guerra (...) vendrían mil veces a gritarme la impiedad de

5 Una visión nada idílica del día referido, desde el plano de la ficción, es la que ofrece Almudena Grandes: “Bajaban por la calle Alcalá y bajaban por la Gran Vía, uniformados, repeinados, pisando fuerte con sus botas, indemnes al calor, indemnes al sol y al fuego de las calles, y a cualquier inquietud, cualquier preocupación, al miedo, porque había ganado la guerra y eran los amos de la vida y de la muerte, de la ley y de la fuerza, de las cárceles y de los pardones, del cielo y de la tierra. Porque para eso habían acertado, pensó Julio, mientras a su alrededor los peatones corrían al borde de la acera para levantar el brazo, o en dirección contraria para ganar unos instantes de paz precaria, insuficiente, en las callejas oscuras o en los túneles del metro. Todo el mundo corría, hacia un lado y hacia el otro” (2015, p. 256).

un delito que no quise cometer” (1963, p. 38). Fernando Vadillo (1967, p. 40) también involucra a uno de sus personajes en una de estas lacrimosas escenas:

« Alejo Solano acariciaba los cabellos negros de su madre. Le pasaba la mano por la espalda estremecida de llanto. Ella no acertaba a hablar. Estaba aturdida por el dolor. Quisiera haberle dicho muchas cosas, haberle hecho muchas recomendaciones, haberle pedido que se cuidara, que procurase esquivar la muerte, que intentara regresar a casa, volver a su lado, porque él era su único hijo (...) Tampoco él lograba pronunciar las frases que le afluían al corazón y que se paralizaban en la boca. “Volveremos a estar juntos, madre, igual que siempre. Te quiero mucho, madre, pero debo irme. Es mi obligación, mi obligación, obligación...”⁶.

Uno de los temas que ofrece una única cara dentro del documental es el paso de los divisionarios por la ocupada Francia. El primer contacto con los soldados alemanes, los *doiches* según los llamaban los españoles, se muestra como un acto de fraternidad. Esta se mezcla con la nostalgia de quien deja atrás su país de origen:

« El primer contacto con una zona de guerra divierte a nuestros camaradas. Y no divierte menos a los camaradas alemanes, que entienden el universal lenguaje de la juventud a través de las alegrías y de las bromas de los españoles, soldados tradicionalmente alegres (...) Los últimos perfiles de la patria que se aleja ensombrecen levemente la frene del soldado. Pero la alegría renace al instante al paso por la primera estación, donde hay camaradas alegres cuya patria también está lejos (16' 23" y 17' 20").

Aunque las escenas reproducen la algarabía entre españoles y alemanes, se eluden dos aspectos que hicieron el paso por Francia menos agradable, tal y como ha explicado Xosé Manoel Núñez Seixas: “Lo primero que experimentaron los españoles fue una ducha colectiva y una desinfección de sus uniformes (...) A lo largo del trayecto se encontraron con numerosas muestras de hostilidad por parte de los obreros ferrovia-

⁶ Una escena más desoladora es la descrita por Eleuterio Paniagua de la despedida en San Sebastián, una “ciudad [que] no estaba con nosotros” y en la que “sólo unas jóvenes esperaban nuestra marcha” (1961, p. 22). En la actualidad, la novela en la que Juan Manuel de Prada muestra a la División Azul da una imagen aún más dramática del acontecimiento. El protagonista de su novela acude como recluta de recambio a mediados del año 1942 y parte para Logroño desde la estación del Norte de Madrid, en la que coincide con “los escasos voluntarios que aguardaban con el petate y el miedo a cuestras” y que suman “media docena de voluntarios taciturnos como él, acaso como él, prófugos de un pasado poco honroso o simplemente prófugos de sí mismos” (2012, pp. 72 y 74). Se trata de un escenario, en el que “reinaba ahora un silencio lóbrego, como de hangar en ruinas o planeta desahuciado, sólo infringido por el vozarrón voluntarioso de Cifuentes y los sollozos sofocados de media docena de mujerucas de luto” (2012, p. 74-75).

rios o de la población civil francesa, incluyendo algún refugiado republicano español” (2016, p. 65). Respecto al aseo obligatorio, existe cierto rechazo en los testimonios, como el que expresa el marqués de Urquijo, a quien “indignó que [un soldado alemán] nos tomara por piojosos y le aseguré que no teníamos ni un solo parásito, pero no me sirvió y nos llevaron a todos hasta unas duchas” (1973, p. 251). Y en relación a la negativa inclinación de la población francesa y los españoles exiliados al paso de la División Azul por las poblaciones galas, Tomás Salvador sintetiza la reacción de los divisionarios y que no aparece en el documental:

« Volvieron a la estación con tiempo para organizar la salida. Se había reunido una gran muchedumbre, silenciosa, donde no era nada extraño el ver surgir un puño cerrado, saludando a lo moscovita, entre la indiferencia de los alemanes (...) Solamente con el tren en marcha, cuando únicamente cabía el intercambio de insultos, los obreros franceses levantaron los puños y escupieron sus resentimientos. Alguien se propasó en español y un voluntario, desde su ventanilla, le rompió una botella en la cabeza. ¡Vaya por Dios! (1974, p. 43).

Si se sigue la línea cronológica de los hechos, es extraño contemplar cómo aparece solamente, en referencia al paso de los españoles por Alemania, el desfile y la jura de bandera de los miembros de la expedición aérea, la Escuadrilla Azul, en Berlín (17’ 38”). La historiografía de la División Azul ha mitificado la llegada a la ciudad de Karlsruhe, en la que “el paisaje cambia. La estación está adornada con infinidad de gallardetes, flores y banderas alemanas y españolas. Los voluntarios son recibidos con un calor que les abruma” (Reverte, 2011, p. 88). Pero, sobre todo, ha exaltado hasta niveles inimaginables la estancia en el campamento militar de Grafenwöhr, que era “realment com una ciutat, hi havia tot tipus d’establiments, tant comerços como espais d’oci” (Agustí Roca, 2003, p. 79), por lo que puede decirse que su día a día “resultaba relativamente agradable, al menos todo lo agradable que permitía la situación” (Puente Fernández, 2012, p. 80). Los jóvenes españoles, boquiabiertos los que más, se encontraron ante una realidad desconocida y que no se asemejaba en nada a lo visto en la España franquista. Los voluntarios se adaptaron como pudieron a la vida del campamento, algunas veces con mayor acierto y otras con el pronunciamiento del irreversible carácter hispano y su choque con la sintonía de vida alemana. En la novela de Hernández Navarro un *guripa* advierte a otros, que han llegado días más tarde, sobre la belleza del lugar y las ventajas de estar allí: “Esto es hermoso. Ya veréis qué cuartel. Un pabellón por compañía con habitaciones para cada pelotón. Tendréis cerca una cantina para vuestro

batallón, donde el medio litro de cerveza cuesta tan sólo unos céntimos” (1971, p. 29). Aunque uno de los activos más interesantes del campamento es la tranquilidad que allí encuentran, elemento que iba en dirección contraria a los escenarios que el conflicto estaba dispuesto a brindarles: “Hasta las gaviotas se habían callado y parecía mentira que, en unos cuantos kilómetros a la redonda, hubiese miles de hombres haciendo antesala para la guerra” (1971, p. 34). Evidentemente, no era aconsejable mostrar las imágenes de la idílica Alemania y que estas fueran comparadas con la penosa España de comienzos de la década de 1940.

Cuando los españoles partieron de Alemania, conocieron la cruel realidad de la guerra. Abundan las imágenes en las que combaten contra los rusos (especialmente, cfr. desde 20’ 20” hasta 26’ 07”). La lucha, aunque difícil, se muestra como victoriosa – “[un] batallón rojo acusa su presencia [de los divisionarios]. Inmediatamente es abatido y dispersado (22’ 29”)– y a los soldados como hombres dispuestos a superar todas las dificultades. Entre ellas, se enfrentan al “fango que sustituye a la nieve (...) [que solo] el denuedo de nuestros voluntarios es capaz de vencer” (25’ 29”). En estas escenas se destaca cómo los heroicos *guripas* aprovechan “[una] pausa en la lucha (...) para asistir a los heridos en el propio campo de batalla al resguardo de una cabaña” o han hecho “treinta y dos mil prisioneros (...) en conjunción de sus camaradas alemanes del ala contigua” (29’ 20” y 31’ 56”). Cumplen con su misión para acabar con las tropas de Stalin: “La potencia ofensiva del Ejército de Europa contra el comunismo es irrefrenable: los soldados de la División le han prestado en el sector de[l] Voljov la fogosidad y el coraje de la sin par infantería española” (31’ 56”). Pero esta glorificación se olvida de las primeras víctimas especialmente del llanto que varios de los camaradas dedicaron a Javier García-Noblejas. Este soldado, “cuyo padre había sido asesinado en Paracuellos, y cuyos tres hermanos habían caído entre 1936 y 1937 combatiendo por el bando sublevado” era ejemplo del “falangista entregado a la causa y que veía en la campaña de Rusia una ocasión de ajustar cuentas con el enemigo comunista” (Núñez Seixas, 2009, p. 311). Dionisio Ridruejo anotó así su muerte:

« Ayer una jornada triste y conmovedora. La muerte adquiere para nosotros nombres propios, conocidos y queridos. La noticia llegó amplificadada: se refería a media docena de los nombres más conocidos y prestigiosos de la Vieja Guardia falangista de Madrid. Finalmente se concretó en dos de ellos: Javier García Noblejas y Joaquín (Chipi) Ruiz Vernacci. El primero era un jefe de los más destacados en las milicias madrileñas de los tiempos pasados: laureado con la Palma de Plata. Un muchacho austero, grave, un poco

fanático, de alma recta y en cierto modo candorosa (...) Noblejas ha muerto de una explosión de mortero. Acababa de acogerse a su «chabola» después de un día de mucho fuego en las posiciones de junto al río. Se había quitado el casco u se había echado en su montón de paja, vestido y presto para cualquier alarma cuando un proyectil de mortero, calando el frágil techo, ha venido a destrozarlo (2013, pp. 235-236).

Al igual que los muertos con nombres y apellidos no aparecen, también se ignoran los episodios en los que un joven anónimo se enfrenta al último trance de la vida. El mensaje, para quienes podrían ver en los relevos de la División Azul una oportunidad de futuro en España, no podía ser el mismo que transmitieron años después autores como Carlos María Ydígoras, quien reflejó esta situación en su novela:

« El herido apenas lograba hilvanar algunas sílabas. Un crucifijo le besaba en los labios y el pobre muchacho cerraba los ojos. Quizá su último recuerdo fuese para el pueblo que le vio nacer, quizá para su novia, su mujer; o tal vez sólo pensase en la muerte (...) Algunos, en los últimos instantes se volvían demonios, y el cura, horrorizado, debía alejarse de ellos. Como los heridos del cuerpo, otros esperaban, otros podían ser salvados con la condena de uno solo. Siguiendo sus huellas, oíamos juramentos y gritos horribles de aquellos que no confiaban en que, por obra y gracia de una simple oración, alcanzasen el tantas veces prometido Paraíso (1963, p. 335).

3. A modo de conclusión

La producción cultural de la División Azul es numerosa si se tiene en cuenta el significado de su papel en la II Guerra Mundial: una gota de agua en un inmenso océano de nieve, disparos y muerte. La sombra de los voluntarios llega hasta el día de hoy por la profusión de estudios historiográficos, su uso como tema para ficciones y los homenajes rendidos desde sectores complacientes con nostalgias de tiempos ya pasados. Se trata de un episodio ciertamente atractivo para quienes se acercan sin prejuicios a aquellos que marcharon a la otra punta del continente para perder una guerra después de haber conseguido el poder en 1939. Producto de su tiempo, la División Española de Voluntarios es un grupo que huye de percepciones prefijadas: falangista pero con grupúsculos contrarios a Franco, unidad militar pero enfrentada al régimen castrense (cuyos integrantes también veían con malos ojos a la mayoría de su recluta) y de fuerte homogeneidad ideológica aparente pero de una notable heterogeneidad en su composición.

Su uso para películas actuales, por desgracia reducido a un único ejemplo, ofrece un contexto propicio para desarrollar tramas diversas como ocurre en *Silencio en la nieve*, perteneciente al género negro. Pero son casos como el recuperado aquí, *La División Azul*, los que muestran una información certera sobre la División gracias a aquellos aspectos que quedaron silenciados por la propaganda: la imagen ofrecida por el documental, de fuerte carga anticomunista, contrasta con la realidad a la que se enfrentaron los divisionarios y que expresaron posteriormente en sus memorias y novelas: la escasa preparación para la guerra más cruel conocida hasta aquel momento, el combate contra un enemigo silencioso –el frío– y aquel que hacía el ruido suficiente como para ser escuchado –el ejército soviético– y la pérdida de cerca de cinco mil vidas que habrían sido mucho más útiles en España. *La División Azul* es, en definitiva, una cinta proyectada con la doble intención de convencer de la utilidad de la empresa antibolchevique a los españoles y de obtener nuevos adeptos para la inminente recluta que exigía tan exhausta tarea. Un documento para completar, con las precauciones necesarias, las luces del laberinto de la memoria española.

Referencias bibliográficas

AGUSTÍ ROCA, C. (2003). *Rússia és culpable! Memòria i record de la Divisió Azul*. Lleida: Pagès editors.

ALEGRE, S. (1994). *El cine cambia la historia: las imágenes de la División Azul*. Barcelona: PPU.

GRANDES, A. (2015). *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets.

HERNÁNDEZ NAVARRO, A. J. (1971). *Ida y vuelta*. Madrid: Espasa-Calpe.

HEREDERO, C. F. (1996). *La pesadilla roja del general Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

MORENO JULIÁ, X. (2005). *La División Azul: Sangre española en Rusia, 1941-1945*. Barcelona: Crítica.

– (2010). “Mitos de la División Azul”. *Temas para el debate*, nº 186, pp. 45-47.

NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (2009). “«Los que en Rusia están»: el culto a los caídos de la División Azul (1941-2008)”. En Jesús Casquete y Rafael Cruz (eds.), *Políticas de la muerte*:

usos y abusos del ritual fúnebre en la Europa del siglo XX. Madrid: Libros de la Catarata, pp. 299-333.

– (2016). *Camarada invierno: experiencia y memoria de la División Azul (1941-1945)*. Barcelona: Crítica.

PANIAGUA, E. (1961). *Los hombres se matan así*. Madrid: Lorenzana.

PRADA, J. M. de (2012). *Me hallará la muerte*. Barcelona: Destino.

PUENTE FERNÁNDEZ, J. M. (2012). *Cántabros en la División Azul (1941-1944)*. Torrelavega: Librucos.

REVERTE, J. M. (2011). *La División Azul, 1941-1944*. Barcelona: RBA.

RIDRUEJO, D. (2007). *Casi unas memorias*. Barcelona: Península.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, J. L. (2007). *De héroes e indeseables: La División Azul*. Madrid: Espasa.

SALVADOR, T. (1974). *División 250*. Barcelona: G.P.

SERNA, V. DE LA y J. REIG GONZÁLBES (1942). *División Azul* [Documental]. España: [s.n.] <http://www.rtve.es/alcarta/videos/archivo-historico/division-azul-espanola/2917954/> (en línea; última fecha de consulta: 13 de marzo de 2017).

URQUIJO, A. de (1973). *Cuando empuñamos las armas: la pequeña historia de una familia numerosa entre 1936 y 1942*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito.

VADILLO, F. (1967). *Orillas del Voljov*. Barcelona: Marte.

YDÍGORAS, C. M. (1963). *Algunos no hemos muerto*. Madrid: Editorial Arrayán.

Estrategias de verosimilitud en las representaciones históricas del cine chileno de ficción en tres películas ejemplares¹

Claudio Salinas Muñoz, Hans Stange Marcus, José M. Santa Cruz y Cristian Ahumada Vieytes

Universidad de Chile y Universidad de Santiago de Chile.

claudiorsm@u.uchile.cl, hstangemarcus@yahoo.es

Resumen

La ponencia presenta resultados parciales de un proyecto cuyo objetivo central es establecer los modos en que el cine de ficción en Chile se apropia de los discursos históricos nacionales. La propuesta ofrece una clasificación que considera tres estrategias básicas de apropiación de lo histórico, que serán ejemplificadas con el análisis de tres películas señeras: *La tierra prometida* (1972, la recuperación de un hecho histórico para comentar un discurso contingente); *El húsar de la muerte* (1925, la vida de un perso-

naje histórico como medio de refuerzo identitario-patriótico) y *Tony Manero* (2010, el contexto histórico meramente instrumental a los fines narrativos del filme). Estos tres casos ejemplifican qué hace el cine chileno con la historia.

Palabras clave

Cine chileno, discurso histórico, verosimilitud.

¹ Esta ponencia forma parte del proyecto *La historia de Chile en el cine de ficción nacional*, Fondecyt N° 1160180 (2016-2018).

1. La historia en lo cinematográfico

El discurso cinematográfico hace parte de los *sistemas discursivos de representación*, “aquellos sistemas de significado a través de los cuales representamos el mundo ante nosotros mismos y ante los demás” (Hall, 1998, p. 45), en los que se disputa abiertamente por la hegemonía interpretativa de la realidad, pero no en su dimensión de contener una idea o concepto específico, sino entendiendo que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12). Los sistemas discursivos de representación operan inicialmente en tres formas (Hall, 2010, p. 445):

- 1) *reflectiva*: cuando existe una serie de convenciones que activan a la representación como reflejo del mundo de los objetos, esa exterioridad a lo humano que constituye el mundo;
- 2) *intencional*: cuando el privilegio de la representación es el vehículo de un sentido individual o personal;
- 3) *construccionista*: el sentido que constituye la exterioridad de lo humano se construye en y mediante el lenguaje.

La representación opera también como sustituto de aquello que refiere, es decir, está en lugar de otra cosa, marca la presencia de una ausencia que, en su propio despliegue, genera un suplemento o un incremento de la convención de realidad de esa cosa, enmarcado en un momento epocal específico, que en este caso sería un engrosamiento o adelgazamiento de su efecto historizante:

« Como es sabido, el concepto de representación, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición expresa doblemente este carácter. En primer lugar, como escenificación filmada. En segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film. Desde una perspectiva histórica, muchas veces, hemos de hablar, incluso, de un tercer nivel de representación, puesto que el film expresa acontecimientos ya sucedidos (Rueda y Chicharro, 2004, p. 429).

En esta dirección, nos preguntamos si las películas chilenas relativas a la historia deberían comparecer a las clasificaciones, por ejemplo, de Ferro, que divide el género

histórico entre aquellas *ficciones históricas* donde las necesidades estéticas priman frente el «rigor» de los sucesos y las *reconstrucciones históricas* donde se despliega de forma manifiesta un discurso sobre el pasado (2008, pp. 6-33). Sería atingente ponerlas a la luz de lo que Rosenstone clasifica (1997, pp. 48-49) con la noción de *historia como drama*, que a partir de la ficcionalidad narrativa delimita un período histórico concreto, frente a la *historia como experimentación*, donde el discurso intencional de un cineasta genera rupturas, en un mismo gesto, con las formas de representación de lo histórico cinematográfico y con los propios sentidos comunes sobre un personaje, evento o período.

Encontraríamos aquellas claves entre las películas con *valor histórico/sociológico* propuestas por José María Caparrós (2007, pp. 25 y ss), esas que se transforman en testimonios de las mentalidades del período de su producción, las de *género histórico*, que evocan a eventos y personas reales que fueron más o menos relevantes en el pasado, o las de *intencionalidad histórica* donde lo relevante se encontraría en ese discurso que intenta hacer historia sobre el pasado. Por último, podríamos presionar este corpus de películas para encajarlas en lo que Monterde, Selva y Solá han propuesto como *ficciones de época*, donde los períodos del pasado son telones de fondo para una narración que podría acontecer, en lo sustancial, en cualquier contexto, ficciones históricas documentalizadas donde son los eventos y/o personajes históricos los que estructuran el relato, y por último, el *ensayo histórico ficcional* donde, nuevamente, lo que comparece es esa individualidad que propone un discurso histórico pleno y que provoque un conocimiento histórico en el espectador (2002, pp. 136-146).

¿Es posible desplegar una batería de categorías como *bio-pic*, «cine de ambientación histórica» o «cine de hechos/eventos históricos» para depositar las producciones chilenas?

El problema es, precisamente, que no podemos pensar al cine chileno, por lo menos hasta el momento, como una plataforma de construcción de un género y/o subgéneros cinematográficos relacionados con la historia. El cine chileno carece de un volumen productivo que sustente el desarrollo de un género histórico, a diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos, China o Europa, por ejemplo. Que exista un puñado de películas que permitan ser interrogadas por la relación entre cine e historia no supone, en sí, la configuración de un género. Lo que consideramos la carencia de la articulación de un género o subgéneros históricos, obliga a construir una batería de

conceptos que respondan necesariamente a la especificidad material local, dentro de un marco de problemas y perspectivas relativamente consagradas sobre la relación cine e historia.

Entonces, ¿el cine chileno puede hacerse cargo de la verosimilitud histórica sin haber podido constituir propiamente géneros cinematográficos históricos? Nos referimos, por ejemplo, al *Heritage Film* inglés o el *Western* estadounidense, a partir de los cuales reconocemos y discriminamos esas retóricas o estrategias estéticas que configuren la estructura interpretativa del pasado o, en un espectro más amplio, la pregunta por el sentido del pasado. Si no es el caso, ¿cómo se enfrentan, padecen y relacionan los «sistemas discursivos de representación» del cine con el discurso histórico, concebido como esa agrupación heterogénea de saberes sociales sobre el pasado? Esta encrucijada desactiva el conflicto aparentemente central del estatuto de realidad que construyen el cine y la historiografía cuando narran el pasado; lo que interesa ya no es el grado de complementariedad, subordinación o suplementariedad entre el campo historiográfico y cinematográfico, sino cuáles son las formas específicas que lo cinematográfico despliega para su verosímil histórico y *efecto de realidad*, a partir de las estructuras narrativas que movilizan causalidades, valoraciones, esbozan caracteres y psicologías individuales y colectivas. Asimismo, la gestualidad de los personajes, los diálogos precisos que se les atribuyen, las emociones que despliegan, las locaciones en que desarrollan sus acciones, las relaciones personales y sociales que entablan, pero también la posición de la cámara, la duración de la secuencia, el orden causal sugerido por el guión, la música, el vestuario y la «ambientación». En resumidas cuentas, cuáles son las estrategias de verosimilitud desplegadas ahí cuando el cine imagina el pasado de Chile.

Con estas preguntas intentamos plantear que el cine chileno de ficción de distintas épocas, ha recurrido al discurso histórico para generar discursividades visuales que quieren dar cuenta y explicar el presente de la realidad social y que, en esa dirección, combina elementos del sentido común para dotar de verosimilitud a sus relatos, legitimando o desacreditando diferentes versiones del discurso histórico, a partir de intereses ideológicos determinados. Nuestra hipótesis es que en el cine no se encuentra una suerte de reconstrucción *verdadera* de los hechos históricos, sino que una interpretación *verosímil* acerca de su significado social y político.

2. El efecto de verosimilitud histórica

Hemos llegado a una estación donde dos conceptos protagonizan el «sistema discursivo de representación» cinematográfico cuando construye fragmentos de la historia y, en nuestro caso, de la historia de Chile. Verosimilitud y *efecto de realidad* se conjugan para establecer el pacto de identificación, análisis y significado con los espectadores imaginarios de una u otra película. En esto, resulta central pensar lo verosímil en tanto la representación de lo probable y no de la veracidad efectiva de los eventos: la construcción de un *mundo posible*, ese estado de cosas previsto por el espectador. El mundo posible no es una imposición, sino una verificación por parte de los espectadores de un estado de cosas de acuerdo con la propuesta del discurso (en contraposición a la idea de representación en tanto espejo de la realidad o como pura invención del individuo o equipo de producción).

La idea de mundo posible supone una conciliación entre lo que se representa y lo que se conoce, cuestión por lo demás común a cualquier forma de producción comunicacional, como el propio periodismo, por ejemplo (Rodrigo Alsina, 1998, pp. 29-34), ya que, en definitiva, está relacionada con una cuestión mayor ya planteada por Goldmann con su noción de *conciencia posible* (1980, pp. 9-10), que se refiere a que un grupo social determinado, dada la estructura de su conciencia real, en términos marxistas, resultante de su pasado y de múltiples acontecimientos que obraron sobre ella, resiste o no el paso de cierta información o contenido discursivo y establece cuáles son los límites que tiene para ello y que delimitan justamente su conciencia, históricamente determinada.

Esta dimensión generativa y universalista es clave para entender la relación entre lo verosímil con los géneros cinematográficos. El despliegue de la verosimilitud supone el cumplimiento de normas, reglas o códigos, a través de los cuales la organización del discurso y sus contenidos se condicen con lo sabido, una forma no necesariamente sincrónica de verificación de lo habitual. Es por ello que los géneros organizan un juego de expectativas y reconocimientos, a partir de los que se constituye finalmente la «verdad del discurso», es decir, la verificación de esa reunión variopinta de creencias sobre un hecho, persona o proceso del pasado específico. El género reclama una dimensión de corpus productivo textual, sonoro y visual que lo constituye; tiene evidentemente una naturaleza inter textual, que se expone en la superficie misma de las películas y cuya operatividad se sostiene sustancialmente en su acumulación en

el tiempo: “lo verosímil se establece no en función de la realidad, sino en función de textos (filmes) ya establecidos. Surge más del discurso que de la verdad: es un *efecto de corpus*” (Aumont *et al.*, 1996, p. 24). Esto constituye el sustrato colectivo del dispositivo discursivo que es vehiculizado por lo verosímil:

- 1) contenidos y códigos compartidos;
- 2) la adhesión a cierto canon que establece el sentido histórico;
- 3) la movilización de expectativas que preparan la recepción de una obra;
- y 4) una estructura de producción.

Pero, al mismo tiempo, la verosimilitud posibilita proyectar, de forma no lineal ni necesariamente consciente por parte del equipo de producción, un espectador imaginario que trascienda la especificidad de su época de producción. A modo de ejemplo, el efecto de verosimilitud permite que reconozcamos la figura del Abraham Lincoln en el cuerpo del actor Daniel Day-Lewis en la película *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012). En relación a esas reuniones de saberes heterogéneos sobre el personaje, esos que llegan a nuestro presente, que permiten una continuidad histórica en el sentido común, es verosímil que un líder independentista americano posea un carácter decidido y valiente, pero resulta difícil concebir que este mismo haya sido un promotor, por ejemplo, del esclavismo. Ninguno de estos actos o cualidades puede ser debidamente certificado por las fuentes de la historiografía, no obstante, sólo uno de ellos se nos vuelve verosímil en el presente. Planteamos una interpretación posible: en el «efecto de verosimilitud» se encuentra la posibilidad de supervivencia de una película en el tiempo como agente activo de construcción permanente del sentido común. Cuando el «efecto de verosimilitud» estalla desde su propio interior, la película —también cualquier texto, objeto o imagen— deviene en otra cosa, solo comparece en el presente en su condición de huella de su propio presente ya lejano.

3. El efecto de realidad histórico-cinematográfica

Las representaciones históricas cinematográficas tienen que producir un «efecto de realidad» para que el despliegue del discurso histórico no devenga en una ciencia ficción sobre el pasado. Un ejemplo evidente de ello acontece en la película *10.000 AC* (Roland Emmerich, 2008). El «efecto de realidad» es el vehículo para que lo habitual se

fije en una constelación de formas de representación convenidas en una *estética social de lo verdadero*.

Esta constelación de formas que configura el «efecto de realidad» de la ficción cinematográfica, es donde el espectador podría desplegar sus saberes socialmente contruidos para reconocerse, a través de su memoria emotiva-intelectual, en los elementos que expone una película, pero también —casi como un perito historiador— verificar o cuestionar la coherencia interna de dichos elementos.

El «efecto de verosimilitud» arraiga las imágenes en el espectador de su presente, en los códigos de lectura situados, en lo que podríamos llamar su campo de lectura y visualización atingente e inmediato. Por el contrario, el *efecto de realidad* está ahí en las formas en que se construye la audiovisualidad de la película, en la expresión evidente de las convenciones y posibilidades cinematográficas de la época.

A partir de aquí, podríamos plantear que la verosimilitud, en su régimen estético, está determinada por la relación activa entre el «efecto de verosimilitud» y el «efecto de realidad», transformándose así en un puente formal entre lo representado y lo probable/habitual. Lo verosímil no es un atributo del texto, objeto e imagen estética, pero tampoco del colectivo social y de los individuos que lo interpretan, lo verosímil es una cualidad estética relacional, que está sujeta al arbitraje de su constitución.

Para plantearlo de una manera gráfica: la forma fílmica se posa sobre un tejido de convenciones compartidas, tanto por los espectadores como por los productores o realizadores, un trasfondo discursivo y representacional que configura lo que se podría definir como un *sentido común audiovisual*, compuesto por los repertorios representacionales verosímiles cultural y epocalmente situados. Este sentido común, como materialización general de una cierta visión de mundo, es uno de los grados o niveles en que se manifiesta la ideología. Constituye su rasgo más fundamental y característico el ser una concepción de mundo disgregada, incoherente e incongruente, conforme a la posición social y cultural de las multitudes, para los cuales constituye su única filosofía de vida (Gramsci, 1975, pp. 9-25).

El sentido común no es una masa homogénea de creencias, sino que es fragmentario, “está hecho de la sedimentación de diversas concepciones del mundo, de tendencias filosóficas y tradiciones que han llegado fragmentadas y dispersas a la conciencia de un pueblo. De ese «sentido común» se tomarán referencias y ordenamientos que

justifiquen o reprobren los actos de la vida pública y privada” (Paoli, 1983, p. 75). Y tampoco es unitario, está compuesto por varios sentidos comunes diferentes que, de forma diacrónica, se despliegan al interior de una comunidad o colectivo en el devenir histórico de la misma: “El sentido común se ha ido plasmando en el lenguaje, en los ritos, en las supersticiones, los proverbios, las historias, y en toda una gigantesca gama de representaciones. Todas ellas tienen su coherencia histórica” (1983, p. 76).

Si la verosimilitud estética, para su presente, vehiculiza un sentido común audiovisual que está configurado en su relación de transferencia con otros sentidos comunes sociales, la propia verosimilitud estética es un territorio de disputas por la hegemonía interpretativa de ese *cuerpo de creencias*, que establecen nuestra relación con el medio ambiente de objetos con los que nos relacionamos y que fijan nuestro horizonte de sentido. Por tanto, está sujeta a transformaciones de sus modos de operar al interior de la vida social y presionada por las fluctuaciones político-sociales que las determinan. Así, todo discurso histórico verosímil buscará solidificar un mundo de creencias o poner en cuestión alguno de sus supuestos. Para esto luchará por transformarse para construir una forma fílmica que se muestre naturalizada, haciendo evidente la dimensión política e ideológica de todo discurso sobre el pasado, de toda película que vehiculiza ese discurso y de todo texto historiográfico que le reclama la ausencia de rigor «histórico» o lo certifica.

4. Estrategias de la forma fílmica sobre la historia en el cine chileno

Iniciábamos este texto con una idea fuerza: la relación entre historia y cine chileno tiene un problema estructural, que impide pensar las películas históricas bajo las categorías de género cinematográfico, aún cuando pudiésemos hacerlo. La certificación de que se han hecho 5, 10 o 15 *biopics* en más de cien años de producción, evidenciaría que ha sido una forma más o menos recurrente de construir un discurso sobre el pasado. Una evidencia factual que se podría desprender sólo leyendo la mayoría de los títulos de las películas. Nuestra intención ha sido identificar cómo las películas chilenas han construido sus discursos sobre el pasado en distintos momentos a partir de un análisis desde el presente.

El rol privilegiado que estamos otorgando al presente tiene varias dimensiones: a) en una dimensión productiva, a partir del siglo XXI se ha realizado casi el 60% de las

películas que construyen de alguna u otra forma una imagen sobre el pasado; b) en una dimensión discursiva, un grupo importante de esas películas, detrás de la coartada narrativa sobre el pasado, despliegan una reflexión sobre problemas de su presente inmediato, es decir, no sólo filtran el pasado desde un punto de vista del presente – ejercicio inevitable –, sino que ponen en imágenes una tesis o un discurso sobre el presente; y c) en una dimensión material, la mayoría de estas despliegan una fascinación tecnológica por la reactualización de las imágenes del pasado, es decir, una suerte de presentismo técnico, asociado a las posibilidades que otorgan las transformaciones tecnológicas del cine y el audiovisual, donde se clausura la particularidad visual del pasado.

En la infertilidad de obligar a las películas a comparecer en una grilla categorial, el análisis de las propias operaciones materiales de las películas nos permitieron perfilar lo que hemos definido como tres *estrategias estéticas generales* que se han realizado cuando el cine chileno ha imaginado el pasado, inferidas a partir del análisis de las propias películas. Esta categorización no es excluyente: en una película pueden presentarse dos o tres estrategias combinadas.

En total, más de setenta películas comparecen en este examen, en el que no intentamos clasificar según tipologías o géneros que, como ya hemos señalado, son inapropiados para el caso chileno, sino que pretende ver desplegadas las alternativas relaciones con el pasado que estas películas ofrecen. Cada estrategia descrita será ilustrada mediante el análisis de una película ejemplar, que debe ser considerada como un caso entre muchos de dicha estrategia.

4.1. El comentario contextual

El cine combina elementos históricos con elementos de los sentidos comunes imperantes en una época y sociedad para dotar de verosimilitud a sus relatos sobre un fenómeno actual. Así, un tema contingente (el aborto, el abuso infantil, la violencia intrafamiliar) es dotado de «densidad» histórica.

El caso que analizaremos como ejemplo de esta estrategia es el filme *La tierra prometida*, dirigida por Miguel Littin en 1972. La cinta relata un hecho histórico que ocurrió en Chile a mediados de la década del veinte, cuando «El traje cruzado» (Marcelo Gaete), uno de los tantos desplazados por la crisis del salitre en el norte del país, llega a Palmilla, una pobre zona agrícola del centro-sur del país, donde conoce a José Durán

(Nelson Villagra), un campesino sin estudios pero con una conciencia social arraigada. «El traje cruzado» le cuenta que en la capital se ha desatado la revolución socialista encabezada por el militar Marmaduke Grove y que, de ahora en adelante, la sociedad se organizará colectivamente y sin diferencias entre ricos y pobres. Cuando Durán convence a los campesinos sin tierra de la necesidad de «tomarse» la alcaldía de El Huique, un pueblo cercano, con la esperanza de propagar y asegurar la revolución socialista, el conflicto con los más poderosos del pueblo y de la hacienda está servido. Cuando, después de varios meses, llega la noticia de que la república socialista fue derrotada tras sólo doce días, el grupo de campesinos queda paralizado y un destacamento policial termina con su «utopía» igualitaria.

La cinta pone en escena un hecho histórico real: la intentona militar conducida por Marmaduke Grove, una breve aventura política en una década muy convulsa para el país, que vivió una sucesión de breves gobiernos que intentaron recomponer el decadente régimen parlamentarista oligárquico mientras se hacía frente a los estragos de la crisis económica mundial, que dio un golpe fatal a la industria salitrera, a la sazón la principal fuente de riqueza nacional. Este acontecimiento es leído, a inicios de los años setenta, como un hecho precursor del proceso socialista encabezado por el gobierno de Salvador Allende y la coalición de la Unidad Popular. En este sentido, muchos de los discursos del film son, por analogía, comentarios contingentes y contemporáneos al proceso político en el que se enmarca la realización de la película: la restitución de la soberanía popular, la colectivización de los medios de producción agrícolas e industriales, el deber político del pueblo respecto a encauzar y protagonizar su propia historia, son elementos significativos de la construcción narrativa para interpelar al público de los setenta respecto de su propio presente, no para educarlos o instruirlos didácticamente acerca de un hecho pasado. Una serie de referencias simbólicas en el filme dan cuenta de esta «destinación»: la alusión bíblica a la tierra prometida, las referencias a la revolución bolchevique de 1917 y a Sandino, la presencia tutelar de la Virgen María, objeto de devoción popular que encabeza y «protege» la marcha hacia Palmilla y El Huique. Incluso el fin del relato –el aniquilamiento de esta aventura popular colectiva– pareciera ser aleccionador a propósito de la travesía de la Unidad Popular y cómo esta puede culminar si se le da cancha a las fuerzas reaccionarias. El narrador, en *voz off*, se presenta como un testigo sobreviviente que cuenta las circunstancias de la historia después de cuarenta años, lo que acentúa el carácter contingente de la película. La musicalización de Luis Advis, que incluye temas musica-

les del conjunto Inti Illimani y Ángel Parra, refuerza la lectura contemporánea que se quiere hacer del hecho histórico.

El filme no pudo ser estrenado en Chile a causa del golpe militar que puso término al gobierno de Allende en 1973. La película fue concluida en Cuba, fue nominada a un premio especial del Festival de Cine de Moscú en el año siguiente y no se exhibió en Chile hasta 1991. Este derrotero terminó de anudar el lazo de la película con su presente inmediato, tornando su relato histórico en un comentario político sobre su actualidad.

Otras películas en las que se presentaría esta estrategia son *Bombal* (Marcelo Ferreri, 2011), *Violeta se fue a los cielos* (Andrés Wood, 2011), *Teresa* (Tatiana Gaviola, 2009), *A la sombra del sol* (Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, 1974) o *El baño* (Gregory Cohen, 2005), entre otras.

4.2. El refuerzo hegemónico o contrahegemónico

El cine legitima o desacredita distintas versiones del discurso histórico, con el fin de representar el presente desde intereses ideológicos o identitarios. De esta manera, el componente histórico de una película se integra o refuerza el imaginario de un colectivo social o generacional, o como contribución a una mitología política.

Como caso de estudio, y ejemplificando esta estrategia, está *El Húsar de la Muerte* (1925), de Pedro Sienna. En el filme, se muestran las aventuras de Manuel Rodríguez, líder de la independencia chilena, quien reúne a los últimos patriotas, tras la restauración del gobierno monárquico en 1814, para enfrentar a las fuerzas realistas en un combate de guerrilla. Aquí, Rodríguez logra siempre burlar a sus perseguidores, llegando a desestabilizarlos con el robo de documentos secretos en la casa del gobernador Marcó del Pont, cosa que desencadena una fuerte persecución del guerrillero, quien termina apresado. Sin embargo, gracias a sus fieles compañeros, entre ellos un niño llamado *el Guacho Pela'o*, logra escapar, viajando a Mendoza para entregar información estratégica a José de San Martín, que servirá para ganar las batallas que determinarán la independencia de la región.

En la sociedad chilena de la década del veinte, en la cual se produce y estrena el largometraje, se observa la constante manifestación de malestar y descontento en un grupo importante de la población. Por ello, sectores político-intelectuales llevan

adelante distintos esfuerzos en pos de la cohesión social, uno de los cuales será el resurgimiento y uso del personaje de Manuel Rodríguez en el cine, presentado con una clara intención nacionalista, que evidencia propósitos homogeneizantes y civilizatorios, que tienen como misión reunir al pueblo en torno a la mitología de un libertador popular, con el cual el público se pueda identificar y relacionar. No importa a qué parte del gran espectro ideológico-político pertenezcan, todos se unen en favor de la nación y los valores patrios. Lo anterior se complementa con el valor cinematográfico propio de la protoindustria de la época, en donde el factor *entretenimiento*, bajo ciertas normas propias del cine, en este caso en particular, los géneros cinematográficos del melodrama y la comedia, dictan pautas con las cuales los personajes y la historia se adscriben.

Es así como surge el personaje del *Guacho Pela'o*, un niño que representa a la sociedad de la década del 1920, quien encarna con encomio la valentía, la astucia y la inocencia populares, tal como se conciben en la época, brindando un tono cómico totalmente anacrónico con la época representada en la película (1814-1818), para que los espectadores logren el reconocimiento de ciertas conductas y emociones. Además, está la presencia de una subtrama melodramática, propia de la narrativa cinematográfica del periodo, que se instala en el cine mudo chileno como copia de las producciones hollywoodenses, en la que se puede ver un romance con tintes victorianos entre Manuel Rodríguez y Carmen, siendo este último personaje fundamental para la liberación del guerrillero. En definitiva, son elementos que promueven, estratégicamente, la identificación cultural y emocional que permiten la transmisión e impresión de ideologías e identidades ligadas a la cohesión nacional en los espectadores de la década del veinte.

Otros casos de esta estrategia serían las películas *La pasión de Michelangelo* (Esteban Larraín, 2012), *El bosque de Karadima* (Matías Lira, 2015), *Si mis campos hablaran* (José Bohr, 1947), *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969), *Dawson Isla 10* (Miguel Littin, 2009), *Machuca* (Andrés Wood, 2004), *Allende en su laberinto* (Miguel Littin, 2014), entre otras.

4.3. La subordinación narrativa

El cine no tiene por objeto la reconstrucción *verdadera* de los hechos históricos, sino la producción de interpretaciones *verosímiles* sobre su significado social, con fines

propios de la representación cinematográfica (crear atmósferas, dotar de ambiente, producir el efecto de extrañeza o exotismo, exacerbar lo pintoresco, etc). En este tipo de películas el discurso histórico está subordinado al dispositivo cinematográfico por completo, disminuyendo de manera relevante la importancia del efecto de verosimilitud, cuyos «contenidos históricos» quedan también subordinados a los saberes sociales sobre lo propiamente cinematográfico.

Estos rasgos se muestran de forma privilegiada en *Tony Manero* (2008), de Pablo Larraín. La narración está ambientada en Santiago de Chile en 1979, se centra en el retrato psicológico de Raúl Peralta, una suerte de asesino en serie de 52 años obsesionado con el personaje de Anthony T. Manero de la película *Saturday Night Fever* (1977) de John Badham. Raúl es parte de un pobre cuerpo de baile y su único objetivo es ganar un concurso televisivo de imitaciones en TVN (la televisión pública chilena). Podríamos plantear que todo el tejido cinematográfico se organiza en un ejercicio de un *flâneur* urbano de la decadencia post-golpe de Estado. Hay cierto acuerdo que el golpe de Estado en Chile no se redujo al mes de septiembre de 1973, sino que duró hasta 1979 cuando la Junta Militar estableció un nuevo régimen legal de institucionalización dictatorial.

Lo principal para Larraín es establecer un clima de violencia estructural, donde el actuar de Raúl expresaría cómo la dictadura se hizo carne en la sociedad civil. En su deriva asesina Raúl mata a una anciana para robarse una televisión, a un vendedor de chatarras para robarle unos ladrillos de vidrio y a dos trabajadores de una sala de cine para robarse la copia de la película de Badham. Todos estos asesinatos están asociados a una serie de intercambios económicos que Raúl establece para mejorar su performance como Anthony Manero. El espacio social en la película es de decadencia y vacuidad, Santiago se muestra vacía y cuando aparecen personas son sobrevivientes amorales, residuos, restos. El error de Raúl va describiendo un espacio cenagoso, existencialmente opresor, donde los espacios son oscuros, mal iluminados, sucios, los lugares habitacionales son viejos, las personas mal nutridas, donde cualquiera que resista a la dictadura es asesinado. Así, Raúl está en una absoluta no-relación con el contexto, aun en el espacio más íntimo: todas sus relaciones carecen de cualquier empatía.

Todo esto está al servicio de una reflexión sobre lo cinematográfico. Larraín, por ejemplo, utilizó al presentador original del programa televisivo para auto-representarse, ambientó con los mismos decorados y estudios de TVN: un ejercicio de anacro-

nismo audiovisual que rompería supuestamente el hechizo de la ficción, una irrupción de la materialidad de la realidad que fisuraría el tejido narrativo-ficticio para construir un estado de ambigüedad de lo posible, de lo históricamente conmensurable: eso pudo haber ocurrido. Pero, a su vez, refuerza la dimensión ficticia de lo cinematográfico, este solapamiento del presente con el pasado sólo puede ocurrir en el mundo de las imágenes.

En *Tony Manero* la dictadura es una atmósfera, un paisaje emocional-simbólico naturalizado, es esa ciénaga dada a la contemplación, aunque lo que se contemple es el terror. Es una mirada que no provoca fisuras o grietas en el tejido representacional del relato histórico, porque no entrega ningún elemento para comprender cómo se ha llegado a esto, es una pregunta deshistorizante que construye una historia natural. La experimentación cinematográfica no está abocada a generar nuevos mapas de lo visible y lo decible a propósito de la dictadura: es una experimentación que no tiene por objeto la significación del pasado.

Esta estrategia también se evidenciaría en otras películas como *Monvoisin* (Mario Velasco, 2009), *Mi mejor enemigo* (Alex Bowen, 2005), *No* (Pablo Larraín, 2012), *Un salto al vacío* (Pablo Lavín, 2007), *Postmortem* (Pablo Larraín, 2010), *Casa de remolienda* (Joaquín Eyzaguirre, 2007) o *Sub Terra* (Marcelo Ferrari, 2003), entre otras.

5. Reflexión final

Estas estrategias estéticas nos abren una serie de interrogantes que es necesario seguir profundizando, para delimitar de mejor forma las relaciones de significación que el cine chileno ha generado, principalmente ahí cuando se interrogan sobre los usos o funciones sociales de dichos discursos proyectados por las ficciones cinematográficas. ¿Cómo se entroncan en esos campos de saberes y discursos que están construyendo las ideas hegemónicas del sentido común sobre el pasado?

Se ha señalado que la ficción audiovisual es especialmente significativa, ya que recoge y amplía la tradición de la narración oral, de tal manera que:

« Sin representar ni deformar propiamente la realidad, las historias narradas (...) más bien la reescriben y la comentan, ocupando un lugar preeminente en las esferas de las “prácticas interpretativas” mediante las cuales en cada época los hombres han creado sus propias visiones y versiones del mundo y han dado sentido a la vida cotidiana (Buonano, 1999, p. 62).

En esa dirección, las películas históricas desarrollarían tres funciones fundamentales. En primer lugar, nos hablan “a nosotros y de nosotros”, recogiendo y reelaborando los temas e intereses elementales y básicos de la vida cotidiana: el bien y el mal, el amor y el odio, la familia, la amistad, la violencia, la justicia, la enfermedad y la salud, la felicidad y las desgracias, los sueños y el miedo, operando sobre la base de géneros y formatos ya conocidos. En segundo lugar, continúa Buonano, cumple un rol de familiarización con el mundo social, preservando y construyendo un sentido común compartido, entendido como “un substrato de creencias y aceptaciones compartidas, incluso de respuestas a los dilemas de la existencia, que a su vez sirven para familiarizarnos con el mundo social” (Buonano, 1999, p. 64).

Lo antes dicho conduce a la tercera función, cual sería, en palabras de Buonano, la de mantenimiento de la comunidad, mediante la preservación y reconstitución de ámbitos significativamente reconocibles, como “lugar de regreso, expresión y reafirmación de los significados compartidos”, operando como mucho más que un corpus internamente coherente y homogéneo (Buonano, 1999, p. 66).

La contingencia de cada ejercicio categorial supone problematizar su determinación histórica, elemento necesario a la hora de situar nuestro trabajo analítico. Cuestionar nuestros propios supuestos categoriales es hacer evidente la pertenencia a esos mismos sentidos comunes en disputa, que se articulan en estrategias estéticas cinematográficas para generar un verosímil sobre el pasado y para, finalmente, hablar sobre el presente.

Referencias bibliográficas

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BUONANO, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.

CAPARRÓS, J. M. (2007). “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de cine*, (1), pp. 25-35.

FERRO, M. (2008). *El cine, Una visión de la historia*. Madrid: Akal.

FOUCAULT, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

GOLDMANN, L. (1980). "La importancia del concepto de conciencia posible para la comunicación". En *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona: Fontamara, pp. 9-24.

GRAMSCI, A. (1975). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva visión.

HALL, S. (1998). "Representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas". En *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Comp. James Curran et al. Barcelona: Paidós, pp. 23-61.

HALL, S. (2010). "El trabajo de la representación". En *Sin garantías. Trayectorias y problemas en estudios culturales*. Lima: Enviación-IESC-Universidad Andina Simón Bolívar, pp. 445-480.

MONTERDE, E., SELVA, M. y SOLÁ, A. (2002). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.

PAOLI, A. (1983). "Hegemonía, sentido común y lenguaje". *Comunicación y cultura*, (10), pp. 75-83.

RODRIGO ALSINA, M. (1998). *La construcción social de la noticia*. Barcelona: Paidós.

ROSENSTONE, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

RUEDA, J. C.; CHICHARRO, M. del M. (2004). "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico". *Ámbitos*, (11-12), pp. 427-450.

La perspectiva de género en el cine documental argentino sobre la crisis de 2001: Tres estudios de caso

Teresa Álvarez Martín-Nieto

Universidad Complutense

sieteseptiembre@hotmail.com

Resumen

El cine documental fue uno de los principales medios de representación de la crisis argentina de 2001 y, en concreto, de los movimientos sociales que surgieron en oposición al neoliberalismo. La presente ponencia da cuenta, a través de una perspectiva de género, de cómo y a través de qué discurso fílmico tres documentales argentinos recrearon estas experiencias. Para ello, se estudian las estrategias narrativas con las que estas cintas representaron a las mujeres que integraron iniciativas de resistencia y lucha popular, como el movimiento piquetero, las fábricas recuperadas o los cartoneros. Del análisis se desprende que tales películas han elaborado y difundido varias e importantes imágenes semejantes a propósito de estas mujeres.

Palabras clave

Cine documental, representaciones, representaciones cine documental, crisis 2001, crisis Argentina.

1. Introducción

Argentina dio la bienvenida al siglo XXI sufriendo la peor crisis de su historia. El estallido popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 ejerció de catalizador de tal coyuntura y visibilizó la grave situación económica, política y social que atravesaban los argentinos. Dentro del orden económico, se produjo la descomposición del modelo neoliberal que había regido el país desde la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y que fue intensificado durante la gestión de Carlos Menem (1989-1999). La quiebra de esta política se tradujo en el anuncio de suspensión de pagos de la deuda externa contraída y en el fin del régimen de convertibilidad. El saldo cuantitativo de estas prácticas se resumió en más de 165.000 millones de dólares comprometidos con acreedores externos, una tasa de desempleo superior al 20% y la mayor cantidad de población en situación de pobreza e indigencia de la historia del país (Adamovsky, 2009). Producto del incremento de estos indicadores fue la crisis política e institucional que se evidenció en esas mismas fechas y que se resumió en la frase “Que se vayan todos (QSVT)”. Este enunciado sintetizaba la falta de credibilidad y confianza en los representantes estatales y funcionó como germen de las movilizaciones que se repitieron a lo largo y ancho del territorio nacional en 2002 (Sidicaro, 2002). Esta última variable de la crisis, su componente social, puso de manifiesto un aumento significativo de la participación ciudadana en la esfera pública, el surgimiento de nuevos actores sociales y una mayor visibilidad de otros ya existentes (Masseti, 2004).

Dentro de estos últimos destacó la emergencia del movimiento piquetero. Integrado por desocupados de localidades del interior del país y del cinturón industrial bonaerense, su principal demanda fue una solución a la carencia productiva y a la falta de empleo. Para ello hicieron uso del corte de ruta, modalidad de protesta con la obtuvieron distintos subsidios estatales y que se configuró como el principal rasgo de su nueva identidad (Muñoz, 2005). También fue anterior al estallido popular de diciembre de 2001 la aparición del movimiento de empresas recuperadas. Estas experiencias se basaron en la ocupación de negocios por parte de trabajadores y su posterior puesta en producción. Unas tomas que se debieron al incumplimiento de las obligaciones sociales y legales de los propietarios así como a la amenaza de cierre o abandono. El principal rasgo distintivo de estas experiencias fue la autogestión de tales organizaciones, metodología que significó la preservación de los puestos de trabajo de los participantes y de su identidad laboral, para lo que no dudaron en hacer uso de la protesta social como herramienta de presión (Rebón, 2007). Del mismo modo, la crisis de 2001

resignificó la figura del “ciruja”, lunfardismo con el que se conocía a los vagabundos que se dedicaban a la recogida de los desechos y que en este contexto personificaron los cartoneros. Esta figura estuvo integrada por miles de personas que diariamente llevaban a Buenos Aires procedentes del área metropolitana de la capital del país y que hicieron de la recolección informal de desechos una forma de subsistencia equivalente a trabajo. Al igual que piqueteros y trabajadores de fábricas recuperadas, este actor social protagonizó distintas acciones de lucha. Las mismas se dirigieron contra las ordenanzas municipales que limitaban su actividad en el territorio porteño (Villanova, 2014).

Estas resistencias populares que emergieron en oposición al neoliberalismo encontraron en el cine y vídeo documental un dispositivo de representación capaz de adaptarse a sus condicionantes. Ello se debió a los rasgos naturales de este género cinematográfico y a su proceso de elaboración, más fácil y sencillo de llevar a cabo que una película de ficción, ya que requiere menos recursos y dispone de un proceso de producción y distribución más flexible (Taquini, 2008). En paralelo, y trasladado a la experiencia argentina en el contexto de la crisis de 2001, se produjo un giro en la producción documental resultado de varios factores. El primero de ellos fue el abaratamiento de los equipos de realización, lo que permitió a los documentalistas, debido a la extensión temporal de la convertibilidad dólar-peso argentino, una mayor capacidad de acceso a ellos y el registro de los acontecimientos en formato vídeo. A su vez, el aligeramiento de los mecanismos de registro y edición modificó las condiciones de producción de los documentalistas argentinos (Bustos, 2006). De igual modo, durante esos años se produjo una política estatal de fomento a la producción cinematográfica nacional, que facilitó la elaboración y difusión de estos trabajos (Getino, 2005). Lo mismo sucedió con muchas instituciones de procedencia internacional, que se interesaron por el cine argentino y financiaron proyectos (Aguilar, 2010). Finalmente, y procedente de las numerosas escuelas de cine que surgieron en Argentina durante la década de los años 90, emergió una importante masa crítica de realizadores, que encontraron en el género documental una motivación para interpretar las manifestaciones de la crisis y a sus protagonistas (Aprea, 2008).

2. Objetivos y metodología

Este texto recoge algunas de esas interpretaciones. En concreto, las siguientes páginas indagan, a través de la perspectiva de género, en las estrategias estructurales y

formales que tres documentales argentinos han utilizado para representar a las integrantes de las resistencias populares que surgieron en oposición al neoliberalismo en el contexto de la crisis de 2001. Con ello se busca determinar qué imágenes comunes han construido tales cintas a propósito de piqueteras, cartoneras y trabajadoras de empresas recuperadas. Para alcanzar estos propósitos, se analiza el discurso fílmico de las películas *Piqueteras* (Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002), *Grissinópolis, el país de los grissines* (Darío Doria, 2005) y *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2006). Tal selección se ha debido al proceso de difusión que experimentaron los tres trabajos.

En el caso de *Piqueteras*, la cinta constituye el primer documental dirigido por Malena Bystrowicz (Buenos Aires, 1978) y Verónica Mastrosimone (Lomas de Zamora, Buenos Aires, 1972). En ella se aborda el movimiento piquetero desde una perspectiva de género. Y se hace a través de la transmisión del punto de vista de ocho mujeres, integrantes de las organizaciones piqueteras de Cutral Co (Neuquén), Mosconi (Salta) y Ledesma (Jujuy), provincias donde nacieron estas experiencias. Unos testimonios que profundizan en las causas que generaron el surgimiento de este actor social, en los rasgos de las organizaciones piqueteras, así como en los argumentos que sus integrantes tuvieron en cuenta para seguir llevando a cabo la modalidad de acción directa que las distinguía: el corte de ruta. El documental se produjo autónomamente y se distribuyó comercialmente en los cines Cosmos y Malba de Buenos Aires durante el año 2002. En paralelo, fue difundido en un circuito de espacios alternativos, como universidades (“Ciclo de nuevos documentalistas” de la Universidad de Buenos Aires, 2002); centros culturales (“Representar la crisis”, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2002) y museos (“Fragmentos de la realidad”, Museo del Cine de Buenos Aires, 2002; “Ciclo de Cine Militante”, Museo de Arte y Memoria de La Plata, 2004”). También participó en diferentes festivales de cine (Festival de Cine de Málaga, 2002; Festival Apolo de Barcelona, 2002; Festival Tres Continentes, 2003).

Grissinópolis, el país de los grissines también fue el primer largometraje documental dirigido por Darío Doria (Buenos Aires, 1969). En él se representa la ocupación de una fábrica por parte de sus trabajadores quienes, como consecuencia de la cesión de la empresa vía concurso de acreedores y la no posesión de la misma por parte de los nuevos dueños, decidieron retomar la producción y hacerse con la propiedad del negocio. El trabajo fue estrenado, tras recibir financiación estatal, el 4 de agosto de 2005 en los cines Tita Merello y Cosmos de Buenos Aires. Permaneció en cartel durante

cuatro semanas en ambos espacios. El 14 de agosto de 2007 fue emitido en el programa “Ficciones de lo real” de la Televisión Pública Argentina en horario de máxima audiencia. Previamente (el 19 de enero y el 21 de junio de ese año) había sido emitido en el canal de la televisión por cable iSat. También formó parte de la competencia oficial del Festival Internacional de Cinéma de Nyon (Suiza).

Por su parte, *Caballos en la ciudad* se erige como el único largometraje documental dirigido por Ana Gershenson (Buenos Aires, 1951-2005). La película aborda las historias de vida de varios cartoneros de Villa Jardín (Lanús, provincia de Buenos Aires), que diariamente se trasladan a la capital del país en sus carros movidos por caballos a recoger desechos. La acción se sitúa en el marco del conflicto en el que se ven envueltos, ya que en 2002 circular por esta urbe con vehículos a tracción animal estaba prohibido. Para su elaboración, la película contó con financiación estatal. Su estreno en los cines porteños Palais de Glace y Tita Merello tuvo lugar en noviembre de 2007. También fue emitida por el espacio “Ficciones de lo real” de la Televisión Pública Argentina. En concreto, el 27 de noviembre de 2008. Igualmente, el canal de titularidad estatal Incaa Tv emitió el documental entre 2011 y 2012 en más de una veintena de ocasiones.

La metodología utilizada en los tres documentales ha sido el análisis de contenido. El mismo se define como el conjunto de técnicas que facilitan el acceso a la información que todo texto oculta en su expresión (Piñuel, 2002). En concreto, este estudio se ha aproximado a la presencia cuantitativa de las mujeres en los documentales (número de personajes que suponen y número de veces que aparecen con respecto a sus pares varones), así como al rol que estas desempeñan en los relatos y cómo son construidas en ellos. Para alcanzar el primer propósito se han tenido en cuenta las aportaciones de A.G. Greimas (1971), teórico estructuralista que desarrolla una oposición binaria de las unidades del relato, distinguiendo la existencia de tres ejes: el eje del deseo, búsqueda o propósito (sujeto-objeto), el eje de la ayuda auxiliar u obstaculación (ayudante-ponente) y el eje de la comunicación (destinador-destinatario). De igual modo, se ha abordado la manera que los documentales tuvieron de configurar a estas mujeres en tanto personajes, para lo que se ha acudido a la triple dimensión narrativa desarrollada por Lajos Egri (2004). Así, se han analizado las categorías que componen tanto su dimensión física (edad, sexo, nacionalidad, aspecto físico y forma de vestir), como su dimensión sociológica (estado civil, hijos y condiciones familiares, ocupación laboral, relaciones profesionales, actividades que realiza, nivel socioeconómico, nivel cultural,

marco espacial en el que se mueven y forma de expresarse) y psicológica (personalidad, actitud, objetivos-metas que persigue, conflictos internos, ideología política y creencias). Por último, el análisis se ha completado desde el punto de vista formal con las indicaciones de los expertos en lenguaje cinematográfico David Bordwell y Kristin Thompson (1995) y en cine documental (Nichols, 1997). A través de ellas se han detallado las técnicas más sobresalientes que se desprenden del visionado de los relatos (punto de vista y voz narrativa, uso de las entrevistas y lugar utilizado para ellas, presencia del material de archivo; tipo de plano, ángulo y movimiento de la cámara seleccionados; creación de metáforas visuales), así como la modalidad de representación documental dominante que está presente en ellos.

3. Resultados

3.1. *Piqueteras*

Esta cinta se distingue por elaborar una representación íntegra desde una perspectiva de género del movimiento de desocupados de las provincias del interior argentino. Una proyección de la que se desprenden rasgos reiterados, a partir de los cuales el documental construye una figura prototípica de las piqueteras. En primer lugar, las mujeres ejercen la función de sujetos, pues buscan un objetivo que, tras atravesar muchas dificultades (que se condensan en la proyección de diversas represiones policiales), terminan logrando. Poder haberlo alcanzado, a su vez, las configura como “heroínas” colectivas. Sin embargo, donde mejor se observa la imagen prototípica de las protagonistas es en los resultados que arroja su análisis en tanto personajes narrativos. En cuanto a su dimensión física, estas se caracterizan por ser mujeres jóvenes, de entre 30 y 40 años. Nada se dice de su nacionalidad, pero las opiniones que desprenden indican, implícitamente, que se trata de mujeres argentinas, oriundas del lugar en el que residen. Tal homogeneidad vuelve a estar presente en el tercero de los indicadores de esta dimensión: su aspecto físico. Así, todas las piqueteras tienen el pelo negro, corto en el caso de las más mayores y largo en las más jóvenes, y la tez morena. Rostros naturales en los que no hay rastro de maquillaje ni accesorios, ya sean pendientes o collares. Esta imagen se reitera en el último indicador, el vestuario que lucen las protagonistas, que en todo momento está compuesto por ropa informal y de verano, en el que las prendas predominantes son las camisetas y los pantalones anchos.

La similitud se extiende a los indicadores que configuran la dimensión sociológica. Así, todas ellas se definen por su condición de desempleadas, con bajo nivel económi-

co y cultural, consecuencia de la política llevada a cabo por los sucesivos gobiernos que han enfrentado como integrantes del movimiento piquetero. De esta organización subrayan la unidad que existe entre sus miembros y la autonomía de la que gozan a la hora de gestionarse. Para ello, encuentran en el corte de ruta su principal rasgo identitario, pues a través de esta modalidad de acción colectiva llevan a cabo sus reclamos, que se concentran en mejorar las condiciones de vida de ellas y de sus familias. De hecho, todas confirman tener hijos y se presentan como sustentos de la unidad familiar, ante la ausencia de sus parejas, de las que nada añade el documental.

La dimensión psicológica también muestra nexos de unión entre las diferentes piqueteras. Así, todas ellas presentan un conflicto y un objetivo compartido: la situación de exclusión social y ausencia de trabajo, coyuntura que pretenden revertir mediante los cortes de ruta y que es defendida a pesar de la represión estatal. También es similar su forma de expresarse, ya que utilizan un lenguaje claro y conciso, aunque en algunos casos el vocabulario es limitado y repiten las mismas estructuras gramaticales. En paralelo, la actitud que muestran las protagonistas vuelve a ser compartida, caracterizándose esta por la combatividad. Por último, ninguna de ellas hace explícita su ideología ni el lugar que ocupan en la organización. Este silencio se hace extensible a las creencias que profesan.

La modalidad de registro de los testimonios es la entrevista. Estas suponen el 64% de los sujetos con diálogo que aparecen en el documental, y las 44 intervenciones que suman, el 88% del total de apariciones proyectadas. La distribución geográfica de las entrevistas es equitativa, pues se reproducen tres testimonios procedentes de cada una de las provincias presentes en el relato, a excepción de Neuquén, donde se dialoga con dos piqueteras. No ocurre lo mismo con la ubicación de los encuentros entre realizadoras y entrevistadas, pues en estos predominan los espacios domésticos frente a los públicos. Así, tres de las piqueteras son entrevistadas en la cocina de sus casas, dos lo hacen en las inmediaciones de su vivienda y tres en los lugares destinados a la realización de actividades que autónomamente gestionan estas organizaciones (talleres de capacitación, recogida de basura, reciclaje). Además, a nivel formal todas las entrevistas se reproducen utilizando planos fijos, aunque su encuadre varía, pues este abarca desde el plano medio, con el que se proyecta la figura de la entrevistada y el lugar en el que se encuentra mientras es interrogada; hasta el gran primer plano, con el que se focaliza la expresión de sus rostros.

La abultada presencia testimonial determina el modo de representación documental dominante en la cinta, el interactivo, que dota de visibilidad a las piqueteras al tiempo que envuelve de legitimidad sus palabras y acciones. La inclinación por conocer el punto de vista de las protagonistas también relega al material de archivo a una posición secundaria. Este se compone, en su mayoría, de imágenes a color procedentes de televisiones locales y del vídeo casero, pero también de algunos extractos de periódicos, fotografías y mapas. Unos elementos que, a modo de paratextos, ejercen tres funciones: probar los acontecimientos históricos que se narran, confirmar las tesis de las protagonistas y ubicar geográficamente su experiencia, constatando su situación de exclusión. Por último, y alejado de ambos estilos de representación, en el documental también ejercen un rol importante las metáforas visuales. Es el caso de la inserción extradiegética de un ojo de mujer, que se intercala en las distintas partes del relato, apareciendo primero cerrado y luego abierto. El mismo personifica a modo de sinécdoque al “pueblo argentino” y la evolución de su comportamiento durante el neoliberalismo, primero dormido y apagado y luego abierto y activo, efecto del surgimiento de los nuevos movimientos sociales (la resistencia de una parte importante de la sociedad), que los piqueteros simbolizan.

3.2. *Grissinópolis, el país de los grissines*

Las mujeres se erigen en este documental como protagonistas y líderes de la experiencia de resistencia en la que participaron. Así, aunque fueron 16 los obreros que llevaron a cabo la toma de la empresa en la que trabajaron hasta la crisis (8 hombres y 8 mujeres) y que estos representan el 57% de las apariciones con diálogo que se reproducen del total de personajes que forman parte de la cinta, solo 7 de estos obreros hablan en el documental (3 hombres y 4 mujeres), resultando el saldo final del total de apariciones con diálogo a favor de las trabajadoras, con 21 intervenciones (87%) frente a 3 de sus colegas varones (13%). Esta inclinación por proyectar la presencia de la mujer en la recuperación de empresas en Argentina durante la crisis de 2001 también se evidencia en la tipología de acciones que llevan a cabo en el documental, que se registran de manera dicotómica, y en el rol que adquieren en ellas, pues ejercen de promotoras de las mismas, lo que no ocurre con sus compañeros varones. Así, de un lado destacan los esfuerzos que las trabajadoras protagonizan para poner en marcha la producción de la fábrica, unas iniciativas que se reflejan en las imágenes que registran la primera hornada autogestionada, así como en las asambleas en las que se reúnen para analizar las alternativas de distribución y comercialización de su pro-

ducto. El otro grupo de acciones que protagonizan se corresponde con las actividades que realizan para conseguir la propiedad de la empresa, como la difusión de su caso en los medios de comunicación a través de la organización de una rueda de prensa y una manifestación en el centro de Buenos Aires, las guardias que organizaban para evitar posibles desalojos o las visitas y las reuniones que mantuvieron con las instituciones responsables de definir legalmente su situación, que vuelven a ser materializadas por ellas y no por sus pares hombres. A su vez, estas proyecciones determinan su función actancial a nivel narrativo, pues las trabajadoras ejercen de sujetos del relato, ya que las acciones que realizan buscan alcanzar esos dos objetivos concretos. Su consecución al final de una historia lineal, clásica y tripartita, tras sortear un buen número de obstáculos (amenazas de desalojo, presiones de compra de la empresa de la mano de terceros, etc.), convierte a estos personajes en “heroínas” colectivas.

En relación a su análisis como personajes, y empezando por la dimensión física, esta se define a partir de su edad, que se sitúa en torno a los 40 y 50 años. Tal indicador también las determina como trabajadoras formales, pues su relación laboral con la fábrica se extiende por más de dos décadas. Por el contrario, nada se dice de su nacionalidad, aunque la mayoría de ellas presentan rasgos, como el pelo y la tez oscura, que asocian su procedencia a países limítrofes a Argentina, así como a provincias del norte del país. Asimismo, las trabajadoras presentan un aspecto cansado, con rostros en los que está presente el paso de los años a través de incipientes arrugas. Unas marcas de la edad que no ocultan, pues no hacen uso de maquillaje ni dedican mucho tiempo a peinarse. De igual modo, el vestuario que utilizan es informal y solo visten con uniforme cuando realizan actividades directamente vinculadas con la defensa del trabajo.

La dimensión sociológica se caracteriza por la reiteración que las trabajadoras hacen de su condición de madres y responsables de familia, cuya relación es buena. Un concepto, la familia, que se constituye como causa principal por la que han ocupado la fábrica. De esta situación se deduce que su nivel socio-económico es bajo ya que, incluso, una operaria reconoce que si se ha sumado a la iniciativa de la autogestión es porque necesita el dinero. Lo mismo sucede con su nivel cultural, pues alguna de las operarias confirma su falta de estudios y su deseo de que sus hijos sí puedan acudir a la universidad y formarse en el futuro. Con respecto a los lugares en los que aparecen, el espacio predominante es la fábrica, representación que funciona para subrayar la identidad laboral de estas obreras, estatus social que no quieren perder y por cuyo mantenimiento luchan. Estas son representadas en la empresa en 22 secuencias

(69%), frente a 8 de lugares públicos (31%). De hecho, se recrean casi todas las estancias de la fábrica (cocina, sala de producción, patio, sala de soldar, sala de reuniones, despachos). Por el contrario, los lugares públicos aparecen en contadas ocasiones: en seis secuencias la Legislatura de Buenos Aires, en dos la UBA, en dos el centro de la ciudad y en una el metro.

La tercera dimensión del análisis de estos personajes, la psicológica, se caracteriza por el comportamiento dialogante de las trabajadoras, que llevan a cabo declaraciones en las que prima en tono apaciguado. No obstante, mantienen varios tipos de actitudes. Estas evolucionan a medida que avanza la trama y abarcan un ánimo inicial, pasan por una desconfianza cuando surgen problemas y vuelven al optimismo al final de la narración. Este indicador queda condicionado a la meta y conflictos que experimentan las protagonistas, pues si el objetivo es lograr la tenencia de la empresa, para ello atraviesan varios conflictos, que son tanto de carácter legal como internos entre compañeras. Con respecto a la ideología, ninguna de las trabajadoras de la fábrica muestra su orientación política. Sin embargo, la concepción que tienen del trabajo como elemento garante de dignidad o de la familia como justificante de sus acciones vinculan a las protagonistas con el Peronismo. Por último, ninguna de las trabajadoras reconoce explícitamente tener creencias religiosas.

En lo que respecta al análisis formal de la película, el modo de representación dominante utilizado para registrar a las obreras es el estilo directo, lo que explica que la focalización y la voz narrativa sean las suyas. Esta modalidad documental se caracteriza por primar la continuidad espaciotemporal de la narración y por la intervención mínima del realizador en la toma y montaje final de las imágenes. Para ello, se reproducen secuencias de una duración relativamente larga, en las que la cámara ejerce de acompañante de las acciones que realizan los sujetos, motivo por el cual la presencia de *travellings* es notable. El estilo directo también se caracteriza por procurar que en el resultado final del montaje aparezcan el menor número de elementos externos a la diégesis, lo que en este trabajo es notable, pues la presencia de intertítulos, imágenes de archivo y música extradiegética es casi nula.

Esta modalidad de representación no exime al documental de crear metáforas visuales. En concreto, tal figura se configura a partir del ángulo en que se posiciona la cámara. Así, la representación de las trabajadoras sufre una modificación en lo que respecta al uso del ángulo utilizado para referirse a ellas, picado al inicio del relato y

contrapicado al final. De este modo, su proyección en los dos momentos más importantes del relato, como son su planteamiento y su desenlace, funcionan como mecanismos de registro simbólico de la evolución de las trabajadoras a lo largo de la trama. De hecho, a través de la metáfora las protagonistas pasan de ser trabajadoras de una empresa en quiebra acechada por la crisis a personificar la experiencia de la autogestión y configurarla como una alternativa viable al Estado para superar dicha crisis.

3.3. *Caballos en la ciudad*

Al igual que sucedía en *Piqueteras* y *Grissinópolis, el país de los grissines*, en esta narración las mujeres cartoneras ejercen el rol de sujetos. Esta función es percibida por los espectadores a través de la asignación del objetivo a alcanzar que se les asigna. El mismo se alcanza tras superar una serie de obstáculos, que se sintetizan en la represión estatal ejercida sobre el colectivo del que forman parte así como en el rechazo que una parte de la sociedad muestra ante la actividad que realizan. No obstante, esta resolución positiva del conflicto que atraviesan las convierte en “heroínas” colectivas del relato.

Del visionado del documental se desprenden varias coincidencias sobre la construcción que se lleva a cabo de estas mujeres a nivel personaje. Con respecto a su dimensión física, es común la presencia de mujeres jóvenes de entre 30 y 40 años y de nacionalidad argentina, con la tez y el pelo morenos, rostros naturales y carentes de maquillaje y adornos. También son coincidentes las imágenes que subrayan la indumentaria informal que utilizaban estas mujeres, cuyo “uniforme” de trabajo consistía en camisetas y pantalones cortos elaborados con textiles cómodos, además de por llevar gorras y sombreros, que si bien las protegía de los efectos del sol, narrativamente funcionan como indicios de la actividad que llevaban a cabo y su dureza.

Las similitudes también son frecuentes en el nivel socio-económico que proyectan. Así, se trata de mujeres en situación de exclusión social, cuyos ingresos monetarios derivan de la actividad cartonera, por lo que se esfuerzan en defender esta actividad, que es entendida como sinónimo de trabajo y como una solución al desempleo que padecían como consecuencia de la crisis económica. También coinciden las representaciones en mostrar a estas mujeres como responsables cabezas de familia y sustentadoras de la unidad, fortaleza y continuidad de esta institución. Para ello, se pone énfasis en su faceta organizadora y resolutoria, además de destacar que en ellas prevalece la solidaridad con sus más allegados.

En cuanto a la dimensión psicológica de estos personajes, prevalecen las imágenes que muestran su fortaleza y disposición decidida a continuar con su labor, a pesar de la presión que reciben, ya provenga esta de la vía institucional como por parte de la sociedad civil. Al igual que en las dos experiencias de resistencia popular al neoliberalismo, tampoco manifiestan creencias religiosas ni inclinaciones ideológicas. Sin embargo, sí se distancian de las mujeres piqueteras o de las participantes en ocupaciones de empresa en que la cinta las muestra en las imágenes desprendiendo humor en sus comentarios y mostrando una actitud positiva ante la problemática que padecen. Un distanciamiento que vuelve a reproducirse a nivel cuantitativo, pues en este caso las mujeres que integraban el colectivo cartonero suponen el 23% del total de trabajadores del cartón que cuentan con diálogo en el documental y su número de apariciones acumula el 33% del total.

En relación a la proyección visual que de ellas se hace, el documental se distingue por subrayar la dimensión espacial en la que se mueven. Un énfasis con el que se fomenta la vinculación de las cartoneras con el espacio público a través de la actividad que llevan a cabo. De hecho, estos personajes siempre aparecen en la ciudad de Buenos Aires, aunque en distintas localizaciones (el Puente Alsina, barrios de clase media); y en el trayecto que separa el lugar que habitan, la villa, con la capital del país. A su vez, el punto de vista y la voz narrativa del documental provienen de estos personajes, estrategias que las dotan de visualidad y, a la cinta, de carácter testimonial. Para ello, se procede a insertar narraciones en off procedentes de entrevistas previas con las protagonistas, lo que refuerza su perspectiva y subjetividad.

En paralelo, a través del registro de las acciones de las cartoneras se produce la continuidad espacio-temporal del relato. El protagonismo de esta apuesta narrativa explica que la modalidad de representación documental dominante en la cinta sea el estilo directo. En este caso concreto, la cámara ejerce como testigo de lo que tiene lugar frente a ella, por lo que es frecuente el uso de largos *travellings* y planos generales de las cartoneras cuando se encuentran en movimiento, que se combinan con planos más cerrados y cortos de las protagonistas cuando permanecen quietas.

En cuanto al tratamiento estético que reciben por parte de la cinta, este se caracteriza por connotar su situación de debilidad, en tanto representantes de un actor social sobre el que pesaba la desigualdad social con gran intensidad. Asimismo, la actividad cartonera y la intención de las protagonistas del documental de continuar con ella se

proyecta como una resistencia positiva, pues se transmite la idea de que la recogida de desechos las incluye en el mercado laboral y, dentro de la población activa del país, mejoran su situación personal. Este marco es elaborado a través metáforas visuales que se valen del encuadre, la puesta en escena y el montaje. Prueba de ello es la primera aparición de estas mujeres en el documental, que se lleva a cabo mostrándolas cruzando el Puente Uriburu a través de un plano contrapicado. Una imagen que refuerza la noción de subordinación que experimentaron las cartoneras en el contexto de la crisis de 2001. También los intertítulos utilizados por el documental a través del montaje sirven para trasladar a los espectadores la situación de abandono estatal que experimentaron las cartoneras. Así, esta estrategia narrativa se esfuerza en reforzar el binomio centro-periferia, en el que las protagonistas integran la periferia y, en el momento que acceden a la ciudad se convierten en intrusas y amenaza para el orden social de la urbe.

4. Conclusiones

Del análisis realizado se desprende que los documentales *Piqueteras*, *Grissinópolis*, *el país de los grissines* y *Caballos en la ciudad* han construido la participación de las mujeres en las experiencias de oposición al neoliberalismo que surgieron en Argentina al calor de la crisis de 2001 a partir de varias imágenes interesantes. La primera apuesta ha consistido en percibir las mujeres como figuras no marginales ni aisladas, en comparación con la presencia de sus pares varones. De hecho, la tendencia seguida por los documentales ha sido otorgar a las mujeres dedicación exclusiva o protagónica en la mayoría de los casos. Una inclinación cuantitativa por la representación de los movimientos sociales desde la perspectiva femenina que se produce en paralelo a la construcción de estas mujeres como sinónimo de fortaleza. Así, las integrantes de las organizaciones piqueteras, fábricas recuperadas y cartoneras no son proyectadas como personajes subordinados a los hombres. Por el contrario, las mujeres ejercen de pares de estos e incluso llegan a funcionar como líderes en determinadas iniciativas, fomentando en ambos casos las luchas populares que protagonizan y que llevan hasta las últimas consecuencias.

Para elaborar estas imágenes comunes los documentales estudiados optan por hacer uso de un argumento similar. Este consiste en defender y justificar las acciones de las protagonistas, a pesar de que su comportamiento pueda llegar a ser ilegal. De ahí que se suele hacer hincapié en mostrar una dimensión socioeconómica de estas

mujeres caracterizada por las necesidades y a las que les acecha la exclusión social y la desigualdad, además de que mantienen una situación personal complicada, pues aparecen son las responsables y sustentadoras de sus familias. Estos factores inciden en el cambio que los documentales muestran en torno a la identidad de las protagonistas. Esta modificación se observa en el ámbito laboral y se corresponde, en cada uno de los documentales analizados, con un cambio determinado. Así, las cintas dotan a las integrantes del movimiento de desocupados de las provincias del interior argentino de una nueva identidad en tanto trabajadoras sin empleo formal: la piquetera. Esta tiene en el corte de ruta su principal característica, pero también se define a partir de las normas de unidad y solidaridad del movimiento y en la autonomía frente al Estado de la experiencia que integran. En el caso de las trabajadoras de las fábricas recuperadas, se manifiesta una identidad laboral mantenida, pues la autogestión de la empresa permite diluir la amenaza de desempleo que cernía sobre ellas. De igual modo, las cartoneras experimentan una identidad laboral restituida, en la que la actividad que llevan a cabo es construida por el cine documental argentino como sinónimo de trabajo.

Asimismo, las mujeres que participaron en experiencias de oposición al neoliberalismo son construidas a través de un discurso del que se desprenden varios elementos similares. El primero de ellos es la concepción de estos personajes como sujetos de las narraciones que protagonizan. Este rol actancial se repite en los tres casos analizados, pues se plantea a estas mujeres un objetivo a alcanzar, que tras distintos obstáculos superados obtienen. Unas pruebas y un desenlace a favor de las mujeres que las convierten en “heroínas” colectivas. En paralelo, las cintas coinciden en mostrar el punto de vista y la voz narrativa de las participantes en estas experiencias, inclusiones que facilitan el avance de los relatos. Esta visibilización se materializa a través del uso de la entrevista y del registro directo de las acciones que llevan a cabo. En ambas estrategias la inclinación es el uso de los planos cortos, que contienen una mayor carga dramática y muestran con mayor nitidez la expresión de las protagonistas. Esta decisión responde a los objetivos que se marcaban los documentales y que logran materializar. Estos se sintetizan en lograr la empatía de los espectadores y en romper con el estereotipo negativo que los medios de comunicación dominantes habían configurado en torno a las figuras de dos de estos actores, los piqueteros y cartoneros (Settanni, 2006 y Biancardo, 2009). Para ello, se estrenaron en salas comerciales del centro cultural porteño y en barrios de clase media-alta de la ciudad. Una decisión con la que llegaron a un público heterogéneo y ajeno a estas experiencias, al que podían lograr conmover y generar una percepción positiva de sus participantes femeninas.

Referencias bibliográficas

- ADAMOVSKY, E. (2009). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta.
- AGUILAR, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos editor.
- APREA, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento-Biblioteca Nacional.
- BIANCARDO, M.S. (2007). Representaciones sociales de los actores ligados a la basura de la ciudad de Buenos Aires en Clarín. *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*, n7.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Madrid, España: McGraw Hill.
- Bustos, Gabriela. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones.
- EGRI, L. (2000). *The art of dramatic writing*. New York, Estados Unidos: Touchstone.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad.
- GREIMAS, J.A. (1971). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, España: Gredos.
- MASSETTI, A. (2004). *Piqueteros. Protesta social e identidad colectiva*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de Las Ciencias.
- MUÑOZ, M.A. (2005). La difícil construcción de una identidad colectiva: Los piqueteros. *Revista de Antropología Latinoamericana*, n43, pp. 1-24.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Paidós.
- PIÑUEL, J.L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de sociolingüísticas*, n3, pp. 1-42.

REBÓN, J. (2007). *La empresa de la autonomía, trabajadores recuperando la producción*. Buenos Aires, Argentina: Colectivo Ediciones Picasso.

SIDICARO, R. (2002). Las desintegraciones institucionales argentinas y sus consecuencias sociales. *Punto de vista*, n72, pp. 37-41.

SETTANNI, S (2006). La presentación acerca de los piqueteros construida por La Nación. *Cutral Co/Plaza Huinca* 1996-97- Buenos Aires 2004. *Cuestión*, n12.

TAQUINI, G. (2008). Tiempos de vídeo argentino. En La Ferla, J. (Comp). *Historia crítica del vídeo argentino*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Eduardo F. Constantini.

VILLANOVA, N. (2014). La organización política de los cartoneros en la ciudad de Buenos Aires: 1997-2012. Aportes para una caracterización en su desarrollo político. *Cuadernos de Gendes*, n87, pp. 127-156.

La enfermedad y el indígena en *El abrazo de la serpiente*: ¿Una representación descolonizadora?

Colleen McAlister

University of North Carolina at Chapel Hill

collmc@live.unc.edu

Resumen

Siguiendo la trayectoria del proyecto descolonizador, filmes creados por cineastas indígenas y no-indígenas durante los últimos 30 años han permitido más libertad a las comunidades indígenas para auto-representarse. Un film reciente del director colombiano Ciro Guerra, *El abrazo de la serpiente* (2016), presenta un caso interesante. El presente artículo investiga los temas de la enfermedad, la curación y el uso de plantas medicinales en la película para examinar la negociación de estructuras de poder y jerarquías de conocimiento establecidas por los poderes coloniales. También explora el esfuerzo descolonizador de este film a través de su manipulación de la temporalidad, y cuestio-

na el mismo esfuerzo tras un análisis de la caracterización del protagonista indígena.

Palabras clave

Estudios de enfermedad, medicina indígena, cine poscolonial, historia alternativa, historia indígena.

1. Introducción

En su síntesis del cine indígena global, Wendy Gay Pearson y Susan Knabe (2015, p. 15) afirman que tanto los documentales como las producciones dramáticas indígenas se tratan en una manera u otra de los efectos de la colonización sobre los pueblos indígenas. Para críticos como Adolfo Colombres (2012) y Freya Schiwy (2009), las relaciones desiguales entre colonizador y sujeto colonizado se mantienen a través del mismo proceso de producción cinematográfica, con la distribución y la posesión del conocimiento técnico dominadas por los colonizadores. Pero dentro de los últimos treinta años, siguiendo la trayectoria del proyecto descolonizador, directores y cinematógrafos indígenas han obtenido más autonomía en la producción de sus propios filmes. Discutiendo el contexto del cine colombiano, Angélica Mateus Mora (2013, p. 97) dice que desde la década de los años 80, los pueblos indígenas han ganado más oportunidades para la autorepresentación en el cine y para jugar un papel de mayor influencia en la manera en que ellos son representados por otros. ¿Pero cómo ha desarrollado la representación del indígena en el cine colombiano hasta hoy en día? *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2016), con su protagonista indígena y la representación de los efectos de la colonización sobre él, es un caso interesante para investigar desde una perspectiva descolonizadora. ¿Cómo negocia esta película la estructura de poder y la jerarquía de sistemas de conocimiento establecidas por los poderes coloniales? ¿Hasta qué punto explora estos conceptos desde una perspectiva descolonizadora?

La presencia de la enfermedad en esta película automáticamente lleva consigo unas connotaciones coloniales y las dinámicas de poder establecidas por el proceso de la colonización. Las enfermedades que traían los colonizadores españoles y portugueses a la región que hoy conocemos como Hispanoamérica devastaron a las poblaciones indígenas. Esta gran pérdida de la población indígena fue uno de los factores que contribuía a la consolidación del poder por los españoles en el “Nuevo Mundo”, y establecía una dinámica de poder que perdura hasta nuestros días. El presente trabajo argumenta que *El abrazo de la serpiente* invierte este orden establecido entre colonizador y colonizado en su tratamiento del tópico de la enfermedad.

2. Objetivos

El propósito del presente trabajo es de investigar los temas de enfermedad, curación y el uso de plantas medicinales en esta película para examinar su negociación de las

estructuras de poder y jerarquías de conocimiento de los colonizadores. También va a explorar el esfuerzo descolonizador de esta película a través de su manipulación de la temporalidad y cuestionar este mismo esfuerzo con una revisión del protagonista indígena.

3. Metodología

Este trabajo incorpora la teoría del cine, estudios previos sobre el cine colombiano y el cine del indígena y artículos especializados sobre medicina indígena tradicional como su base teórica. Plantea la hipótesis sobre una inversión de la dinámica de poder entre colonizador/sujeto colonizado por medio de la lectura de la teoría del cine indígena y de los aspectos técnicos del cine. Utiliza los estudios previos del cine colombiano, y especialmente la figura indígena en ésta, para contextualizar el personaje de Karamakate, su representación visual, el desarrollo de su personalidad y sus interacciones con los “colonizadores” dentro de la película, Theodor y Evan. Incorpora los artículos sobre la medicina indígena y su recepción dentro del contexto cultural colombiano y global para poder discutir la perspectiva sobre la medicina indígena en esta película en particular. A través de la combinación de estas teorías y estudios críticos, el presente trabajo intenta proponer su hipótesis con una aproximación interdisciplinaria, con estudios de cine, de medicina y del proyecto descolonizador.

Se ha diseñado el estudio en dos partes. La primera explora el esfuerzo descolonizador de la película a través de su tratamiento de la medicina indígena global y su concepción del conocimiento privilegiado versus el conocimiento que pertenece a todos los seres humanos. La segunda cuestiona este mismo esfuerzo descolonizador de la película planteando como ejemplo en contra la representación de Karamakate con algunos de los rasgos del estereotípico “noble salvaje”. El estudio se divide en estas dos partes para poder explorar con detalle el esfuerzo descolonizador de la película, y después complicar el asunto y cuestionar los límites de éste.

4. Resultados

4.1 El conocimiento privilegiado y el poder

Como dice Óscar Velasco Hurtado (2010, p. 127), al principio de la colonización de las Américas, los colonizadores carecían de médicos con el conocimiento “científico” europeo al que estaban acostumbrados en la región, y por eso tenían que depender de

los conocimientos médicos y curativos de los pueblos indígenas. Theodor van Martius, uno de los personajes principales de *El abrazo de la serpiente*, se encuentra en la misma situación casi 400 años después de la primera llegada europea al continente. Cuando empieza la película, ninguno de los curanderos en la región amazónica de Colombia en la que él está ha podido curarlo, y va al curandero Karamakate como su última esperanza para mejorarse. Theodor depende de los conocimientos de Karamakate, lo que lo coloca en una posición de poder. La cinematografía de la primera escena refleja esta posición de Karamakate, posicionándolo como el foco central del encuadre y con la cámara mirándolo desde un ángulo contrapicado. La dinámica de poder entre colonizado (representado por el protagonista indígena de Karamakate) y colonizador europeo (representado por Theodor) se ha dado la vuelta en este caso. El sistema de conocimiento de Karamakate, conocido como la herbolaria de la “medicina tradicional”, es la única opción para la curación de Theodor en medio de la selva amazónica. El hecho de que sea la “única y última opción” lo da cierto poder, pero no se debe olvidar que este sistema de conocimiento existe como parte de la jerarquía del conocimiento médico mundial.

Roberto Campos Navarro (2010b, p. 32) afirma que la medicina “tradicional” de los pueblos indígenas ha sido y continúa siendo despreciado por la comunidad medical occidental, los miembros de la cual ven a las prácticas y remedios médicos de los indígenas como menos “científicos”, y menos eficaces. Esto crea una jerarquía dentro del cuerpo de conocimiento médico. A pesar de estas perspectivas, investigadores de las culturas occidentales intentaban incorporar los conocimientos de las plantas medicinales que poseían los curanderos indígenas en la medicina occidental, especialmente durante el siglo XVIII en Hispanoamérica. Aun con esto, existía la idea de que el uso de las plantas medicinales fue un solo suplemento a técnicas y medicinas occidentales para curar una enfermedad.

Esta actitud sobre las técnicas de la medicina indígena existe todavía en el contexto colombiano, como nos muestra el documental *Médicos en plazas y calles de Colombia*, producido por el Centro Universitario de Ciencias Sociales y de la Salud y la Universidad del Valle en Cali en 1989. El documental demuestra que los curanderos indígenas viviendo en centros urbanos están al margen de la sociedad, y sus conocimientos muchas veces son vistos como superstición, brujería y, otra vez, la última opción cuando la medicina científica falla (Mateus Mora, 2013, p. 195). Esta situación presenta un conflicto entre “lo tradicional” y “lo moderno”, un conflicto del que muchas películas

colombianas se tratan (Mateus Mora, 2013, p. 103). *El abrazo de la serpiente* confronta estos conflictos de lo tradicional versus lo moderno y la jerarquización del conocimiento a través de la relación entre Karamakate y Theodor.

Dentro de su propio pueblo, el conocimiento de Karamakate probablemente habría sido considerado especializado y respetado por su poder de curar. Pero la película no nos da la oportunidad de ver esto. Karamakate tuvo que abandonar su pueblo cuando era niño, a causa de la invasión de ello por los colombianos. Quiere decir que su conocimiento se ha caído desde lo más alto en la jerarquía de sistemas de conocimiento hacia lo más bajo por tener que vivir aparte de su pueblo y no tener nadie para curar o con quien compartir sus técnicas de salud. Vemos la profundidad de su conocimiento sobre la planta de *yakruna* en una situación en la que un colonizador lo necesita. De repente, el cuerpo de conocimiento de Karamakate se sube a lo alto en la jerarquía de “importancia” o “relevancia” de sistemas médicos, pero si, por ejemplo, viviera en un centro urbano como en el documental, se lo rebajaría otra vez. La revaloración del conocimiento de Karamakate sobre la *yakruna* representa un esfuerzo descolonizador de esta película, una reivindicación del uso de plantas medicinales por pueblos indígenas. Todos estos cambios nos muestran que cada jerarquía de conocimiento es relevante, y depende del contexto cultural.

4.2 La enfermedad y el contexto cultural

En cualquier estudio sobre la enfermedad, es importante tener en cuenta el contexto cultural específico en que aparece. Muchos críticos, como Campos Navarro (2010), Velasco Hurtado (2010), Luca Citarella Menardi (2010), José Ricardo López-Hernández y José Manuel Teodoro-Méndez (2006) están de acuerdo que la enfermedad tiene una base cultural en su interpretación y su curación. Para muchos grupos indígenas, la enfermedad está ligada al ámbito religioso-espiritual (Citarella Menardi p. 80). En el contexto de pueblos indígenas de la región andina, la enfermedad está conectada con su cosmovisión que relaciona el individuo y su entorno, como dice Velasco Hurtado (2010, p. 130):

« Se trata de una cultura altamente integrada con el medio ambiente. En ella el ser humano es un elemento de un todo, de modo que animales y humanos forman una comunidad en la que existe un equilibrio que involucra a todos. En ese sentido, la cultura andina implica la idea de unidad ecológica; al menos una parte de las enfermedades tiene que ver con transgresiones del equilibrio entre persona y entorno.

Esa concepción de la enfermedad como una transgresión contra la naturaleza es prevalente, porque Citarella Menardi la menciona en el contexto de los pueblos indígenas de Bolivia (2010, pp. 80-81) y López-Hernández y Teodoro-Méndez (2006, p. 23) en su artículo sobre los Tzotzil y los Tzeltal de México. Para evitar esas transgresiones, Citarella Menardi nos dice que varias normas están establecidas para regular el conducto entre la naturaleza y el ser humano, parecidas a las “prohibiciones” que Karamakate le explica a Theodor en la película.

Todas las prohibiciones que Karamakate le da a Theodor tienen que ver con la naturaleza:

« The jungle is fragile, and if you attack her, she strikes back. The only way she will allow us to travel is if we respect her. We must not eat meat or fish until the rains begin and we ask permission to the Owners of Animals. We can't cut any tree from its root. If a woman is found, no intercourse until the change of moon. Do you accept? (*El abrazo de la serpiente*, Dir. Guerra).

Estas prohibiciones son parte del cuerpo de conocimiento privilegiado que posee Karamakate sobre las curaciones de las enfermedades. Como parte de su concepción del mundo Karamakate las toma muy en serio, y para él, el acto de romper con una de ellas trae consigo un castigo. Karamakate quiere que Theodor se meta en su entorno, que llegue a ser parte de este equilibrio entre el ser humano y la naturaleza. Si le da el *caapi* hecho con la *yakruna* a Theodor, y consigo le pasa todo el poder medicinal y el conocimiento de la planta, Karamakate no quiere que esta planta pierda su significado cultural para los Cohiuana. Este proceso de descontextualizar las plantas medicinales es precisamente lo que pasaba muchas veces cuando los científicos occidentales intentaron incorporarlas en sus sistemas de conocimiento (Citarella Menardi, 2010, p. 77). Es por eso que Karamakate se enoja tanto cuando, en medio de un delirio causado por su enfermedad, Theodor agarra un pez del río y lo come. Cuando come el pez y traiciona a las prohibiciones, rompe con el equilibrio entre él y su entorno. Según las creencias de Karamakate, no es una coincidencia que después de que coma el pez, su enfermedad se empeora. Aquí se ve una concepción indígena de la enfermedad conectada con el respeto por la naturaleza, como discutido por Velasco Hurtado. Tampoco es una coincidencia que no conocemos el nombre “científico” o la clasificación de la enfermedad de Theodor por la medicina occidental. Es una enfermedad vista desde la perspectiva de un indígena, ligada al balance entre el individuo y el medio ambiente.

Para Karamakate, puede ser que Theodor ya haya roto algunas de las prohibiciones que él tiene para guiar su vida en armonía con la naturaleza antes de que Theodor coma el pez. Es decir, que desde la perspectiva de Karamakate el comportamiento de los varios tipos de colonizadores que ve en la selva amazónica – los jefes de la colección del caucho intentando sacar lo más que pueden, los evangelizadores católicos que quieren que los indígenas abandonen su cultura y su lenguaje, e incluso Theodor mismo todas las posesiones que trae consigo en el viaje – es la encarnación del exceso. Tal vez Karamakate ve el abandono del equilibrio a favor del exceso como la causa de la enfermedad de Theodor, y por extensión, el mal del colonizador en todas las formas que encuentre en la selva. Desde la perspectiva de Karamakate sobre las posesiones materiales de Theodor, surge una dinámica bien interesante para considerar en este estudio sobre el poder y la posesión de conocimientos privilegiados.

4.3 Esfuerzo descolonizador de la película

Durante toda la película, Karamakate quiere que Theodor, y luego Evan, abandone sus posesiones materiales – sus libros, sus álbumes de fotografías, sus instrumentos científicos, etc. Lo que para Theodor y Evan les da el poder (autoridad en forma de registros de lo que aprendieron en el Amazon) Karamakate ve como vacío e inútil. Para él, la única cosa importante es la posesión del conocimiento sobre la *yakruna*. En la escena en que los miembros del grupo indígena tienen la brújula de Theodor, Karamakate dice que el conocimiento pertenece a todos los hombres, que él no decide quién lo tiene y quién no. A lo largo de la película, parece que Karamakate contradice a sí mismo en este respeto. No compartirá su conocimiento sobre la *yakruna* con cualquiera persona – solamente con alguien que tiene la preparación adecuada para el manejo de este conocimiento privilegiado.

En la escena en que vuelve a su pueblo, Karamakate ve que la gente ha traicionado las costumbres y cultivado la *yakruna*, supuestamente debido a la influencia de los colonizadores y su cultivación masiva de otras plantas como el caucho. Karamakate está al centro del encuadre, en plano medio, para que la audiencia se enfoque en su comprensión de lo que ha pasado en su pueblo y su reacción a este abuso, según él, de la planta sagrada. Se coloca al primer plano del encuadre, con Theodor y Manduca en el fondo, esperándole para que haga el *caapi* con la *yakruna*. La cámara le sigue al movimiento retardado de Karamakate en una toma de grúa, para que podamos ver el desarrollo de su comprensión, hasta el momento del clímax cuando dice que un co-

lonizador como Theodor no tiene el derecho ni la preparación apropiada para recibir el conocimiento y el uso de la *yakruna*. Si la influencia de los colonizadores sobre su pueblo ha resultado en este abuso de la planta, no quiere que siga este mal uso en el futuro. Con esta decisión de negarle el uso de la *yakruna* a Theodor, y cuando quema las plantas, crea otro giro en la inversión de la dinámica de poder entre colonizado y colonizador. Velasco Hurtado (2010, p. 133) nos dice que con la posesión del conocimiento de las plantas medicinales y sus usos, el curandero indígena tiene poder sobre su paciente. Una cara de este poder es la negación del remedio para la enfermedad, y es ésa la que escoge Karamakate para Theodor. Esta agencia que actúa el protagonista indígena sobre la figura del colonizador europeo se puede ver como un esfuerzo descolonizador en la película, entre otros elementos que se analizará aquí.

Según Schiwy (2009, p. 90), históricamente en el cine, el tiempo se ha usado para mostrar al indígena como “atrasado” o “bárbaro” en comparación con la civilización del oeste. Hoy en día, el cine indígena va reclamando el uso del tiempo para cambiar la percepción sobre los indígenas. Schiwy (2009, p. 98) hace referencia al concepto de “nayrapacha” que viene de la cosmovisión indígena, lo cual significa “where the past can also be the future”. Aunque Schiwy discute este concepto en el contexto del cine dirigido y producido por grupos o individuos que se auto-identifican como indígena, y *El abrazo de la serpiente* no cabe en esta categoría, esta película juega con el tiempo y la temporalidad en una manera relacionada con el concepto de “nayrapacha”. La estructura de la película está compuesta por dos narrativas paralelas que tienen lugar con una diferencia de treinta o cuarenta años. El protagonista indígena Karamakate está presente en las dos narrativas, que lo da cierto aire de “intemporalidad”, como si fuera un ser sin tiempo. La similitud de los temas y las historias entre los dos hilos narrativos contribuye a esa caracterización de Karamakate, porque guía a Theodor y luego a Evan en la misma búsqueda de la *yakruna*. En el viaje con Evan, Karamakate realiza lo que no pudo realizar en su viaje con Theodor, y así el futuro es el pasado, como en el concepto de “nayrapacha”.

Cuando está en la montaña con Evan y quiere transmitirle el conocimiento sobre la *yakruna*, Karamakate le dice “I killed you too, before, in the time without time, yesterday, 40 years, maybe 100 or a million years ago. But you came back” (*El abrazo de la serpiente*, Dir. Guerra). De esa manera, Karamakate ve a Evan como una especie de reencarnación de Theodor que le ha visitado para completar el viaje y la búsqueda de la *yakruna* que empezó hace treinta años. A Karamakate, que ha estado presente para

los dos viajes, el tiempo entre ellos no le importa. No hay una distancia entre el pasado y este presente, porque es el mismo viaje.

Otro elemento descolonizador de la película es el hecho de que tenga un protagonista indígena. Es una historia sobre la colonización de las Américas, pero no vemos las representaciones del “héroe” europeo y del indígena empobrecido y sin agencia. Posee un conocimiento único que le da poder sobre las figuras de los colonizadores en la película. Es representado como fuerte, inteligente, sincero y orgulloso de su cultura. No quiere adaptarse a la cultura de los europeos, sino mantenerse con las tradiciones y las prácticas propias de su pueblo. El respeto y el orgullo de Karamakate hacia la cultura de su pueblo, y la valoración de ella encima de la cultura europea, es un elemento descolonizador de esta película.

4.4 Cuestionar el esfuerzo descolonizador

A primera vista, parece que esta película con su concepción alternativa del tiempo y la representación positiva del protagonista indígena hace esfuerzos descolonizadores. Pero cuando uno echa un vistazo bajo la superficie, estos elementos parecidos como descolonizadores pueden ser vistas desde otra perspectiva.

Aunque la posesión del conocimiento privilegiado por el “sujeto colonizado” que el colonizador europeo necesita para sobrevivir parece como una inversión de las dinámicas de poder establecidas, la transferencia del conocimiento niega el poder descolonizador de esta inversión. El conocimiento sobre las propiedades de la *yakruna* es transferido a la sociedad dominante, y con eso el grupo de Karamakate pierde el poder de este conocimiento. No es una cuestión de empoderar al indígena, sino empoderar a Evan, el miembro de la sociedad occidental dominante. Aunque supuestamente fue la última planta de *yakruna* la que tomó Evan, no importa. Lo importante es la transferencia del conocimiento sobre esta planta. Este conocimiento es culturalmente descontextualizado, y ahora pertenece a la cultura occidental. Empoderar del conocimiento indígena es lo que hace Theodor también cuando le muestra sus cuadernos llenos de dibujos a Karamakate, diciendo “Esto es mi conocimiento” (*El abrazo de la serpiente*, Dir. Guerra).

4.5 Manipulación de la temporalidad

Hay una manipulación de la temporalidad en esta película, pero solo hasta cierto punto. Aunque los dos hilos narrativos se mezclan, son mayormente narrativas cronológi-

cas de los viajes de Theodor y de Evan con Karamakate. Estructurar la película con una temporalidad reconocible por el registro dominante del cine puede ser un esfuerzo por parte del director de no perder su audiencia de la sociedad dominante, a la que se refiere Schiwy (2009, p. 91). Además de la manipulación mínima de la temporalidad, la representación del protagonista indígena es algo que parece primero como un esfuerzo descolonizador, pero que también puede ser considerado de otra manera.

4.6 Representación del protagonista indígena

Mateus Mora menciona el esfuerzo de los grupos indígenas de reclamar su propia representación en el cine que empezó en los años 80, pero durante esa misma época, estrenaron películas como *Kapax del Amazonas* (Miguel Ángel Rincón, 1982) que utilizaron partes del tropo del “buen salvaje” en su representación del protagonista indígena. Según Mateus Mora (2012, pp. 207-208), el buen salvaje es solidario, valiente y generoso, está en armonía con la naturaleza y tiene “firmeza de ánimo” y “respeto por la libertad del otro”. Se ve esta armonía con la naturaleza en Karamakate, porque el conocimiento privilegiado que él posee es sobre la naturaleza. También Karamakate idealiza la vida del indígena y de su concepción del mundo cuando dice que el conocimiento pertenece a todos los hombres. Es similar a la idealización presente en los *Comentarios reales* (1609, p. 176) del Inca Garcilaso de la Vega, cuando dice que “[...] los indios, en su manera guardaban aquella tan alta perfección de no tener cosa propia, y proveer a todo lo necesario [...]”. En Karamakate, se ve la misma negación del concepto de la posesión personal que tal vez es una idealización de la manera de vida de los indígenas.

5. Conclusiones

Aunque esta película muestra un protagonista indígena que es dueño de sí mismo, posee conocimiento privilegiado y tiene orgullo sobre su propia cultura, los esfuerzos descolonizadores aquí no son muy fuertes. La dinámica entre colonizador/colonizado está invertido mientras que Karamakate posee el conocimiento sobre la *yakruna*, pero cuando se lo da a Evan, pierde su poder. Además, el componente cultural sobre la *yakruna* y el pueblo de Karamakate está perdido para siempre con este intercambio. El único esfuerzo verdaderamente descolonizador de esta película puede ser que muestra la destrucción de las comunidades indígenas a mano de las instituciones de la sociedad occidental.

Referencias bibliográficas

CAMPOS NAVARRO, R. (2010). Salud intercultural en América Latina: Experiencias del pasado y contemporáneas. En L. Citarella Menardi, A. Zangari & R. Campos Navarro (Eds.), *Yachay Tinkuy: Salud e interculturalidad en Bolivia y América Latina*. (pp. 57-69). Bolivia: Editorial Gente Común.

– (2010). Una visión general sobre la salud intercultural en pueblos originarios. En L. Citarella Menardi, A. Zangari & R. Campos Navarro (Eds.), *Yachay Tinkuy: Salud e interculturalidad en Bolivia y América Latina*. (pp. 31-39). Bolivia: Editorial Gente Común.

CITARELLA MENARDI, L. (2010). Algunas reflexiones sobre modelos y sistemas médicos. En L. Citarella Menardi, A. Zangari & R. Campos Navarro (Eds.), *Yachay Tinkuy: Salud e interculturalidad en Bolivia y América Latina*. (pp. 75-86). Bolivia: Editorial Gente Común.

COLOMBRES, A. (2012). El cine y los medios audiovisuales como soportes de una nueva oralidad de los pueblos indígenas. En D. García Santos (Ed.), *La descolonización de la mirada: Una introducción a la antropología visual*. (pp. 281-297). La Habana: Ediciones ICAIC.

DE LA VEGA, I. G. (2012). *Comentarios reales* (Selección) Enrique Pupo-Walker (Ed.), Madrid: Ediciones Cátedra.

LÓPEZ-HERNÁNDEZ, J. R. y TEODORO-MÉNDEZ, J. M. (2006). La cosmovisión indígena Tzotzil y Tzeltal a través de la relación salud-enfermedad en el contexto de la medicina tradicional indígena. *Ra Ximhai*, 2(1), pp. 15-26.

MATEUS MORA, A. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. Medellín: La Carreta Editores E.U.

– (2012). Lo indígena en el cine y video colombianos: Panorama histórico. *Cuadernos de cine colombiano: Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento* 17, pp. 7-27.

PEARSON, W. G. y KNABE, S. (2015). Globalizing Indigenous Film and Media. En W. Gay Pearson and S. Knabe (Eds.), *Reverse Shots: Indigenous Film and Media in an International Context* (pp. 3-39). Ontario: Wilfrid Laurier UP.

SCHIWY, F. (2009). *Indianizing Film: Decolonization, the Andes & the Question of Technology*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP.

VELASCO HURTADO, Ó. (2010). La salud en la cosmovisión indígena. En L. Citarella Menardi, A. Zangari & R. Campos Navarro (Eds.), *Yachay Tinkuy: Salud e interculturalidad en Bolivia y América Latina*. (pp. 127-140). Bolivia: Editorial Gente Común.

Filmografía

El abrazo de la serpiente. (2006). Dir. Ciro Guerra. Diaphana Films.

De modernos, quinquis, pasotas y pringaos: Experiencia y vivencia juvenil durante la transición en Madrid. El caso de *Pepi, Luci, Bom...* (1980) y *Colegas* (1982)

Laura Caballero Ruiz de Martín-Esteban

Universidad Autónoma de Madrid

laura.caballeror@uam.es

Resumen

La transición española fue un periodo de transformación y conflicto. En su dimensión cultural, estuvo atravesada por las nuevas expresiones, prácticas y significados que irrumpían con la aparición de una juventud renovada. De las relaciones entre cultura, sociedad y poder aparecieron realidades tan heterogéneas como la *movida* madrileña o lo quinquí. Este estudio propone una mirada sobre estas dos realidades a través de dos films representativos: *Pepi, Luci, Bom...* (Pedro Almodóvar, 1980) y *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982), para ver en que divergían y convergían, con el telón de fondo del cambio político.

Palabras clave

Movida, quinquí, Transición, cine, juventud.

1. Introducción: Identidades y culturas juveniles en la transición española

El periodo histórico de la transición –proceso de cambio que pone fin al franquismo e incorpora al país en la normalidad democrática– se inició en el Estado español con la muerte del dictador en noviembre de 1975. Sin embargo, existe disparidad de opiniones a la hora de fijar una datación que marque la consolidación del proceso. Para algunos historiadores, esta llega en 1982, con el freno al fallido golpe militar y el triunfo socialista (Soto, 2005). Para otros, será la aprobación de la Constitución en 1978 (Carr y Fusi, 1976) el punto que marca el fin del proceso. Pero no solo existe debate en torno a la temporalidad que enmarca el proceso, sino que el mismo proceso, sus acontecimientos y su interpretación, están viviendo en la actualidad un momento de intenso debate. Un cuestionamiento que radica en la visión oficial de una transición pacífica, consensuada y exclusivamente pilotada desde las instituciones (Rodríguez López, 2015).

Dentro de los estudios sobre cultura y arte de este periodo, se ha revisado el papel que jugaron estos campos para instaurar un clima de recepción propiciatorio y entusiasta entre la sociedad civil (Quaggio, 2014). Uno de estos epicentros culturales fue la llamada *movida madrileña*. La evolución de la *movida* fue un proceso marcado, entre otras circunstancias, por la llegada a la alcaldía del socialismo, que encontró en esta *nueva ola* la oportunidad para borrar la identidad franquista que aun arrastraba la ciudad (Carmona, 2009). Promocionada y homenajeada desde las instituciones, las prácticas y el espíritu de la *movida*, fueron calando hasta configurar la apariencia de modernidad que ha pervivido en el imaginario colectivo hasta nuestra época. Sin duda, la *movida* jugó un papel importante a la hora de gestionar las aspiraciones y dinámicas juveniles, en un momento donde la situación de la juventud era desalentadora: el índice de desempleo era especialmente dramático entre este grupo, alcanzando hasta el 60% (Cuesta y Cuesta, 2009). Además, el fracaso de los proyectos utópicos y comunitarios surgidos tras el mayo sesentaiochista y la muerte de Franco condujo a una desmovilización y desencanto general, pero con mayor impacto entre los jóvenes, quienes habían participado más activamente en estos proyectos. Bajo este marco se podría interpretar la popularización de la *movida*, en palabras de Julia Quaggio (2014):

« La disponibilidad institucional a la hora de realizar conciertos y exposiciones se encuadra en el más amplio intento de romper con el estilo político del pasado y, en esa línea, poner las bases para una auténtica política centrada en los jóvenes.

La pervivencia de esta imagen sobre la *movida* ha creado el espejismo de una realidad unidimensional, como si un estado general de hedonismo y provocación se hubiera extendido entre todos los jóvenes. Una de las imágenes más fuertes que ha formado la memoria de la *movida* son las que derivan de la producción filmográfica inicial de Pedro Almodóvar (1949-), especialmente *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) (Sánchez y Bueno, 2007). A Almodóvar se le atribuye haber sido uno de los máximos exponentes de este movimiento, de él Vicente Romero “Mariskal”, productor de *Chapa Discos*, afirmó “La *movida* fue la mejor película que hizo Almodóvar y nunca filmó” (Bernadeau, 2014).

Sin embargo, la consistencia de esta noción desproblematizada de la *movida* como paradigma cultural ha quedado resquebrajada en la medida que han ido apareciendo otras realidades que convivieron en tiempo y espacio con ella. Estas realidades alternativas surgen del rescate de materiales culturales que han quedado excluidos del canon artístico de la transición. De entre todo este material, ha ganado presencia en los últimos años la producción asociada al fenómeno quinquí –literaria y cinematográfica principalmente–, ya que muestra esas otras realidades ajenas a los circuitos de la cultura más amable con el poder y la nueva España democrática (Martín Luque, 2013). El cine quinquí presenta un universo concreto, el del quinquí y *lo quinquí*: aquellos jóvenes de extrarradio, marginados del cambio social modernizador y excluidos del proceso económico neoliberalizador. Con una concienciación próxima al *lumpen*, una casi nula escolarización y con el desempleo y otros síntomas de la crisis de los 70 golpeándoles más duramente, la delincuencia y “golfería” se convirtió en una práctica recurrente entre estos jóvenes, unas veces por supervivencia y otras por diversión. Los chutes de caballo, los tirones de bolsos, los atracos a farmacias o las bajadas al moro quedaron asociadas a estos jóvenes, vistos por la sociedad entre peligrosos delincuentes y alegres bandoleros (Concha Gómez, 2012).

2. Objeto y objetivos: Cine, cultura, transición

Aunque se haya reflexionado sobre lo quinquí y la *movida*, no se suelen contemplar como realidades paralelas. Resulta difícil pensarlos juntos en la medida que representan dos mundos distintos, hasta cierto punto irreconciliables. Parece que uno sirve de contrapunto al otro, negándose y afirmándose dialécticamente. Donde uno se enclavaba en el centro urbano, el otro se excluía a la periferia; mientras unos se enamoraban de la moda juvenil de la *movida*, otros calificaban lo quinquí como “la estética

del calzoncillo” (Mira, 2008); y mientras uno devino hegemonía cultural, el otro fue desapareciendo, como desaparecían las víctimas de las drogas, la cárcel y los ajustes de cuentas.

Salvando estas y muchas otras diferencias, sería posible percibir algunos parecidos, aunque solo sea en la forma que dio origen a ambas trayectorias. Ambas realidades nacen en relación y reacción a un tiempo –la transición– y espacio –barrios madrileños en transformación, como Malasaña o Vallecas– concreto. Sobre todo, ambas realidades comparten como protagonistas a los jóvenes de la ciudad, pues como se ha dicho anteriormente, los 80 en su dimensión cultural pertenecen a la juventud. De esta forma se podría afirmar que estas expresiones juveniles eran, en origen y en ambos casos, expresiones de resistencia y subversión. Las identidades juveniles –y su formación sexual, de clase o deseo– entraron en conflicto abierto con la normatividad vigente, que hundía sus raíces en la herencia franquista y su cultura nacionalcatólica.

Este estudio se propone abrir una mirada sobre algunas expresiones en las que quedaron grabadas dichas identidades, mostrando qué compartían y en qué divergían los jóvenes que participaron de esa *movida* y los calificados como *quinquis*. Para trazar esta aproximación se tomarán dos películas convertidas en símbolo para cada fenómeno, la ya citada *Pepi, Luci, Bom...* de Almodóvar, y *Colegas* (1982) del cineasta Eloy de la Iglesia (1944-2006), quien dedicó parte de su filmografía al subgénero *quinqui* (Cuesta y Cuesta, 2009).

3. Aspectos metodológicos y analíticos de los textos propuestos

Para llevar a cabo los objetivos aquí señalados, un examen y radiografía de los films escogidos como síntomas culturales, nos serviremos del análisis narrativo para localizar el funcionamiento ideológico del texto fílmico y su estructuración de significados (Kuhn, 1991). Con la identificación de sus formas temáticas y semánticas, se buscarán las referencias sobre la identidad juvenil que construyen ambos textos, tomando como punto de (des)encuentro los procesos políticos, sociales, culturales que estaban teniendo lugar en la esfera local y nacional desde finales de los 70 y principios de los 80. Para observar cómo opera esta significación a nivel textual es necesario descomponer el texto para aislar y observar por separado todos sus elementos visuales, sonoros y sintácticos (montaje y articulación espacio-temporal), para finalmente recomponerlo

y pensarlo en su globalidad, con su medio de producción y circulación concreto (Carmona, 1993).

Por otra parte, el método comparativo para el análisis filmico tiene sus ventajas en la medida que nos muestra como mismas cuestiones son enunciadas desde posiciones distintas. Esto permite analizar la complejidad y pluralidad de una época dada, desde posiciones variadas. Una de las cuestiones importantes reside, por tanto, en el momento de seleccionar los textos filmicos que serán comparados. La elección de estas dos películas parte de la afirmación de que es posible tomarlos como referencia de una época y contexto concreto, que permita ir trazando, identificando y contrastando los acontecimientos y realidades que estaban teniendo lugar en la esfera de lo social. Con esto, también se puede afirmar la voluntad de sus directores por plasmar en los textos los síntomas, las expresiones y los valores de su momento, tal como indica Breyse (2012) sobre el cine de Eloy de la Iglesia: “Creado en la urgencia del presente de la Transición, el cine quinquise convierte en testimonio desgarrador de aquella realidad postfranquista”.

4. Presentación e interpretación de las ideas y resultados

4.1. Dos películas para una época

Como se ha dicho anteriormente, en ambas películas las señales de época se despliegan mezclando realidad y ficción. Quizá la alusión a la realidad política más clara sucede en *Colegas* cuando el programa de televisión que ve Rosario enmarca un plano de los recientes monarcas del Estado siendo aplaudidos. Pero las referencias más directas vienen dadas por la utilización de *celebrities* de la cultura como actores, creando así una suerte de solapamiento entre el personaje ficcional y la persona real. En *Colegas*, el grupo de los 3 amigos protagonistas está formado por los hermanos Rosario y Antonio Flores, pertenecientes a una célebre familia de artistas mientras el tercero es Jose Luis Manzano, reconocido quinquise en la vida real, quien ya había adquirido fama por interpretar al delincuente “El Jaro” en *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980). Por otra parte, en *Pepi, Luci, Bom...* la aparición de personajes famosos de la *movida* es el continuo que da vitalidad a la película; Fanny McNamara, Alaska (Olvido Gara), los pintores Enrique Naya y Juan Carrero “Costus” o el mismo Pedro Almodóvar.

Del mismo modo, existe cierta intertextualidad entre las dos películas y otras expresiones artísticas que sitúan al espectador y hacen un guiño a la cultura pop de la

época. El estudio de Costus en la calle Menorca 4 –punto de encuentro de la jet set de la *movida*– con la obra pictórica de los artistas que se habían convertido en referente, es uno de los escenarios principales de *Pepi, Luci, Bom...* (Arroyo, 2011). En *Colegas*, es irónico el momento en que el grupo de chavales comentan la moda que está cosechando el propio cine quinquí y se dice al personaje de Jose Luis Manzano, que él no serviría para navajero –papel que ya había interpretado en su película anterior– .

Una vez señalada la analogía de ambas películas con su tiempo, también es posible encontrar la analogía que subyace entre cada film, puesto que las dos comparten paralelismos en su planteamiento, que permiten ir trazando una comparativa. Tanto en *Colegas* como en *Pepi, Luci, Bom...* la narración gira en torno al núcleo que conforma la amistad entre tres jóvenes; Rosario, Antonio y Jose en el primer film, y Pepi, Luci y Bom, en el segundo. Estas amistades se ven atravesadas por cuestiones y problemáticas que darán forma al relato y tienen su reflejo en ambos grupos: las drogas, la sexualidad, las relaciones familiares o laborales. También los escenarios urbanos donde se sitúan construyen una imagen de Madrid reconocible y característica. Los edificios colmena y los puentes sobre autopistas que aparecen en ambos casos, indican que estas se sitúan en barriales periféricos, como es el barrio de San Pascual en *Colegas*. Además, confluyen en algunos escenarios que son símbolos urbanos del Madrid posfranquista, como la red de autopistas de la M-30 o el complejo financiero de AZCA en el Paseo de la Castellana.

4.2. Relaciones en pantalla: representaciones temáticas y devenires juveniles

Aunque venimos insistiendo en que *Colegas* se inscribe en lo que con el tiempo se ha llamado “cine quinquí”, lo cierto es que *Colegas* no es una película quinquí al uso (Carlos Gómez, 2012). La película muestra los problemas comunes que aparecen en el cine quinquí, pero incluye una vuelta de perspectiva. La delincuencia, la droga y la prostitución en ambientes marginales son elementos típicos del cine quinquí que aparecen también en *Colegas*, pero en este caso, se acentúa la causa y el origen que conducen a ellas de forma casi insalvable, poniendo en evidencia una clara denuncia al sistema de desigualdad social que crean las estructuras políticas y económicas del Estado. Jose y Antonio, en su búsqueda de fondos para pagar una clínica clandestina de aborto, inician una espiral delictiva. Sin embargo, sus empresas suelen terminar en fracaso, poniéndose de manifiesto su miedo y falta de experiencia como delincuentes. Esto es muy evidente en el intento de atracar un estanco, que terminará frustrado por

su torpeza. En el momento de cometer el atraco Jose no sabe abrir la navaja y nervioso, acaba por salir corriendo sin botín. La escena la cierra un primer plano de Jose vomitando, mostrando como el acto delictivo es abyecto hasta para el mismo delincuente. Esta falta de pericia delictiva es un autoconsciente, tanto Jose como Antonio no dejan de referirse a ellos mismos como “pringaos”, es decir, que han tenido que pringarse o mancharse cometiendo una actividad delictiva, y además su inexperiencia no les ha permitido ejecutar el acto satisfactoriamente. Esta visión de pringaos, se refuerza a través de la oposición entre ellos y “el Pirri”, el hermano menor de Jose, al cual su forma de actuar –terminará por ser arrestado por atracar una farmacia– sí le convierte en un quinqui en el sentido más lúdico y efectista del término.

Por su parte, en *Pepi, Luci, Bom...* más que de delincuencia, se podría hablar de acto vandálico, que es lo que supone la película en sí (Berzosa, 2014). En ella, los personajes no se enuncian por sus comportamientos delictivos –el cultivo de marihuana de Pepi, el abuso policial, etc.– sino que se destaca su faceta transgresora, rebelde y atrevida que discurren por el ambiente de la *movida* madrileña.

Como se decía, la importancia de la *opera prima* de Almodóvar reside en su capacidad para transgredir, resignificar y desbordar los símbolos, significados y valores tradicionales heredados de la cultura nacionalcatólica, especialmente en lo concerniente al género, sexualidad y moral. En *Pepi, Luci, Bom...* Luci experimenta una ruptura radical con su identidad como mujer heterosexual y normativa al descubrir su deseo lesbiano y sadomasoquista, que la convierte en una mujer autónoma y satisfecha. Al mismo tiempo, la diferencia es integrada a través de la indiferencia, pues la puesta en escena de lo heterodoxo –travestis como el personaje de Fanny McNamara o el personaje de la mujer barbuda, por ejemplo– se representa y naturaliza en lo cotidiano (Moreiras Menor, 2002). A todo esto, además, hay que sumarle el componente irónico y desenfadado que marca el discurso de toda la película, que utiliza la parodia como estrategia de perturbación.

Siguiendo esta línea, en *Pepi, Luci, Bom...* la transgresión de las normas y de la normatividad vigente está especialmente enfocada hacia la liberalización de las sexualidades y deseos disidentes, como es el caso de la relación homosexual y sadomasoquista entre Pepi y Bom. Escenas como la de Bom orinando sobre Luci, que produce a esta un gran placer, reflejan de forma desprejuiciada y natural una práctica sexual lésbica y basada en la dominación–sumisión. Podemos recordar que mientras se estrenaba la

película, aún seguía vigente los últimos resortes legales para el control sobre la homosexualidad mediante la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social (1970), que, aunque modificada, aun actuaba como mecanismo de estigmatización. Desde su implantación, numerosos colectivos –el FAGC y la CCAG en Cataluña o el FHAR en Madrid– lucharon para su abolición total, no efectuada hasta 1995 (Geoffroy, 2014). En lo que respecta a la producción cultural de la época y tal como ya empezaban a hacer otras películas –es el caso de *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977) o *Un hombre llamado flor de otoño* (Pedro Olea, 1978)– *Pepi, Luci, Bom...* contribuyó a la inscripción de la homosexualidad dentro de los espacios y discursos públicos, especialmente por el significado desproblematizado, natural y moderno con el que queda asociada la homosexualidad.

Es significativo que mientras en *Pepi, Luci, Bom...* sus protagonistas despliegan libremente una sexualidad heterodoxa, en *Colegas* asistimos a la crisis y cuestionamiento de los valores de la sexualidad tradicional (Nabal, 2009). La identidad sexual modélica que poseen Antonio y Jose como varones heterosexuales, ya no les garantiza los privilegios que les corresponden por ser parte de la norma dominante: poseer un trabajo y formar una familia. Aun así, asistimos continuamente a reafirmaciones de su masculinidad viril, como cuando repudian las relaciones homosexuales que se desarrollan en la sauna.

Pero el verdadero cuestionamiento sexual en *Colegas* aparece con el embarazo de Rosario, donde de la Iglesia muestra como la clase social sigue siendo un condicionante a la hora de gestionar el cuerpo y la sexualidad, y no solo el género o deseo como expone *Pepi, Luci, Bom...* El embarazo de Rosario ejemplifica cómo aún pervive entre ciertos estratos una obligatoriedad entre sexualidad y reproducción, debido a que en 1980 la interrupción voluntaria del embarazo es aún un proceso ilegal, aunque en la práctica, accesible a quienes puedan costárselo. En este sentido, el film evidencia de una forma directa y clara dicha desigualdad económica, cuando Rosario y Jose preguntan a sus amigos sobre las vías para abortar y ellos responden cuales son las únicas dos soluciones existentes: viajar a una clínica en el extranjero o contactar con algún médico que practique abortos clandestinos. En ambos casos, una cuantiosa suma de dinero es la condición necesaria para poder llevarlo a cabo. La película se convierte así en una de las pocas que habla, desde su presente, de una cuestión tan problemática como era la ilegalidad del aborto en 1982. Esta cuestión llegó a ser central en el seno de las movilizaciones feministas, sobre todo desde 1979, a raíz del salto al medio

público del caso conocido como “Las once de Bilbao”, donde varias mujeres de escasos recursos económicos fueron condenadas por abortar (Angulo, 1981). A pesar del discurso institucional sobre la consolidación democrática y la homologación a Europa, en España aún pervivía parte de la moralidad y la legalidad heredada que no despenalizó el aborto hasta 1985.

En *Colegas*, Eloy de la Iglesia va más allá, mostrando como no solo la gestión del embarazo está condicionada por factores de clase, sino que también la maternidad depende de ello. En la película vemos como realmente Rosario desea tener a su hijo, pero las posibilidades para criarlo ella misma son inexistentes frente a una independencia económica irrealizable y un entorno familiar represivo. La elección no depende de su voluntad y agencia personal, sino de las limitaciones que su posición social impone. De esta forma, cuando Rosario y Jose planean dar el futuro bebe a una red de tráfico ilegal de recién nacidos, se hace desde la conciencia de que es la única opción para que el futuro bebe pueda escapar de la pobreza en la que ellos están inmersos: “Este o esta podrá pasar de todos nuestros rollos y no tendrá que ir metiéndose en cosas chungas”, dice Jose refiriéndose a su futuro hijo.

En ambas películas asistimos a una identificación y examen sobre las problemáticas sexuales que emergen con la nueva democracia. Aunque en cada una de ellas se representan y enfocan desde posiciones muy distintas. En *Colegas* existe una sexualidad de clase (Carlos Gómez, 2015), del mismo modo que en *Pepi, Luci, Bom...* existe una sexualidad herética, y en ambos casos son de resistencia y al margen de los modelos hegemónicos.

Otro de los temas que aparece representado en ambas películas tiene que ver con las formas laborales y de ocio juvenil que se llevaban a cabo en España. Como ya se ha apuntado, uno de los principales problemas coyunturales que existió durante la transición y afectó principalmente al sector joven tuvo que ver con el desempleo. En las películas se observa como sus personajes tienen dificultades para acceder al mercado laboral y a recursos económicos, así que ello marcará la gestión del tiempo y del ocio que poseen. En *Pepi, Luci, Bom...* es Pepi quien experimenta esta dificultad, por ello se ve obligada a diseñar proyectos tan arriesgados como estafalarios, se propone vender su virginidad al mejor postor. Pero con el desarrollo del film, Pepi encuentra trabajo como publicista de “Bragas Ponte”, lo que no solo satisface al personaje por el hecho en sí de encontrar empleo, sino que la publicidad da la oportunidad a Pepi de trabajar en un sector que le realiza personalmente.

Por el contrario, *Colegas* se muestra más crítica y ácida en su discurso al presentar las oportunidades laborales de Jose y Antonio. En la primera parte del film se observa a los personajes explorando inútilmente el mercado laboral. La búsqueda continua en las ofertas de empleo del periódico, la cola de espera interminable para un puesto de trabajo o la entrevista en el servicio de empleo –donde Jose confiesa no tener estudios y estar pendiente del servicio laboral– son algunos gestos con los que el director muestra, no de forma muy sutil, las dificultades a las que están expuestos estos chicos. A ello, además, hay que sumarle las escenas en las que los padres de cada joven acusan a sus hijos de no querer trabajar y perder el tiempo drogándose, lo que esboza una incomprensión y brecha generacional frente a los adultos, cuyo acceso al trabajo durante el desarrollismo estuvo garantizado.

Estas realidades filmicas están en sintonía con lo que supuso el ocio y el trabajo en la dinámica cultural de entonces, dimensiones muy unidas sobre todo a la *movida*. El proyecto de la *movida* pasó por una gran inversión en el tiempo lúdico y una inversión así mismo del ocio por el trabajo, donde sus protagonistas convirtieron la afición por la música, moda o fotografía en un reconocimiento profesional, mezclando ambas realidades. Mientras los personajes en *Pepi, Luci, Bom...* se dedican a realizar publicidad, pintura o conciertos, desdibujando la frontera entre el ocio y el trabajo, en *Colegas*, la falta de recursos y la imposibilidad por encontrar trabajo hace que apenas exista un tiempo y una inversión para el ocio. Tan solo las ocasiones en que sus protagonistas acuden a jugar en las máquinas recreativas, cuyo bajo coste y recreación de una realidad virtual, les permite una fórmula de evasión.

Las formas de ocio desarrolladas entre la juventud de entonces van ligadas a la irrupción cultural del consumo de drogas. La aparición de las drogas en el espacio mediático –estigmatizando al drogadicto y espectacularizando los casos de narcotráfico–, el desconocimiento sobre sus efectos o la ambigüedad con la que en ocasiones las instituciones se posicionaban, hicieron que su significado y función estuviera aún por definirse. En las películas aquí tratadas, las drogas aparecen de forma natural y directa, en sintonía con el nuevo espacio que ocupan entre la juventud. En ningún caso los directores se plantean formular un juicio moralista al respecto, pero en el caso de Eloy de la Iglesia se puede encontrar una lectura crítica, aunque sin por ello caer en los prejuicios comunes.

En *Pepi, Luci, Bom...* Almodóvar naturaliza las drogas, introduciendo su consumo en lo cotidiano. Esto se puede ver cuando el personaje de Fanny McNamara lleva al

estudio de *Costus* cocaína y anfetaminas, haciéndose pasar por distribuidora de cosméticos Avón, o también cuando vemos el cuidado que da Pepi a una maceta de marihuana en su apartamento, como si de una planta de interior común se tratase. Esta presencia de las drogas, propia en los films de Almodóvar, conduce a “la idea de una España liberada, que continúa matizando la evolución de otras facetas distintas de la esfera pública y privada” (González, 2015).

Por su parte, en *Colegas* sus protagonistas fuman marihuana y esnifan cocaína. Aunque realidad a la que acerca, no solo desestigmatiza al consumidor, como también se hace *Pepi, Luci, Bom...* sino que pone el acento en los abusos, violencias y relaciones que esconde y establece las redes de narcotráfico, como la dirigida por Rogelio a la que Jose y Antonio se ven obligados a acudir. Como queda claro con el asesinato de Antonio, el precio de la droga no solo posee un coste en términos monetarios, sino que también conlleva vidas humanas.

Un último aspecto que conviene señalar sería la actitud que ambas películas mantienen frente a la vida pública y política de lo nacional. Aunque esto último solo aparece como fondo en el que se sitúan los personajes, a veces se revela en un sentido determinado. Así, en *Pepi, Luci, Bom...* las protagonistas asisten a una fiesta en la que celebran un concurso llamado “Erecciones Generales”. El nombre, crea un juego de palabras que confunde la idea de los comicios electorales con la estimulación erótica del cuerpo. Esta burla, se puede comparar con la conversación en *Colegas* que mantienen Jose y Antonio en el ferry que les conduce de vuelta desde Marruecos. En ella, hablando sobre el conflicto de Gibraltar con el peñón de fondo, Antonio confiesa que a él “esos rollos se la sudan”.

En ambos casos, las actitudes que revelan estos jóvenes son la expresión de uno de los síntomas más característicos de la transición, el pasotismo. Este no es más que la forma radicalizada del desencanto político que se extendió entre el cuerpo social al ver reducidas las esperanzas de cambio real a un pactismo entre élites (Del Val Ripollés, 2011). En los jóvenes, esto se tradujo en el desafecto por lo nacional y sus canales de participación, para comenzar a explorar otras vías de relacionarse con lo público.

5. Conclusiones: Con o contra el futuro, algunas ideas sobre la cultura juvenil en transición

Como se ha visto tras el análisis realizado, tanto *Pepi, Luci, Bom...* como *Colegas* mantienen una inherencia con el presente en el que se inscriben, hablando de las realida-

des que preocupaban y atravesaban a la cultura juvenil. La sexualidad, la precariedad o el ocio son algunas dimensiones que las dos películas reflejan, pero con sentidos propios. Sin embargo, existe una diferencia entre ambos textos que merece ser mencionada. Esta tiene que ver con la forma narrativa de cada relato, produciendo que el desenlace en cada uno de los textos conduzca a lecturas finales distintas.

En el desenlace de *Pepi, Luci, Bom...* asistimos a una vuelta al orden: Luci regresa con su marido para reconciliar el matrimonio y su vida como ama de casa. También en Luci y Bom se intuye un deseo de asentar la cabeza, Pepi encuentra la estabilidad que le proporciona el trabajo y Bom parece estar cansada de romances estrepitosos. Así, se podría interpretar *Pepi, Luci, Bom...* como una broma escandalosa, pero, al fin y al cabo, como broma es solo una ficción, un lapso entre que se recompone la seriedad. Sin embargo, el final de *Colegas* abre una ruptura. Tras la muerte de Antonio, Rosario y Jose rechazan el dinero de sus padres, casarse y criar a su hijo siguiendo el modelo de organización familiar y social tradicional. Aunque, cómo Jose dice a su padre, desconocen qué harán en el futuro, el sentido último del film es claro: solo una ruptura total con el orden social y moral les permitirá escapar de las dinámicas de miseria y violencia en las que están envueltos.

Como vemos, ambas películas se acercan a la realidad de una manera sincera, con una mirada bastante transgresora. Comparativamente, se alejan del estilo y canon del cine español más intelectualizado y poético, puesto que su posición está más próxima a los espacios marginales y *undergrounds*, la *movida* y lo quinquí. Sus discursos buscan, en ambos casos, subvertir o atacar la normatividad vigente. Con una estrategia basada en la burla y subversión, el principal logro de *Pepi, Luci, Bom...* reside en la visibilidad y resignificación de las sexualidades subalternas. *Colegas* es más abiertamente crítica y focaliza principalmente contra la desigualdad social que emerge en los barrios suburbanos.

Sería impreciso, por tanto, pensar ambas películas desde puntos opuestos, pues las dos atienden a problemáticas diferentes, pero no tan alejadas entre ellas, pues pertenecen a la misma dimensión global de una juventud en conflicto durante la transición. Sin embargo, algunas de estas cuestiones fueron integradas y desproblemáticas en el discurso oficial, mientras otras fueron olvidadas. En el caso de *Pepi, Luci, Bom...* la recepción del film pasa por un proceso de reubicación de la alteridad sexual desde los márgenes hasta la esfera central del *mainstream*, una transforma-

ción que ejemplifica el desarrollo en el que devino la *movida* madrileña (Berzosa, 2014, p. 236). La incapacidad de la *nueva ola* madrileña para preservar su autonomía, permitió que se convirtiera en un producto político y de consumo, perdiendo su potencial político y radical (Carmona, 2009). Por su parte, la producción cultural alternativa, como fue el cine quinquí, se mantuvo próxima a los márgenes, en la medida en que las propuestas militantes poseían poco interés en una creciente juventud despolitizada.

Referencias bibliográficas

ANGULO, J. (1981). “El próximo día 16 serán juzgadas en Bilbao once mujeres acusadas de prácticas abortivas”, *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/1981/06/05/espana/360540012_850215.html

ARROYO, M. D. (2011). Pepi, Luci, Bom... transgresión sexual y cultura popular. *Icono* 14, 9, pp. 256-274.

BERZOSA, A. (2014). *Homoherejías* fílmicas: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta. Madrid: Brumaria.

BREYSSE, M. (2012). Entre indicativo e infinitivo: El cine quinquí desde su atemporalidad fílmica. En TECMERIN (coord.), *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. Madrid: Universidad Carlos III.

CARMONA, P. (2009). La pasión capturada. Del carnaval underground a “La Movida madrileña” marca registrada. *Desacuerdos Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 5, pp. 147-159.

CARMONA, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

CARR, R. y FUSI, J. P. (1976). *España, de la dictadura a la democracia*. Madrid: Planeta.

CUESTA, A. y CUESTA, M. (2009). *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer* Barcelona: BBBC, Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona.

DEL VAL RIPOLLÉS, F. (2011). Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española. *Revista de estudios de educación*, 95, 74-91.

GEOFFROY, H. (2014). *Los antisociales: Historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945-1975*. Madrid: Marcial Pons.

GÓMEZ, C. (2012). La representación de la delincuencia juvenil: El cine quinqu durante la Transición a la democracia. En TECMERIN (coord.), *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. Madrid: Universidad Carlos III.

– (2012). *Quinquis: “Los alegres bandoleros” de la Transición*. En TECMERIN (coord.), *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. Madrid: Universidad Carlos III.

– (2015). *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la post-Transición* (Tesis doctoral inédita). Universidad Carlos III, Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, España.

GONZÁLEZ, J. (2015). *Adicciones en la gran pantalla: drogas ilegales en el cine español desde el fin del franquismo hasta los inicios del S. XXI*. Madrid: Fundamentos.

KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

MARTÍN LUQUE, A. (2013). *Desde mi ventana veo el descampado: Entre quinquis, yonkis, perros y toros. Discursos sobre delincuencia juvenil*. (Trabajo final de master inédito). Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Madrid.

MIRA, A. (2008). *Miradas Insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Barcelona: Eagles.

MOREIRAS MENOR, C. (2002). *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.

NABAL, E. (2009). *7 vida tiene un gato. Versión original: Revista de cine*, 169, pp. 17-19.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, E. (2015). *Por qué fracasó la democracia en España: La Transición y el régimen del ‘78*. Madrid: Traficantes de sueños.

SÁNCHEZ, B. y BUENO, A. (2007). *La movida*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes.

SOTO, A. (2005). *Transición y cambio en España: 1975-1996*. Madrid: Alianza.

Referencias filmográficas

ALMODÓVAR, P. (Director). (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (obra cinematográfica). España: Fígaro Films.

BERNADEAU, M. A. (Creador). (2014). *Ochéntame otra vez: Cuando Madrid se movía* (archivo de video RTVE). Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-cuando-madrid-se-movia/2601134/>

DE LA IGLESIA, E. (Director). (1982) *Colegas* (obra cinematográfica). España: Ópalo Films S.A.

Tocata y fuga de Lolita (1974): ¿diferencias generacionales o choque entre dos Españas?

Ana Asión Suñer

Universidad de Zaragoza

anassu@unizar.es

Resumen

Fruto de la incertidumbre política y social, los últimos años de la dictadura franquista supusieron una época de cambios y dudas, temores y anhelos. El devenir vital de toda una generación quedó marcado por una coyuntura desconocida en España hasta esos instantes, algo que quedó de manifiesto en la manera de pensar y actuar de muchos españoles. *Tocata y fuga de Lolita* (1974) habla de esta situación, de una manera de entender la vida distinta, donde las ansias de libertad impregnan la vida cotidiana de sus protagonistas. En este caso la inclusión de temas como el sexo o la política, sirve para mostrar no solo a esa nueva España, sino también su convivencia con la anterior.

Palabras clave

Tardofranquismo, cine, España, Antonio Drove.

A principios de los años setenta, coincidiendo con la decadencia de una dictadura que, poco a poco iba desapareciendo, fueron varios los directores (Antonio Drove, Roberto Bodegas, José Luis García Sánchez o Manuel Summers) que decidieron realizar películas que realmente respondieran a las demandas de la nueva sociedad que había empezado a forjarse tras la apertura de España al exterior. Jóvenes universitarios, pequeños nuevos burgueses se mostraban ansiosos de productos actuales, que estuvieran un paso por delante del cine comercial pero sin alcanzar los altos propósitos de los audiovisuales de arte y ensayo. Es decir, películas que invitaran al ocio pero dignas, con las que los espectadores pudieran sentirse identificados.

El texto planteado tiene como objeto de estudio la película *Tocata y fuga de Lolita* (1974)¹ del director Antonio Drove. La metodología utilizada no se adapta a una única corriente, sino que lo que se busca es realizar un estudio multidisciplinar. Se trata de un método de análisis propio, en el que el aspecto social (historia social del arte, historia del arte como historia de la cultura) adquirirá en estas líneas una especial relevancia, ya que se considera que éste es el más adecuado para trabajar las películas que, como el largometraje de Drove, se llevaron a cabo dentro de lo que se denominó Tercera Vía. En todas ellas la estética es similar, sin grandes alardes técnicos, puesto que lo que realmente buscaban era contar historias con las que el español medio se sintiera identificado. El crítico Vicente Vergara (Caparrós Lera, 1999, pp. 149-150) describe el fenómeno Tercera Vía del siguiente modo:

« La tercera vía del cine español es una especie de propuesta de encontrar una salida “digna” al cine español (una vez muerto y enterrado el denominado Nuevo Cine español), tanto desde el punto de vista industrial como temático, dejando a un lado todo tipo de preocupación estética.

Aprovechando precisamente esta coyuntura, el productor de Ágata Films José Luis Dibildos decidió denominar con el apelativo “Tercera Vía” a toda una serie de largometrajes que llevó a cabo a mediados de los años setenta. La opinión más extendida entre los estudiosos de la materia es que su arranque tuvo lugar en 1971 con *Españolas en París*,² afirmación que el propio director de la cinta, Roberto Bodegas, corrobora en

1 España, 1974. Director: Antonio Drove. Guion: Antonio Drove y José Luis Dibildos. Fotografía: Manuel Rojas. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: Arturo Fernández, Pauline Challenor, Amparo Muñoz, Francisco Algora.

2 España, 1971. Director: Roberto Bodegas. Guion: José Luis Dibildos, Roberto Bodegas, Antonio Mingote y Christian de Chalonge. Fotografía: Rafael de Casenave. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: Ana Belén, Laura Valenzuela, Tina Sáinz, Máximo Valverde.

las declaraciones que realizó durante el estreno de ésta:

« José Luis Dibildos, (...) y yo intentamos hacer un cine que creemos que corresponde a una necesidad española (...) Es decir, romper la idea clásica de cine comercial y cine no comercial, sino hacer un cine digno español y un cine en que cada español se pueda encontrar en sus personajes ³.

Si *Españolas en París* puede o no considerarse una película de la Tercera Vía es motivo de un amplio debate. De lo que no cabe la menor duda es que, después de *Vida conyugal sana* (1974)⁴ se entra ya en un recorrido, más bien fluctuante, de películas enmarcadas en los postulados de este proyecto inaugurado por Dibildos.

Lo que más llama la atención es que, desde 1971 con *Españolas en París*, José Luis Dibildos no vuelve a producir ninguna película hasta 1974, año de *Vida conyugal sana*, *Tocata y fuga de Lolita* y *Los nuevos españoles*⁵. Sin duda este parón de la productora no es fortuito, sino consecuencia de una serie de circunstancias políticas y económicas que afectaron al país. La medida que despertó mayor malestar entre el sector audiovisual fue sin duda la sustitución desde marzo de 1971 hasta el 21 de septiembre de 1973 de la protección del 15% de los rendimientos brutos en taquilla por una protección en la que se fijó un máximo protector. De esta manera, la subvención adquirió un carácter móvil, marcado por el estado en que se encontrase el Fondo de Protección y de la calificación que recibía la película.

Estrenada el 21 de febrero, *Vida conyugal sana* fue el primero de los tres largometrajes que Dibildos realizó en 1974, y que sin duda se erigen como los máximos representantes de los postulados de la corriente. Y es que, a pesar de que el propio Antonio Drove quiso desvincular *Tocata y fuga de Lolita* de la tendencia, puesto que simplemente se planteó hacer una comedia de enredo⁶ de lo que no cabía ninguna

3 *Devuélveme la voz*: presentación de la película *Españolas en París*. Entrevistas con José Luis Dibildos, Laura Valenzuela y Roberto Bodegas. Julián Antonio Ramírez, Radio París. 1972. <http://web.ua.es/devueltveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es> (24 de febrero de 2017).

4 España, 1974. Director: Roberto Bodegas. Guion: José Luis Garci y José Luis Dibildos. Fotografía: Leopoldo Villaseñor. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: José Sacristán, Ana Belén, Teresa Gimpera, Alfredo Mayo.

5 España, 1974. Director: Roberto Bodegas. Guion: Roberto Bodegas, José Luis Garci y José Luis Dibildos. Fotografía: Manuel Rojas. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: José Sacristán, María Luisa San José, Antonio Ferrandis, Manuel Zarzo.

6 El propio Drove así se lo expresó a Dibildos antes de comenzar el rodaje de *Tocata y fuga de Lolita* (Alberich, 2002, pp. 75-76): “yo prefería no buscar un tema «serio», sino mejor una comedia clásica de enredo, un divertimento intrascendente”.

duda era de que su largometraje *debe de ser defendido por cuanto elimina el mal gusto, la zafiedad y la mentira descarada* (Galán, 1974, p. 57).

Incluidas las tres películas dentro del género de la comedia, se caracterizan por introducir una cierta crítica a los problemas experimentados por los españoles en aquellos instantes, derivados en su mayoría de las influencias llegadas desde Estados Unidos. Mientras que *Vida conyugal sana* habla de la publicidad, *Los nuevos españoles* analiza los recién llegados métodos laborales impuestos por las grandes multinacionales norteamericanas.

Tocata y fuga de Lolita por su parte, se erige como un reflejo del tránsito entre la niñez y la adolescencia que estaba experimentando España en esos momentos, señalando a su vez la hipocresía imperante que caracterizaba a ciertos sectores de la sociedad. En relación con este aspecto, el propio José Luis Dibildos afirmó (“Declaraciones del productor...”, 1975, s.p.): “me parece tristísima la hipocresía española llevada a todos los niveles, la falta de concordancia entre la realidad y lo que dicen las palabras. España es el país del sexto mandamiento. Los niveles de represión e hipocresía son totales”. El despertar sexual de la protagonista actúa como *leit motiv* a partir del cual se esgrimen el resto de disyuntivas que articulan la trama y que sufren sus protagonistas: una Lolita renovada dispuesta a demostrarle a su padre que ni ella, ni España, van a perpetuar unos ideales caducos y retrógrados de una dictadura que, la mayoría, quieren olvidar.

Estudiar en profundidad *Tocata y fuga de Lolita* implica por tanto, acceder a sus diferentes lecturas, de lo individual a lo colectivo, desde los problemas inherentes a la propia naturaleza del ser humano (en este caso más concreto, el paso de la pubertad a la adolescencia) hasta aquellos que conciernen a sus relaciones con el resto de la sociedad.

Con *Tocata y fuga de Lolita* José Luis Dibildos brindó a Antonio Drove su estreno dentro del terreno del largometraje. Igual que anteriormente había sucedido con Roberto Bodegas y *Españolas en París*, Dibildos apuesta por el auge de nuevos directores para llevar a cabo su proyecto de Tercera Vía. En declaraciones del propio Drove éste confesaba sentirse muy satisfecho con la idea (Marías, 1975, p. 27):

« Dibildos es un productor con mucha personalidad, con una marca de fábrica muy potente. Escribí con él el guión de *Tocata y fuga* buscando un terreno común en el que los dos pudiéramos estar de acuerdo. Fue una

colaboración, es decir, una transacción. Hicimos cosas como las veía él y otras como las veía yo. Como director actué con mucha libertad.

El enfoque que da Drove a sus películas “Tercera Vía”, tanto *Tocata y fuga de Lolita* como *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*,⁷ se encuentra cercano a la tradición de la comedia sentimental y de enredo, sobre todo la comedia americana. En ésta, los personajes suelen pertenecer a las capas altas de la sociedad, mientras que en las películas de Drove se trata más bien de personajes y situaciones de la nueva clase media. No obstante, los conflictos y su consiguiente resolución cómica suelen ser similares en ambos casos. Ya no se trataba de caer en la risa fácil, sino de intentar buscar un nuevo alcance psicológico a sus historias. Si dicho género sirvió para dar un giro, quizás más intelectual, a estos guiones, tampoco se debe de olvidar el papel de la comedia desarrollista. De ésta se tomaron muchos aspectos tradicionales, como era la estructura episódica en simultaneidad (Monterde, 1993, p. 56).

De hecho, Esteve y Company hablan de *Tocata y fuga de Lolita* en las páginas de la revista *Dirigido por...* del siguiente modo (Esteve y Company, 1975, p. 20):

« (...) No en vano el director del film admira las reglas de construcción clásicas del cine americano y ha realizado la película en orden a una habilidosa puesta en escena de carácter naturalista y un juego interpretativo muy controlado que, cara al espectador, se traduce en una engañosa espontaneidad y frescura de gestos. A través de un personaje arquetípico (Paco Algora) Drove introduce una larga serie de chistes privados para uso de cinéfilos (...) que acaban de configurar el personaje simpático y tolerable del “progre” contestatario fácilmente recuperable por el sistema.

La cantidad y calidad de referencias a la idiosincrasia expuesta en este artículo plantea la necesidad de llevar a cabo un análisis pormenorizado de la película, cuyo estudio derive en toda una serie de conclusiones vinculadas con la problemática formulada.

Lo primero que llama la atención es el mensaje inserto en los títulos de crédito: “Todos los personajes de esta historia son imaginarios. ¡Y no solo eso!, sino que no representan a ninguna generación ni grupo ni actitud ideológica. Se representan solo a sí mismos. Aunque en nuestro país, afortunadamente, no somos nada susceptibles,

⁷ España, 1975. Director: Antonio Drove. Guion: Chumy Chúmez, José Luis Dibildos, Manuel Summers y José Luis Garcí. Fotografía: Manuel Rojas. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: Concha Velasco, José Sacristán, María Luisa San José, Antonio Ferrandis.

bueno esta advertirlo, por si algún escandinavo se da por aludido”. Está claro que con la introducción de esta advertencia se puede atisbar la repercusión que tuvo *Vida conyugal sana*, puesto que, muchos españoles vieron ya en ésta una representación de ellos mismos y sus problemas. Por ello era probable que con esta película esperasen algo similar. El propio Antonio Drove siempre declaró que no intentó hacer un retrato de la realidad española (Marías, 1975, p. 27):

« (...) He intentado momento a momento, dar vida cinematográfica a las situaciones, hacerlas atractivas cinematográficamente. A quien quiera ver un retrato en primer grado de la realidad española, el resultado le parecerá muy insatisfactorio. Creo que es no es el enfoque adecuado para juzgarla; por lo menos no es el terreno en el que yo me ha podido mover. Los personajes de esta película no representan a nadie ni a nada; no son personas como las de la vida, son personajes cinematográficos.

Aunque desea incidir en ello, lo cierto es que resulta complicado analizar la película sin tener en cuenta la sociedad de aquellos momentos. A pesar de que lo niegue, muchas de las actitudes, opiniones que expresan los personajes están acordes al instante en el que se realizan. Drove sin embargo niega también este aspecto (Marías, 1975, p. 27):

« (...) los personajes no representan a nadie. En ningún momento, los jóvenes están presentados como “progres” o “liberados”. Ni siquiera ellos mantienen esto. Nicolai, en un momento dado, dice que él es “un individualista pequeño-burgués”. Que yo sepa, no hay ningún elemento en la película que permita deducir que los jóvenes que aparecen en ella estén “liberados” o sean otra cosa que pequeño-burgueses o hijos de papá. Para un personaje tan reaccionario como el del padre de Lolita, pueden pasar por “revolucionarios” o “subversores del orden”. Pero esa es la opinión del padre, y me dolería mucho que el público juzgara de una forma tan miope y esquemática.

Las primeras imágenes de Lolita,⁸ la protagonista del largometraje, muestran a una joven que se está peinando y maquillando, y que posteriormente pasa a vestirse enfrente del espejo. Delante del mismo se la puede ver de espaldas quitándose el sujetador, lo que sin duda crea un alto grado de insinuación. En cierto modo se trata de

⁸ Ya el propio nombre elegido es sin duda una declaración de intenciones, puesto que con el término en sí sirve para designar a las jóvenes que, sin haber alcanzado la edad adulta, despiertan un cierto atractivo sexual entre los hombres de mayor edad. Dicho concepto aparece por primera vez en la novela *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov; aunque se populariza posteriormente en su versión cinematográfica, *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick.

una metáfora muy bien construida, ya que desprendiéndose de éste no solo acaba con unas ataduras “de vestuario”, sino también familiares, anticipándose de este modo su próxima huida del seno familiar.

La personalidad rebelde de la joven se reafirma en la conversación que mantiene por teléfono con su novio, Nicolai. Teniendo de fondo el retrato de sus padres, se muestra que, aunque la presencia protectora de éstos siempre está ahí, Lolita desea ser libre. Hablando con el muchacho, su lenguaje se podría tildar de revolucionario, puesto que emplea expresiones como *pequeña rebelión en las represiones familiares pequeño burguesas*, lo que demuestra además que su decisión está plenamente meditada.

La sensación de libertad que experimenta Lolita hace que tenga la necesidad de transgredir las normas que desde pequeña se le han impuesto en el seno familiar. Es por ello por lo que le pide a Nicolai que antes de ir a casa la lleve a algún sitio, a bailar. En la discoteca tiene lugar una de las primeras confesiones de Lolita a Nicolai. Le dice que una de las razones por las que ha decidido huir de casa es que su padre la trata como una niña. Él le comenta que es una lástima que por su educación esté inhibida como mujer. Las posturas de Lolita y Nicolai difieren en este sentido. Aunque el fin es el mismo, que Lolita pueda ser dueña de sus propias decisiones, la perspectiva desde donde analizan la situación es distinta. Lolita es una niña burguesa que desde siempre le han dicho lo que tenía que hacer y le han puesto las barreras propias de una educación tradicional. Sin embargo, cuando se ha hecho mayor, se ha dado cuenta que quiere hacer cosas que hasta entonces habían estado prohibidas para ella. Nicolai va más allá. Igual que sucedió con muchos españoles, su paso por la universidad le ha abierto un mundo completamente nuevo. Se ha imbuido de las nuevas consignas de apertura, ruptura con todo lo anterior, por lo que su formación en este sentido no se la proporciona la experiencia (tal y como le ocurría a Lolita) sino los libros. Su única preocupación es vivir el día a día, sin pensar ni hacer planes de futuro.

El padre de Lolita, Carlos Villar, se presenta a su vez como prototipo del español de buena posición comprometido con su país, razón por la cual se postula como candidato a Procurador en Cortes por el Tercio Familiar. Preocupado por las apariencias, califica a la juventud de aquellos instantes como sincera, honesta, inconformista, como él, que también se considera joven. Una postura superficial, artificiosa, que se desmorona en el momento que descubre que su hija posee el libro *La revolución sexual de los*

jóvenes. Cuando comprueba que realmente pertenece a su novio Nicolai, se interesa por conocer más sobre éste. Se construye entonces una imagen negativamente ficticia de aquellos jóvenes que, como Nicolai, desarrollaron un comportamiento subversivo propiciado por los acontecimientos que estaban viviendo. En este caso sin embargo su insubordinación no deriva de su ideario político, sino que se hace hincapié en su rebeldía sexual. Parece ser que no interesa mostrar la imagen de los jóvenes que, en esos momentos, luchaban por la apertura del país en todos los sentidos. Se les quiere reducir al ámbito sexual, como si por lo único que luchasen fuese por poseer un mayor libertinaje.

Las viejas costumbres hacen que Carlos invite a Nicolai a cenar para, de este modo, mantener con él una conversación “de hombre a hombre”. Igual que ocurría anteriormente con Ana, se trata más bien de un encuentro donde prima la diferencia de pensamientos entre dos generaciones distintas. Mientras que Carlos intenta buscar un cierto objetivo útil a todas las cosas que hace Nicolai, a éste le interesan más las ideas. Materialismo frente a idealismo. Carlos por su edad y su experiencia se muestra como una persona sensata, lógica, correcta en todos sus planteamientos. Nicolai por su parte es el prototipo de joven despreocupado por todo, idealista, que a pesar de sus ideas revolucionarias, no se preocupa por su futuro. Sin embargo, y a pesar de todas estas características, no tiene ningún reparo en pedir más comida. Esta acción puede llevar a pensar que Nicolai es una persona que, a pesar del cierto odio que manifiesta hacia los nuevos burgueses, en el fondo le gustaría ser uno de ellos.

La imagen que se ha trazado hasta el momento de Carlos se desmorona poco después, cuando se ve a éste en una habitación bailando con su amante. Ésta es sin duda la demostración de que, a pesar de sus apariencias, en el fondo Carlos es el primero que incumple sus propios postulados. De hecho, a partir de este punto su postura cambia, convirtiéndose en todo un abanderado del progreso y las nuevas libertades (o lo que él entiende por ello). La relación que establece con Ana, compañera de piso de Lolita, deja de manifiesto que, de nuevo, parece ser que la revolución solo se concibe desde el punto de vista sexual; perjudicando de este modo la imagen que se muestra de la joven. En este caso la crítica no va tanto dirigida al conservadurismo, la tradición, sino a las nuevas ideas que se están imponiendo. Incluso se observa como Ana al despedirse de Carlos tiene incluso la osadía de llamarlo “papá”, en clara referencia a la figura paternalista que Lolita reclama.

La transformación experimentada por Carlos podría clasificarse como cercana al esperpento. Incluso es necesario plantearse si el cambio de actitud de éste se debe realmente a una renovación de sus ideas. Quizás sería más correcto afirmar que los motivos que han impulsado esta cercanía se deben más a algo que en todo momento parece estar presente a lo largo de la película: el sexo. La atracción que siente por Ana es sin duda la causa que ha motivado que Carlos empiece a ver la vida de otra manera, que haga un esfuerzo por empatizar con los jóvenes. A pesar de encontrarse en grupo, Carlos, como un adolescente enamorado, busca las miradas cómplices de la joven, esperando ver en ésta el mismo deseo. Esta idea queda perfectamente plasmada en la escena de la piscina, cuando ambos empiezan a jugar como dos quinceañeros.

En la película además se trata en varias ocasiones de manera directa el tema político. En el debate en que Carlos participa junto a otros candidatos a Procurador en Cortes, uno de ellos hace hincapié en la deforestación, mientras que el otro únicamente está preocupado en subir el equipo de fútbol a segunda división. Este último sin duda apuesta por el voto fácil, ya que es consciente de que el fútbol ha tenido siempre un gran seguimiento en España. De hecho, son varias las películas (ocurre lo mismo en *Los nuevos españoles*) en las que se hace un guiño a este deporte, algo que demuestra la gran influencia que tenía (y tiene) entre la sociedad española. El guiño progresista lo pone la última cuestión que tratan: el contacto con Europa. Los tres inciden en la importancia de ésta, y se muestran partidarios de entablar conversaciones con la misma. En estos instantes en los que el Régimen está llegando a su fin está claro que la población tiene puesto el ojo más allá de las fronteras de España.

El cariz sexual que impregna toda la película alcanza su punto álgido hacia el final de la misma. Lolita, despechada tras ver a Ana y a su padre juntos, se dirige a la casa de Nicolai, va hacia la cama, se quita el vestido, el sujetador y se mete en ella, invitando a su novio a que haga lo mismo. La sorpresa de éste es mayúscula, igual que la del espectador, que puede ver en esta secuencia los pechos desnudos de Lolita. En este caso de nuevo la censura no vio con malos ojos este desnudo, algo que anunciaba sin duda que los tiempos estaban cambiando. Precisamente en relación con esta escena Dibildos declara lo siguiente (“Declaraciones del productor...”, 1975, s.p.): (...)

« Una señorita que se quita la blusa y deja los pechos al descubierto porque psicológicamente es lógico que lo haga así y sin ninguna preparación. Eso me parece que es muy limpio. Esta etapa del cine español en que

se presenta, o mejor, se deja adivinar un desnudo, dándole un cariz de algo prohibido, hay que superarla totalmente.

Las críticas vertidas a raíz de la película muestran una primera aproximación de cómo se vio la misma en su época, incluso resulta pertinente tener en cuenta lo que otros estudiosos han opinado de *Tocata y fuga de Lolita*.

En el mismo número de *Dirigido por...* en el que se encuentra la entrevista realizada por Miguel Marías a Antonio Drove (Marías, 1975, pp. 22-27), Octavi Martí realiza una crítica del largometraje (Martí, 1975, p. 34):

« En *Tocata y fuga de Lolita* creo pues que no son dos las tendencias que coexisten sino tres. El empeñamiento de “Ágata Films” por producir “retratos en primer grado de la sociedad española” (...) se enfrenta violentamente con la estructura de relato de que se ha dotado el film. La solución elegida por el director (...) ha consistido en aislar los fragmentos chirriantes y evitar al máximo sus interferencias.

« Es decir, igual que se defendía anteriormente, en la película siempre estuvo presente, ya fuera por parte del director o por parte de Dibildos (en este caso concretamente fue por este último) la idea de retratar la sociedad española. Aunque Drove quiera desprenderse de este factor, lo cierto es que es innato de las películas de Dibildos, por lo que debe de prestar atención a él en cualquiera de los casos. Hay que resaltar a su vez que el crítico asemeja reiteradamente esta película con las comedias americanas, algo que sin duda sirve para comprobar cómo éstas realmente jugaron un importante papel dentro de las películas de Antonio Drove. Respecto al director, Martí declara lo siguiente (Martí, 1975, pp. 34-35):

« *Tocata y fuga de Lolita* no es, por todos los inconvenientes expuestos hasta aquí, ningún film redondo, pero si una muestra evidente de un director extraordinariamente capacitado para dirigir los actores y para planificar de forma que uno no “sienta” la cámara. (...) ha creado unos planos capaces de informar, sin enfatizaciones, del porqué de la huida de Lolita del hogar familiar.

« Este aspecto supone sin duda todo un logro para Drove. Tal y como se señala, la sutileza con la que emplea los planos para “sugerir sin mostrar” resulta brillante. Solo hay que remitirse a la escena en la que Lolita se quita el sujetador dando la espalda al espejo. En ella el espectador imagina

pero no ve, algo que sin duda hace que su cine gane en calidad cinematográfica.

Si las críticas en relación con esta película se sitúan más en la línea de las palabras de Carlos Aguilar en *Guía del video-cine* (1986)⁹, lo cierto es que tampoco faltaron detractores de la misma. Pau Esteve y Juan M. Company en su artículo “Tercera Vía, la vía muerta del cine español” se encargan de desprestigiar la marca Dibildos (Esteve y Company, 1975, p. 20):

« Las causas del éxito de *Tocata y fuga de Lolita* vendrían motivadas no tanto por el fugaz destape de Amparo Muñoz –dato al fin y al cabo folklórico– como por el hecho evidente de que la película de Antonio Drove contacta inmediatamente con cierto tipo de mentalidad que, para seguir el juego del actual momento político, podríamos bautizar como “centrista y europea” (atención a las comillas). La significación ideológica más que dudosa del producto aparece enmascarada con mucho papel de celofán. (...) La contradicción del film radica en su “naturalidad de representación” puesta al servicio de la ideología dominante. (...) El problema es que Drove distorsiona aún más un material ya de por sí manipulado por el real socializado de donde surge, y, una vez más, el film enfatiza los lugares comunes habituales (...) ofreciéndonos al fin y al cabo el mismo enfoque de los problemas generacionales que pueda dar la ideología oficial.

En primer lugar, es interesante la referencia folclórica que mencionan estos autores en relación con el breve destape de Amparo Muñoz. Aunque ya se habló de él anteriormente, en estos instantes sería importante recordar como la Miss España (y posteriormente Miss Universo) ya había participado con Dibildos en *Vida conyugal sana*. Aunque no cabe la menor duda de que en este caso su papel es más activo (que no más relevante, ya que en el anterior caso era la causa de los delirios de Sacristán), su imagen se sigue usando como método de propaganda. Sin dudar del papel que la actriz y modelo desempeña en *Tocata y fuga de Lolita*, lo cierto es que el breve destape que protagoniza es uno de los elementos que más llaman a las salas de cine. En este sentido, y a pesar de que, no hay que olvidar que el destape estaba imponiéndose con fuerza dentro del cine español, en este caso se trata de uno de los iconos más sobresalientes de la primera mitad de los años setenta.

9 “Una de las mejores comedias jamás filmadas en España, concebida a medio camino entre los modelos americanos del género y la entonces álgida “tercera vía” de Dibildos. Un viudo se incorpora a la pandilla de su hija. Destacable dirección de actores, con un inolvidable personaje de cinéfilo desastrado para Paco Algora” (Aguilar, 1986).

Volviendo a Esteve y Company, lo cierto es que igual que Martí, alaban la actuación de Drove (Esteve y Company, 1975, p. 20):

« (...) No en vano el director del film admira las reglas de construcción clásicas del cine americano y ha realizado la película en orden a una habilidosa puesta en escena de carácter naturalista y un juego interpretativo muy controlado que, cara al espectador, se traduce en una engañosa espontaneidad y frescura de gestos. A través de un personaje arquetípico (Paco Algora) Drove introduce una larga serie de chistes privados para uso de cinéfilos (...) que acaban de configurar el personaje simpático y tolerable del “progre” contestatario fácilmente recuperable por el sistema.

Más adelante José Enrique Monterde dedica unas breves líneas a hablar de la película. En este caso ha pasado más tiempo, por lo que su opinión se ancla en la objetividad que otorga el paso de los años (Monterde, 1993, p. 59-60):

« Sin bien las referencias a las nuevas costumbres juveniles y universitarias, y al trasfondo de la carrera política del protagonista, dan a la película la tradicional textura “tercera vía”, lo cierto es que los intereses de Drove y Dibildos tal vez no fueran estrictamente coincidentes, más preocupado el primero –famoso por un corto de éxito: ¿Qué se puede hacer con una chica?– por el puro mecanismo de la comedia clásica que por las fórmulas de la eficacia que conduzcan al éxito propias del guionista y productor.

La idea que se subrayaba poco antes es pues la opinión que defienden la mayoría de críticos y estudiosos en relación con esta película. Por ello lo más sensato sería decir que en *Tocata y fuga de Lolita* se conjugan el intento de Drove por hacer una buena película, similar a las americanas, con las intenciones comerciales de Dibildos como productor de la misma.

Del mismo modo Javier Hernández Ruíz y Pablo Pérez Rubio hablan brevemente de esta película en su libro *Voces en la niebla* (Hernández y Pérez, 2004, p. 141):

« se produce en su conciencia un debate entre la ideología teórica, anclada en los principios retrógrados el tardofranquismo, y su apuesta en la práctica por un aggiornamento a los inevitables nuevos modos de vida. (...) La pretendida ruptura aperturista de Drove-Dibildos queda reducida a escombros, algo que no sucedía tanto en *Mi mujer es muy decente* dentro de lo que cabe (...).”

La comparación con la segunda película de Drove dentro de la Tercera Vía supone

sin duda el deseo de querer enmarcar ambas dentro de una misma línea. Así pues, igual que sucedió con *Bodegas (Vida conyugal sana y después Los nuevos españoles)*, Dibildos confió en Drove para seguir por la senda marcada por la Tercera Vía, ya que poco tiempo después no dudó en sacar al mercado un nuevo producto: *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975).

Los miembros de la Comisión de Ordenación de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas coinciden, en la línea ya planteada por Antonio Drove, en que los personajes que aparecen en el largometraje no representan la realidad de aquellos instantes, sino simplemente la lucha generacional entre un padre y una hija. Sin embargo, Juliana Bidagor Altuna, vocal de dicha comisión, sí que plantea que lo que se quiere mostrar, es a una juventud española distinta a la de generaciones anteriores: “La película trata de defender a esta juventud de hoy, presentándonos a los jóvenes como más sinceros que generaciones anteriores, claro que son tópicos y que en ningún momento quiere plantear enfrentamientos generacionales” (A.G.A.).¹⁰

Es decir, aunque por lo general, y empezando por el propio director, se niegue esa plasmación de la realidad española, lo cierto es que sería un error analizar la película como un relato atemporal. O lo que es lo mismo, las diferencias generacionales se incluyen dentro de una historia mucho más rica en matices, en la que se observa la nueva actitud de la juventud española ante aspectos tabú hasta esos instantes, como el sexo o la política. El tratamiento en este caso sí que difiere de otras comedias que abordaron el mismo tema en aquellos momentos, como *El love feroz o cuando los hijos juegan al amor* (1975),¹¹ puesto que en este caso el padre de Lolita se da cuenta (por su propio interés) de que debe de adoptar una mentalidad más progresista, produciéndose en este caso una ausencia de enfrentamiento. O lo que es lo mismo, se crea un producto neutro, en el que para evitar entrar en conflicto, la película prescinde de realizar una crítica abierta hacia antiguos postulados más conservadores.

En definitiva, pese a que *Tocata y fuga de Lolita* en su momento fue considerada por muchos como un producto más de la fábrica Dibildos, el tiempo ha demostrado que

10 Archivo General de la Administración (A. G. A.) (03) 121__002 36/04251.

11 España, 1975. Director: José Luis García Sánchez. Guion: José Luis García Sánchez y Juan Miguel Lamet. Fotografía: Fernando Arribas. Intérpretes: José Sazatornil, Mari Carrillo, Américo Coimbra, Concha Velasco.

realmente se trata de un documento histórico que ayuda a conocer múltiples aspectos de la sociedad tardofranquista.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1995). *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal.
- ALBERICH, F. (2002). *Antonio Drove. La razón del sueño*. Alcalá de Henares: Festival de Cine/Comunidad de Madrid.
- AGUILAR, C. (2011). *Guía del cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- (1986). *Guía del video-cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco 1936-1975*. Barcelona, Edicions Universitat Barcelona.
- (1999). *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel.
- DIEZ PUERTAS, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ESTEVE, P. y COMPANY, J. M. (1975). *Tercera Vía. La vía muerta del cine español*. En *Dirigido por...*, n° 22, pp. 18-21.
- FONT, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Editorial Avance.
- GALÁN, D. (1974). *Tocata y fuga de problemas españoles*. En *Triunfo*, n° 627, p. 57.
- HERNÁNDEZ, M. (1976). *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Editorial Akal.
- HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P. (2004). *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MARÍAS, M. (1975). *Entrevista Antonio Drove*. En *Dirigido por...*, n° 20, pp. 22-27.
- MARTÍ, O. (1975). *Crítica Tocata y fuga de Lolita*. En *Dirigido por...*, n° 20, pp. 34-35.
- MARTÍNEZ TORRES, A. ET AL. (1984). *Cine español 1896-1983*. Madrid: Dirección General de Cinematografía.

MONTERDE, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992) Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Editorial Paidós.

Infancia clandestina: niños sin identidad en el pasado histórico de Argentina

Chen-Yu Lin

Wenzao Ursuline University of Languages, Taiwán

88010@mail.wzu.edu.tw

Resumen

Según José María Caparrós Lera, el cine es el testimonio de la historia, las películas reflejan las mentalidades contemporáneas y son un retrato de la sociedad del tiempo en que han sido realizadas. La representación de la realidad en el cine es un tema que llama cada vez más la atención a la crítica, y sobre todo, las películas basadas en hechos históricos o las que tratan de problemas sociales.

En la última década se produjo una fuerte renovación en el cine argentino, tanto en formas como en contenidos. El pasado histórico y particularmente la última dictadura cívico militar es una temática extensamente desarrollada en la cinematografía argentina. Un alto porcentaje de los cineastas argentinos son familiares directos de las víctimas de la última dictadura, como el director de *Infancia clandestina* (2011), Benjamín

Ávila, cuya madre fue detenida y desapareció en 1979.

Palabras clave

Cine, historia, identidad, Argentina, *Infancia clandestina*.

1. Introducción

En la última década se ha producido una fuerte renovación en el cine argentino, tanto en formas como en contenidos. El pasado histórico y particularmente la última dictadura cívico militar es una temática extensamente desarrollada en la cinematografía argentina. Un alto porcentaje de los cineastas argentinos son familiares directos de las víctimas de la última dictadura. Cineastas como Albertina Carri, María Inés Roque, Nicolás Prividera, Andrés Habbegger y el director de *Infancia clandestina* (2011), Benjamín Ávila, son hijos de detenidos desaparecidos durante aquella época. La madre de Ávila, Sara Zemoglio, fue detenida y desapareció el trece de octubre de 1979 (Murillo Saban, 2013, p. 64).

La política forma parte de nuestras vidas. Y nosotros vivimos en sus dominios, sin escapatoria posible. La esfera de la política no tiene salida. En su exterior no habita nadie. Lo que no quiere decir que todo sea política, pero entre los individuos de cualquier sociedad se establece una relación que los vincula de manera irrenunciable (Buznego, 2010, p. 501).

Cualquier película es una fuente instrumental de la ciencia histórica que refleja las mentalidades de una determinada época. Existe la falsa creencia de que el género documental es muchísimo más objetivo e imparcial que el de ficción (Crusells, 2006, p. 11). *Infancia clandestina*, de claros tintes autobiográficos, nos dirige a finales de los años 70, en plena dictadura militar, sin duda el hecho más terrible y violento jamás vivido para la población argentina.

De hecho, han sido numerosas las películas que de forma directa o indirecta han tratado esa tragedia tan inolvidable y dolorosa para aquel país. El productor de la película, Luis Puenzo, apasionado por esa historia, fue el primer director en obtener el Óscar a la mejor película extranjera en 1986 con su primer largometraje, *La historia oficial* (1985), una obra acerca de los desaparecidos de la dictadura argentina.

Hoy en día el Nuevo Cine Argentino vuelve en cierto modo a estar de moda, y no faltan las películas críticas sobre su propio país. *El secreto de sus ojos*, dirigida por Juan José Campanella en 2009, basada en la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri e interpretado por el brillante Ricardo Darín, nos cuenta un asesinato ocurrido en la época de la dictadura, y se convirtió en la segunda película argentina en ganar el Óscar a la mejor película extranjera. Por otra parte, en *Elefante blanco* (2012) de Pablo

Trapero, se centra en la amistad entre dos curas tercermundistas y una asistente social, y su lucha codo con codo contra la corrupción en un barrio marginal de Buenos Aires. Su trabajo los enfrentará tanto a la jerarquía eclesiástica como a los poderes gubernamentales al igual que al narcotráfico y al poder policial. A pesar de ello, seguirán arriesgando sus vidas para mantener su compromiso y lealtad con los vecinos del barrio.

2. Benjamín Ávila y la historia de *Infancia clandestina* (2011)

Benjamín Ávila nació en 1972 en Buenos Aires, Argentina. En 1979, cuando tenía 7 años de edad, su madre Sara junto con su compañero Óscar – ambos miembros de Montoneros – volvieron del exilio en Cuba para la llamada contraofensiva en Argentina. Pero su historia se convertiría pronto en una tragedia: el 13 de octubre de 1979 su madre fue secuestrada en Buenos Aires y pasó a ser una de las desaparecidas durante la dictadura militar, mientras que su hermano de nueve meses pasó a ser uno de los niños de los que se apropió la dictadura. Desde entonces él quedó al cuidado de su padre en Tucumán, donde la pasión por la fotografía y el cine crecían en él al mismo tiempo que el recuerdo de su madre y el de su familia permanecían latentes en su interior. Tal es así que cuando tenía 13 años, estaba decidido a ser cineasta y tenía la certeza de que algún día llevaría a la pantalla grande sus recuerdos de infancia.

En los años siguientes pasaron muchas cosas en su vida: La Asociación Civil Abuelas de la Plaza de Mayo hallaron a su hermanito perdido, terminó sus estudios, comenzó a dedicarse al cine, fundó su propia productora, tuvo dos hijos y filmó un documental *Nietos* (2004) sobre los nietos recuperados, centrándose en las madres de Mayo. Pero lo mejor fue que finalmente pudo llevar a cabo la película de su propia historia: *Infancia clandestina*.

La película, una historia propia, narrada desde los ojos de Juan, un niño de once años que vive con sus padres Horacio y Cristina (pero para entrar en Argentina usan una identidad falsa cambiando sus nombres por Daniel y Charo), su tío Beto y su hermana de pocos meses, Vicky. En plena dictadura militar de 1979 la pareja decide volver después de un largo exilio en Cuba a su país para defender sus ideales y participar en la primera contraofensiva montonera convocada por la organización de la izquierda peronista contra la dictadura de aquella época.

Juan tiene que vivir bajo identidad falsa con otro nombre, Ernesto Estrada, para que nadie sospeche de las actividades políticas que realizan sus padres. Además de vivir bajo una identidad falsa, la casa donde vive está rodeada de cajas de maní con chocolate, que igual pueden contener estos productos dulces, como pistolas, balas y granadas. No solo la familia vive a escondidas, incluso la abuela Amalia, cada vez para ver a sus nietos, tiene que ser “colocada” entre cajas de chocolate en una camioneta y con los ojos vendados (Imagen 1). Además, otros montoneros también llegan a su casa con los ojos vendados. Horacio tiene que pedir a su hermano que baje las persianas antes de entregarles los elementos de defensa y los elementos de interferencia de señal.



Imagen 1: Para ver a su hija y a sus nietos, Amalia no está permitida saber dónde viven ellos.

A pesar de que la familia tiene una vida difícil, como otros chicos de su edad, Juan también experimenta su primer amor con María, la hermana mayor de su compañero de clase que estudia en el mismo colegio. A pesar de que la relación dura poco tiempo por la complicada situación política (los padres de Juan no le permiten tener contacto con sus amigos ni poder hablar por teléfono con María), el amor ingenuo (el baile de cumpleaños, el campamento del colegio y el primer beso) juega realmente un papel importante, ya que provoca risas al público y reduce el ambiente tenso de la película.

Además de recibir el amor y la ternura de su abuela, Juan mantiene especialmente una afectuosa relación con su tío Beto, que pertenece a la misma organización política y se dispone a participar en la acción armada contra la junta militar gobernante. Entonces no es nada difícil imaginar la tristeza que siente cuando se entera de que Beto,

para que no le agarraran vivo, se tragó una granada, abrazó a un policía, se tiró adentro de la camioneta y explotó todo (Imagen 2)¹.



Imagen 2: Muchas escenas violentas, como el suicidio del tío Beto es presentado por los dibujos y animación de Andy Rivas.

En realidad, la parte más dramática y tensa es cuando Juan se entera de la detención de su padre por las telenoticias. Según cuenta el locutor, en dicho enfrentamiento, abatieron al peligroso subversivo Horacio Carnevale, quien ejercía un alto rango dentro de la organización subversiva Montoneros. Al saberlo, Cristina pide a Juan que quemara todos los libros y las fotos de su familia. En pocos minutos llegan unos policías a su casa, Juan lleva en seguida a Vicky al depósito y allí ve con sus propios ojos cómo su madre se defiende pero al final es detenida por la policía. Poco después, Juan y Vicky son encontrados y llevados por dos policías. Aunque Juan insiste que se llama Ernesto, la policía ya ha averiguado todo y sabe todo de su familia, incluso sabe dónde vive su abuela.

En la última escena, en un coche policiaco, Juan pregunta dónde está su hermana, el policía no le hace caso y le deja donde vive su abuela. En una calle silenciosa a medianoche, Juan llama a la puerta de su abuela, quien enciende la luz y pregunta quién es, Juan duda un segundo y por fin puede decir sin miedo: “Soy Juan”.

3. Niños sin identidad

Tal como se indica en el inicio de la película, tras la muerte del Presidente Perón en 1974, grupos parapoliciales comenzaron a perseguir y asesinar militantes sociales y revolucionarios. En 1976, los militares tomaron el poder por la fuerza y se desencadenó

¹ Una de las características más importantes de la película es la utilización de los dibujos animados. Para presentar las escenas más traumáticas y sangrientas de la historia (granadas, detenciones, pesadillas), Ávila ha elegido los excelentes dibujos de Andy Rivas, montados con un ritmo que pasa de lo adrenalínico a la poesía.

la más violenta represión en la historia de Argentina. Las guerras siempre traen víctimas incontables, entre los que la mayoría son los niños. Según cuenta Lola Moreno en su libro *La identidad perdida*, mientras España se desgarraba en la trágica Guerra Civil, el gobierno de la República organiza en 1937 una expedición para mandar a México a un grupo de niños, entre huérfanos de guerra e hijos de combatientes republicanos, para salvarlos del horror que asuela su propio país. El 27 de mayo un grupo conformado por 456 niños y niñas, casi todos hijos de republicanos, embarcaron en Burdeos rumbo a México, donde llegaron el 7 de junio de 1937. Todos los menores llegaron con sus pequeñas maletas y la esperanza de volver algún día a reencontrarse con sus seres queridos. Los niños fueron alojados en el edificio de la escuela España-México, que estaba situada en Morelia, por lo que acabaron siendo conocidos como los “Niños de Morelia”².

Tal como indica Ramón Cotarelo (2011, p. 39), el régimen de dictadura siempre se basa en el terror, la represión generalizada, los asesinatos, las torturas, el miedo a la arbitrariedad. En Argentina, el 24 de marzo se instala una dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), que estableció una metodología de eliminación masiva de opositores, que ha sido considerada judicialmente como un genocidio, durante el cual fueron detenidas y/o desaparecidas miles de personas, con utilización en gran escala de Centros Clandestinos de Detención (CCD) donde se procedía a la tortura, asesinato y desaparición de los cuerpos.

Desde su exilio en Cuba, los dirigentes de la organización revolucionaria Montoneros iniciaron la “Operación Contraofensiva”. Algunos militantes regresaron a la Argentina con sus hijos. La Contraofensiva de Montoneros es el nombre que se le da a una acción guerrillera de la organización Montoneros que consistió en el regreso de un grupo de montoneros a Argentina, después de que la represión estatal ya hubiera diezmado a gran parte de la organización. La conducción montonera planteó la contraofensiva con la idea de que los activistas que estaban en el exilio volvieran a su “propio” país a realizar acciones armadas. Muchos de esos militantes eran ex-detenido o ex-desaparecidos que habían logrado salir del país después de estar prisioneros en distintos Centros Clandestinos de Detención. Alrededor de un centenar de guerri-

2 Aunque la Guerra Civil Española terminó en 1939, hay muchas obras en el cine moderno español relacionadas con ella, entre las que se destacan los prestigiosos directores y sus obras: *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba (1998), *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda (1999), *El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro (2001), *El viaje del Carol* de Imanol Uribe (2002), *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro (2006) y *Las 13 rosas* de Emilio Martínez Lázaro (2007).

lleros montoneros se concentraron en España y en México, y regresaron de manera clandestina a Argentina. La primera contraofensiva se realizó en 1979, justo cuando los padres de Juan regresaron a Argentina desde Cuba, y la segunda en 1980. Pero ambas resultaron un fracaso total, tanto político como militar.

Según Caparrós Lera (2010, p. 22), el cine es un medio de comunicación social, se dirige primordialmente a las masas, al individuo y a la sociedad. El cine es el testimonio de la historia, las películas reflejan las mentalidades contemporáneas y son un retrato de la sociedad del tiempo en que han sido realizadas. Para Zapatero Mara (2010: 42), en el encuentro entre el cine y la historia, el cine buscó argumentos y escenarios para el espectáculo y la ficción, pretextos para discurrir sobre la vida y la sociedad; más tarde, la historia descubrió en el cine un espejo orientado al pasado que reflejaba el presente, una nueva fuente documental de hechos y acontecimientos que registraba parte de la realidad y construía imaginarios individuales y colectivos. Ambos saberes, cine e historia, coincidieron en intentar hacer comprensible el mundo y recuperar la memoria del pasado.

No debemos olvidar que tanto el cine como la historia son representaciones del pasado. El cine, dentro de los medios audiovisuales, y como modelo de representación del mundo, cumple un rol preponderante en el proceso de construcción de memoria social (Murillo Saban 2013, p. 67). La representación de la realidad en el cine es un tema que llama cada vez más la atención a la crítica, y sobre todo, las películas basadas en hechos históricos o las que tratan de problemas sociales. Para saber de primera mano cómo fue vivir de forma clandestina y ser parte de una agrupación guerrillera, Ávila pidió a los actores que compartieran varios días con ex montoneros. Tal como señala el director en una entrevista para ¡holaLA!, tomó su propia experiencia y a partir de eso construyó *Infancia clandestina*. Muchas cosas que suceden en la película son totalmente reales: el entrar clandestinamente de Cuba a Argentina, vivir con otro nombre y el desenlace de la película también sucedió de verdad, el reencuentro con su propia identidad. Por otra parte, Ávila agregó que incorporaron algunos elementos ficticios en la película para apoyar la visión infantil del personaje central, Ernesto, como el despertar del pre-adolescente al amor con María y la presencia del tío Beto, que se convierte en el bálsamo perfecto para acariciar las necesidades propias de un infante. Ávila confiesa que María nunca existió en su vida desgraciadamente, hubo algunas otras Marías en otras edades, pero no en esa edad ni en ese contexto. Tampoco tenía once años sino siete cuando sucedió esa tragedia.

En la película, la familia de Juan vuelve a Argentina por caminos diferentes. Dos montoneros, Carmen y Gregorio fingen ser los padres de Juan y regresan a Argentina por Brasil. Sin duda alguna, la infancia de Juan está llena de mentiras: el pasaporte falso, el nombre falso y la fecha de nacimiento falsa. En el colegio, cuando la profesora pide a los chicos que canten “Feliz Cumpleaños” a Ernesto, él ni siquiera recuerda que es su cumpleaños.

Algunas escenas brutales, como la discusión entre los hermanos (Horacio y Beto) y entre Cristina y Amalia, permiten vislumbrar las diferentes ideas ideológicas de sus personajes. Horacio tiene una discusión fuerte con Beto porque éste ha traído a Amalia a su casa. Para Horacio, esto va en contra de todas sus medidas de seguridad. Por otra parte, la abuela no entiende por qué volvieron en ese momento justamente al país y le suplica a su hija militante que deje a los chicos a su cuidado, ya que viviendo con ellos corren un gran peligro, pero Cristina insiste que los hijos tienen que estar al lado de los padres. En el siguiente diálogo se ve claramente el miedo de la abuela por la vida de sus nietos y de su hija, junto con la profunda incompreensión sobre las actividades políticas que ejercen su hija y su yerno.

Amalia: Pero escuchame, Horacio. Están en peligro, ésta es una situación muy grave.

Horacio: Amalita, nosotros estamos perfecto, los chicos están perfecto. Ya los vio, están haciendo una vida normal.

Amalia: ¿Normal? A vos te parece normal que un chico tenga el nombre de no sé quién, el cumpleaños de no sé qué fecha de no se sabe quién. ¿A vos te parece que eso es normal?

Cristina: ¿Sabes lo que no soporto mamá de vos? No aguanto tu miedo, no aguanto tu pánico, toda tu vida encerrada, cagada de miedo.

Amalia: Lo que pasa es que ustedes se tienen que ir, están en peligro, están matando gente.

Cristina: Si a mí me pasa algo, prefiero que a mis hijos los críen los compañeros antes que entregártelos a vos.

Amalia: ¿Vos querés que tus hijos sean guerrilleros?

Cristina: ¿Cuál es el problema de ser guerrilleros?

Amalia: ¿Vos sabes cuál es el fin de ser guerrilleros?

Cristina: ¿Sí? ¿Cuál?

Amalia: Que te maten.

De hecho, en la película el nombre de Juan nos hace relacionarlo con el líder político al que apoyan sus padres, Juan Perón, mientras que el nombre de Ernesto es en honor a Ernesto Che Guevara. El “slogan” que suele repetirse en la reunión de los montoneros es “Hasta la victoria siempre. Perón o muerte, viva la patria.” Una vez Charo cuenta a Juan que su abuela vino a conocerle el día que nació. Estaba muy emocionada porque fue su primer nieto. Pero nunca quiso llamarle Juan porque sabía que lo habían puesto por el Juan Perón. Por eso le llamaba “Pollito” desde pequeño. Ella se justifica y dice que en realidad parecía un pollo mojado cuando nació.

Antes de emprender el regreso a Argentina, la madre de Juan le repite “Ya no sos más Juan, a partir de ahora te vas a llamar Ernesto”, para que no le descubran en la frontera y pueda continuar con su lucha. Por otra parte, su padre le cuenta que tenía que cumplir una misión parecida a lo que hizo el Che porque usaba identidad falsa al entrar en diferentes países: cuando se fue al Congo, se disfrazó de hombre de negocios, con saco y corbata, usaba un pasaporte uruguayo y se hacía llamar “Ramón Benítez Fernández”, y fue por eso que nadie lo reconoció.

Además, en el colegio Ernesto tiene que intentar despojarse de su acento cubano porque su tío le dice “esa tonada cubana nos va a matar”. Para sus compeñeros de clase, él no ha venido del Caribe sino de la provincia Córdoba de Argentina, es decir, su pasado, de pronto, ya no existe para los demás. Sus maestros y compañeros están convencidos de que sus padres son gente corriente dedicada a la distribución de chocolates y otras golosinas. Durante aquella época los hijos de guerrilleros pasaban de pueblo en pueblo, de colegio en colegio, cambiando de nombre y perdiendo poco a poco su infancia.

Para Juan, además de tener que vivir con una identidad falsa, también tiene dificultad para adaptarse a la vida escolar. Una mañana la maestra le dice que como es nuevo, tiene el honor de izar la bandera, pero él lo rechaza, lo cual provoca una pelea con otro chico, porque este le dice «¿No te enseñaron en tu provincia a ser patriota? Cagón». Pero para Juan, la bandera que se usa en el colegio tiene un sol, que significa la bandera de guerra, la que usan los milicos. Es diferente a la bandera en la que cree su familia, que es original y diseñada por Manuel Belgrano, donde solo están el color celeste y el blanco.

Durante la dictadura militar (1976-1983)³ los hijos de los detenidos o desaparecidos fueron tratados por las fuerzas represivas como “botín de guerra”, para lo cual se planificó un sistema de detención de embarazadas, partos clandestinos, falsificación de identidades y simulación de adopciones, con el fin de apropiarse de los niños, justamente como le pasó al hermanito de nueve meses de Benjamín Ávila y a la hermanita de Juan en la película. De esa manera alrededor de quinientos niños fueron “robados” y privados de su identidad, y lo peor es que en muchos casos llevados a vivir con personas que creían sus padres y que en realidad fueron autores, partícipes, cómplices o encubridores del asesinato de sus verdaderos padres.



Imagen 3: Las manifestaciones de las Abuelas de la Plaza de Mayo

Magí Crusells indica que un pueblo que no tiene memoria pierde la identidad (2006, p. 11). Peter Burke afirma que el cine tiene capacidad de evocación del pasado que lo convierte en fuente privilegiada de construcción de la memoria (Burke 2001). Durante el proceso de recuperar a los niños con identidad falsa, merece la pena mencionar la importancia de la Asociación Civil Abuelas de la Plaza de Mayo (Imagen 3). Es una organización de derechos humanos argentina que tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños secuestrados o desaparecidos durante la dictadura, crear las condiciones para prevenir la comisión de ese crimen de lesa humanidad y obtener el castigo correspondiente para todos los responsables. Las Abuelas de la Plaza de Mayo han recuperado, hasta octubre de 2016, la identidad original de

³ Jorge Rafael Videla (1925-2013) fue un militar y dictador argentino, designado presidente de facto de Argentina por una junta militar. Ocupó la presidencia de Argentina entre 1976 y 1981, durante la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. Tras la recuperación de la democracia en 1983, Videla fue juzgado y condenado a cadena perpetua por numerosos crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura.

121 nietos, uno de ellos ha sido el hermanito de Benjamín Ávila⁴. Han sido nominadas en cinco ocasiones al Premio Nobel de la Paz: entre 2008 y el 2012. El 14 de septiembre de 2011 recibieron el premio Félix Houphouet-Boigny, otorgado por la Unesco, por su trabajo en materia de Derechos Humanos.

4. Conclusión

El cine, como medio de comunicación, no solo tiene la función de entretenimiento y educación, sino que nos transmite una serie de ideas. No solo refleja la vida, sino que además es parte de ella. La guerra “sucía” junto con el régimen militar de Argentina es quizás uno de los capítulos más violentos, amargos y tristes que han empeñado la historia moderna de Sudamérica. El país sufrió, entre el inicio de 1970 y la instauración de la democracia en 1983, un régimen de represión ilegal, desaparición masiva de civiles y manipulación informativa entre otras formas de terrorismo de estado.

Infancia clandestina, el primer largometraje de ficción de Benjamín Ávila, es un drama político ambientado en la dictadura argentina, vuelve sobre las heridas del país y se ha presentado por Argentina para ser seleccionada en las nominaciones a los Óscar. Es una película sólida y original, con tanta carga emocional. Cuando fue estrenada en el Festival de Cannes, la emoción también se trasladó al público, que la aplaudió de pie más de cinco minutos. Aunque evidentemente es una película crítica con la dictadura, lo que realmente conmueve al espectador son los sentimientos, el corazón de un niño al que le esconden su infancia.

Infancia clandestina recupera recuerdos individuales, reconstruye parte de la historia argentina y en ello construye a la construcción de memoria social. La película puede observarse desde afuera como el recuerdo traumático de una triste historia y también puede comprenderse desde adentro, como el recuerdo melancólico de un niño viviendo bajo identidad falsa. Es una película tan honesta que como su título indica, es el reflejo de una infancia dura y sombría que a Ávila personalmente le ha tocado vivir durante los duros años que sufrió Argentina. El director nos cuenta con trazos poéticos la doble vida de Juan, compuesta por la vida y la muerte, la alegría y el dolor, el encuentro y la separación, la valentía y el miedo. Como se dice que un trauma histórico se puede perdonar, pero nunca se puede olvidar, Lita Stantic, una de las

⁴ El hermano menor de 9 meses de Benjamín Ávila es apropiado por las fuerzas militares y recupera su identidad en 1984 gracias a la búsqueda de la organización de derechos humanos Abuelas de Plaza de Mayo.

productoras más importantes del llamado nuevo cine argentino, también afirma que la única forma de sobrevivir es con la memoria.

Referencias bibliográficas

BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.

BUZNEGO, Ó. R. (2010). “Politica y Cine”, en Rivaya, B. y Zapatero, L. (Eds.), *Los saberes y el Cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.

CAPARRÓS LERA, J. M^a. (2010). “Cine y Cine: vida en sombras”, ”, en Rivaya, B. y Zapatero, L. (Eds.), *Los saberes y el Cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.

COTARELO, R. (2011). *Memoria del franquismo*. Madrid: Ediciones Akal.

CRUSELLS, M. (2006). *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC.

DE TENA, F. (2009). *Niños invisibles en el cuarto oscuro, Experiencias en el Auxilio Social del franquismo*. Madrid: Editorial Tébar.

MORENO, L. (2010). *La identidad perdida, la historia oculta de los niños de Morelia*, Barcelona: Umbriel Editores.

MURILLO SABAN, X. I. (2013). “Infancia clandestina (2011): del pasado histórico al presente político.” *II Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el cine español y en portugués*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp.64-p.73.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

ZAPATERO MARA, L. A. (2010). “Historia y Cine: espejo del pasado, reflejo del presente, memoria del tiempo”, ”, en Rivaya, B. y Zapatero, L. (Eds.), *Los saberes y el Cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Biopics con perspectiva de género. Marie Curie en el cine biográfico: el caso de *Madame Curie* y *Los méritos de Madame Curie*

María Toscano Alonso
Universidad de Sevilla
maria.toscano.alonso@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo, se lleva a cabo un análisis narratológico cualitativo con perspectiva de género acerca de la representación filmica de Marie Curie. El objetivo de esta investigación es dilucidar cómo aparece representada la científica en el *biopic*. Para ello, vamos a partir de la Teoría Fílmica Feminista, más concretamente de los trabajos de Teresa de Lauretis (1992) y Laura Mulvey (2001), que sustentan la mayoría de estudios a cerca de la representación de las mujeres en la cinematografía. En cuanto a la metodología, partimos de las esferas de acción de la Narrativa Audiovisual y la ya mencionada Teoría Fílmica Feminista, aplicando una rejilla de análisis de elaboración propia.

Palabras clave

Biopic, cine biográfico, representación femenina, mujer en la historia, Marie Curie.

Introducción

La desigualdad de género existe desde mucho tiempo atrás, pero no es hasta la Ilustración y en el ambiente de la Revolución Francesa cuando surge la primera ola feminista, contando con impulsoras como Mary Wollstonecraft, con *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), y Olympe de Gouges, con *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791)¹. A finales del siglo XVIII se iniciaba la lucha por una sociedad igualitaria que continúa en la actualidad. Desde entonces, se han conseguido avances como el sufragio femenino, que comenzó a ser una realidad en muchos países gracias a la segunda ola feminista y supuso un gran paso hacia la igualdad entre mujeres y hombres. Sin embargo, en pleno siglo XXI, siguen existiendo grandes desigualdades.

Las diferencias entre mujeres y hombres se achacan, general y erróneamente, a la biología, “la diferencia *biológica* entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y, muy especialmente, la diferencia *anatómica* entre los órganos sexuales, puede aparecer (...) como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos” (Bourdieu, 1998, p. 24). A partir de esta creencia, la sociedad va asumiendo las diferencias como algo intrínseco a su naturaleza y no se cuestiona el origen de las mismas. Encontramos que

« los estereotipos sociales sobre las mujeres enfatizan la idea de que éstas están dotadas por la naturaleza de diferentes aptitudes que los varones, por lo tanto, siguiendo con esta creencia, lo “natural” es que ellas realicen trabajos y tengan responsabilidades distintas a ellos (Loscertales, 2009, p. 21).

Esta desigualdad ha sido trasladada al cine con frecuencia, pero lejos de denunciar, ha contribuido, en muchos casos, a su perpetuación. El grueso de los filmes creados a lo largo de la historia, han sido desarrollados por hombres –de los 779 directores en el top 100 de las películas más populares de cada año entre 2007 y 2014, solo 28 eran mujeres (Smith, Choueiti, Pieper, Gillig, Lee, y DeLuca, 2015, p. 5). Desde los inicios de la cinematografía ésta se constituye en torno a la figura masculina, por ese motivo el nombre de Alice Guy suele ser olvidado cuando se habla del comienzo del cine como

¹ Las ediciones de ambos textos que aparece en la bibliografía son las que se encuentran actualmente disponibles.

medio para contar historias². Con esto como precedente, al rededor de los 70 y coincidiendo con la segunda ola del feminismo, surge la Teoría Fílmica Feminista, con el fin de abordar críticamente la representación cinematográfica de las mujeres. Actualmente, siguen siendo necesarias estas investigaciones, dado el carácter socializador del medio no podemos pasar por alto cómo se representa en éste a las mujeres.

El cine biográfico ha estado presente desde los inicios de la cinematografía, no obstante, son escasos los estudios sobre éste. Este género, ligado a los estudios feministas, supone un número muy limitado de análisis y reflexiones. Consideramos relevante hacer un estudio que los unifique debido, no sólo a su escasez, sino también a la importancia del género biográfico, ya que al estar basado en la Historia suele ser menos cuestionado y, por tanto, tomado como verdadero. De esta forma, se puede perjudicar la imagen de las mujeres si son representadas de forma negativa o ligadas a tramas sentimentales en lugar de profesionales o de desarrollo personal.

Esta inquietud, sumada a la que surge al observar el papel al que han sido relegadas las mujeres en la Historia, plantea una nueva cuestión relativa a la representación cinematográfica de aquellas que han tenido presencia y relevancia histórica. Nuestra intención al estudiar la representación de Marie Curie es observar qué aspectos de su vida son llevados al cine para así poder determinar qué se cuenta sobre ella en los *biopics*. La elección de Marie Curie como eje de esta investigación se debe a la importancia que ha tenido en la puesta en valor de la mujer en el ámbito científico.

2. Corpus

Marie Salomea Skłodowska-Curie, más conocida como Marie Curie, fue una mujer muy importante en el ámbito científico, concretamente en física, matemáticas y química. Se convirtió en la primera mujer en conseguir un premio Nobel y la primera persona en recibir dos premios Nobel en diferentes especialidades. Las películas sobre Marie Curie que analizaremos son³: *Madame Curie* (1943) de Mervyn LeRoy, director de *Quo Vadis?*

2 Alice Guy (1873-1968), era secretaria en la compañía de Leon Gaumont. Cuando los Lumière presentaron el cinematógrafo, ella vio en éste unas posibilidades muy diferentes a las que le veían los inventores y le pidió permiso a Gaumont para que le dejara dirigir pequeñas historias. En 1896, con 23 años, dirige su primera película, ésta vino a ser la primera de, según los historiadores, unas 600 películas, convirtiéndose en una pionera de la cinematografía.

3 No analizaremos cortometrajes, telefilmes, series ni documentales, solamente películas cinematográficas de ficción.

(1951) y productor de *El mago de Oz* (1939) entre decenas de títulos; y, *Los méritos de Madame Curie* (1997) de Claude Pinoteau, director francés de las películas *Laberinto* (1979) y *El silencio* (1973).

Estas dos películas son, junto con *Marie Curie* (Marie Noëlle, 2016), las únicas películas cinematográficas de ficción sobre Marie Curie. El filme de Noëlle se ha descartado porque en el momento de realización de este estudio no existe una forma legal de verlo –estreno en España en junio de 2017.

3. Objetivos

El objetivo principal es observar la relación que existe entre los acontecimientos destacables de la vida de Marie Curie –lo que se conoce de su vida mediante biografías– y la representación de la misma en el cine. Se establecerá qué aspectos tienen importancia en su desarrollo y evolución y veremos cómo son llevados al cine. Paralelamente, se estudiarán los roles y el esquema actancial que se propone en cada obra analizada.

4. Estado de la cuestión

Desde que surgiera la Teoría Fílmica Feminista se ha revisado a menudo la representación de las mujeres en la cinematografía. En la actualidad, sigue siendo de interés ya que aún no se ha conseguido igualdad en la representación, siendo los personajes masculinos mayoritariamente protagonistas (Smith, et al., 2015, p. 3). Si unimos esta preocupación con una perspectiva histórica del papel de las mujeres, no podemos pasar por alto el cine biográfico, que en ocasiones ha representado y representa a figuras femeninas de gran relevancia.

La bibliografía sobre el *biopic* es escasa, siendo éste todavía un género difuso. También son limitados los textos con perspectiva de género sobre la representación femenina en estos filmes, aunque en algunos de los textos sobre cine biográfico encontramos apartados dedicados a dicha cuestión⁴. En los textos sobre el *biopic* de George Custen (1992) y Dennis Bingham (2010) se hace referencia a la representación de Marie Curie pero éstas son escasas y carecen de enfoque de género.

⁴ Existen también artículos y capítulos de libros como “Mandatarias de cine: mujeres y política en el séptimo arte” (Herrera y López, 2013) o “Ellas no bailan solas: mujeres artistas” (Camarero Gómez, 2011).

5. Preguntas de investigación

La investigación surge a raíz de las siguientes preguntas:

¿Es Marie Curie representada cinematográficamente en función a los logros por los que es conocida?

¿Es la protagonista de los filmes y se demuestra su valía o aparece a la sombra de un personaje masculino?

¿Se muestran aspectos de su vida en solitario o siempre está vinculada a un hombre?

¿Con qué tipo de roles es representada?

¿Es un personaje complejo que muestra un arco de evolución?

¿Es el sujeto de la historia y es mostrada de forma activa?

6. Marco teórico

6.1. Teoría Fílmica Feminista

Para poner en base teórica este trabajo es imprescindible partir de la obra de Teresa de Lauretis (1992), *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, una de las figuras más importantes en la Teoría Fílmica Feminista. Entre los objetivos de ésta “se encuentran desentrañar las claves de la representación, así como de la construcción de la subjetividad, haciendo hincapié en conceptos como deseo y placer, conceptos negados históricamente a la subjetividad femenina” (Castejón Leorza, 2004, p. 305).

En primer lugar, vamos a hablar sobre la representación, ya que “la representación de la mujer como espectáculo (...), omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia” (De Lauretis, 1992, p. 13). A través de las representaciones se crea un imaginario social sobre las figuras representadas, dando lugar a que el cine pueda contribuir en el fomento de determinadas actitudes.

Tiene relación directa al respecto la semiótica, “el estudio de los signos, la significación y los sistemas de significación” (Stam, Borgoyne y Fitterman-Lewis, 1999, p. 17) –de esta disciplina surge la teoría narrativa, que veremos posteriormente–, de la que De Lauretis habla en su texto partiendo de las ideas de Peirce, Krsiteva, Metz y Eco (1992,

pp. 251-294). La semiótica está estrechamente ligada, según ella, a la experiencia. Tenemos que entender aquí que la autora, cuando habla de experiencia, se refiere al

« proceso por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de ese proceso uno se coloca a sí mismo o se ve colocado en la realidad social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo (referido a uno mismo u originado en él) esas relaciones (...) que son de hecho sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas (De Lauretis, 1992, p. 253).

Por tanto, la mujer se convierte en mujer a partir los signos a los que se enfrenta, “como seres sociales, las mujeres se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación” (De Lauretis, 1992, p. 29), ambos utilizados por el patriarcado, ya que éste ha sido el poseedor del poder y, por tanto, de la palabra. “El cine y las películas interpelan a las mujeres lo mismo que a los hombres. Sin embargo, lo que distingue a las formas de esa interpretación está lejos de ser obvio” (De Lauretis, 1992, p. 29) y es a ello, precisamente, a lo que la teoría del cine y la semiótica se enfrentan. Además, continúa (1992, p. 29),

« el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetichismo o imagen especular, en todo caso obscena (esto es, fuera de la escena).

En cuanto a la identificación, muy relacionada con lo anterior, Laura Mulvey (2001) plantea dos ideas. Por una parte, habla sobre la escopofilia, idea surgida de Freud relativa al placer de observar a otros, en este caso a través de la pantalla. Por otra parte, trata la identificación que se produce a raíz del narcisismo y la construcción del ego ya que “el cine posee estructuras de fascinación suficientemente fuertes como para permitir pérdidas temporales del ego y, simultáneamente, reforzarlo” (Mulvey, 2001, p. 369), lo que lleva al espectador a identificarse con el personaje. A continuación, expone que la mujer se convierte en un elemento pasivo, debido a que “la mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia” (2001, p. 370).

6.2. El cine como agente socializador

El cine es uno de los medios más consumidos, ya sea en salas –un 54% de los españoles acude de forma frecuente; un 86,3% entre el público más joven –, en televisión –un

71,2%–, en formatos físicos –un 75%– o mediante las nuevas plataformas de visualización de contenidos o soportes digitales –un 29,4% (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 17-18)⁵–, sea como fuere, las películas están muy presentes en la sociedad y por ello debemos observar qué papel tienen éstas en el desarrollo y evolución de la misma, así como los ideales, valores y mensajes que transmiten. Es por esto por lo que hay que prestar atención al cine ya que

« los medios de comunicación contribuyen a la construcción social del género según sea el tratamiento que hagan de mujeres y de hombres y de los diversos conceptos de lo femenino y lo masculino. Las producciones de los medios presentan ante la población los patrones con los que entender el mundo, las dimensiones cualitativas y cuantitativas que aplicar a los roles que cada persona y cada grupo han de desempeñar. Y lo verdaderamente importante es que estos marcos de comprensión van a contribuir a definir qué es un hombre o qué es una mujer en la escena social del mundo de hoy (Loscertales, 2007, p. 65).

Los medios de comunicación y

« la industria publicitaria son unos agentes socializadores muy importantes, pues actúan, para la mayoría de las personas, como fuente de información, ocio y entretenimiento y, como tales, influyen en gran manera en la conformación de nuestra concepción de la realidad, proponiendo pautas de comportamiento y modelos de referencia e influyendo en la conducta social (Guerrero Salazar, 2009, p. 38).

Esto se produce, en gran medida, por el proceso de identificación, las “imágenes y narrativas visuales se han convertido en dispositivos clave en la construcción de la sociedad, los sujetos, las identidades y las subjetividades generizadas” (Iadevito, 2014, p. 215).

6.3. El cine biográfico como género

Desde los inicios del cine, las películas biográficas han estado presentes, “casi trescientos *biopics*⁶ fueron producidos por los grandes estudios durante el período clásico de 1927-1960” (Custen, 1992, p. 3). En la actualidad, encontramos variedad de *biopics* (*biographical pictures*) que cuentan vidas e historias de diferente naturaleza y con distintos enfoques. No obstante, aunque estas películas estén en la historia del cine, cabe preguntarse: ¿Qué constituye al *biopic* como género?

⁵ Estudio más reciente existente realizado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

⁶ Cursiva propia en esta y todas las citas en las que aparezca la palabra *biopic*.

Para George F. Custen (1992, p. 5) “una película biográfica es la que representa la vida de una persona histórica, pasada o presente”. Sin embargo, Javier Moral (2001, p. 88), que denomina el *biopic* como un “género borroso”, cuestiona que la simple presencia de un personaje histórico convierta a un filme en un *biopic*; dice que es evidente la necesidad de éste pero no suficiente (2010, pp. 12-13). Por otro lado, en su texto, Valentina Cucca (2011, p. 169) va mostrando el proceso que le lleva a determinar lo que entiende por *biopic*:

« El análisis de un género nos permite captar las dinámicas subyacentes como pone de relieve el pacto táctico entre quien cuenta la historia y quien la ve y escucha, la audiencia. Este contrato entre cineastas y audiencia se basa principalmente en la promesa de los primeros de decir algo nuevo sobre la matriz de algo conocido y familiar. En el caso de los *biopics*, historias de vidas reales de personajes más o menos conocidos.

Dennis Bingham, por su parte, afirma que “el *biopic* narra, expone y celebra la vida de un sujeto con el fin de demostrar, investigar o cuestionar su importancia en el mundo” (2010, p. 10). Podemos, pues, decir que existe cierto consenso entre los autores a la hora de determinar el rasgo principal del *biopic*. Sin embargo, tanto Custen como Moral, proponen otros elementos que consideran característicos del género, pero encontramos que estos no aparecen en todos los *biopics*. Es cierto que, tanto los aspectos mencionados por Moral (inicio *in media res*, ausencia de enunciador, supuesta subjetividad...) como por Custen (presencia de la familia, inicio determinado por aquello que caracteriza al personaje...), van a estar presentes a menudo pero no van a ser los que constituyan al *biopic* como tal, ya que pueden aparecer o no.

Por ello, y a la vista de la ausencia de la definición de rasgos comunes a todas las obras –muestra de la escasa profundización que existe sobre el tema–, el elemento que pensamos indispensable es que “en la narración biográfica el personaje desempeña claramente el rol *Sujeto*, definido no por casualidad por Greimas como un *verdadero actante del espectáculo*” (Moral, 2010, p. 82). Así, es el protagonismo de un personaje histórico el que da al filme el carácter biográfico, ya que cada obra que contenga este elemento puede estar inscrita en otro u otros géneros a su vez y ser contada de diversas maneras.

6.4. Panorámica de los *biopics* sobre mujeres

La Historia ha marginado y ocultado de forma asidua el papel de las mujeres en el desarrollo y evolución de la misma. Esto, ligado al bajo porcentaje de personajes feme-

ninos en el cine, da como resultado que haya “casi dos veces y media más biografías masculinas que femeninas. Además, la mayor parte de las biografías femeninas son de artistas y amantes” (Custen, 1992, pp. 65-66). El autor señala que estas mujeres son representadas como un objeto de la mirada masculina.

Un gran porcentaje de los *biopics* sobre mujeres son relativos a la realeza, un 17% vemos en el texto de Custen (1992, p. 105) –no se encuentran datos de si el porcentaje es mayor o menor en la actualidad. En esta representación, “a menudo, la figura real femenina debe elegir entre su corazón y su compromiso “profesional” para el Estado. La mera propiedad hasta del deseo sexual se toma a menudo, por los hombres, como un signo de debilidad”.

Con respecto a las artistas, vemos que “en su proyección siempre aparece un hombre, marchante, amante o amigo, del cual, según el discurso fílmico, dependió su felicidad. No tuvieron demasiados momentos de plenitud y el arte fue la válvula de escape a tanto sufrimiento” (Camarero Gómez, 2011, p. 60). En el caso de la política, existe “una invisibilización del papel de la mujer que deja al descubierto un cine que mantiene aún una poderosa mirada patriarcal y androcéntrica sobre la realidad” (Herrera y López, 2013, p. 63). Con respecto a esto último debemos detenernos en que tan solo se han llevado a la gran pantalla como protagonistas a dos de las cincuenta presidentas electas de la historia (Herrera y López, 2013, p. 64); además, las primeras damas que han sido representadas siempre dependen de la figura masculina y renuncian a sus carreras profesionales, limitándose a ser compañía del Presidente.

Bingham (2010, p. 217) asegura que a menudo los personajes femeninos en los *biopics* han sido víctimas y aquello que las hace exitosas siempre aparece rodeado de conflictos y tragedia, también, con frecuencia, se muestra a estas mujeres como trastornadas por diversas circunstancias. Conforme han ido avanzando los tiempos, se han ido incorporando nuevas biografías de diversa índole a la cinematografía, una de ellas es *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), que muestra a una mujer fuerte y luchadora, a la que Bingham le dedica un capítulo afirmando que no aparece victimizada. Sin embargo, pone de relieve que “como película biográfica sobre una mujer es una excepción que confirma la regla” (Bingham, 2010, p. 334).

6.5. Narratología

El análisis narrativo, “persigue desentrañar las relaciones aparentemente «motivadas» y «naturales» entre el significante y el mundo de la historia con el fin de revelar el sis-

tema más profundo de asociaciones culturales y relaciones que se expresan mediante la forma narrativa” (Stam, et al., 1999, p. 91). Dentro de esta vertiente, encontramos diversos estratos dependiendo de su función narrativa, entre ellos tenemos las esferas de acción, “funciones [que] se agrupan lógicamente según determinadas esferas. Estas esferas corresponden a los personajes que realizan las funciones” (Propp, 1981, p. 91). Éstas surgen de su trabajo *Morfología del cuento*, dónde extrae treinta y una funciones comunes a todos los personajes de los cuentos que analiza, así como siete roles. A raíz del trabajo de Propp, Greimas propone el modelo actancial, donde separa los actantes en seis; “el actante es una unidad autónoma dentro del relato y que tiene capacidad de acción” (Velázquez, 2011, p. 244), sobre esto volveremos más adelante. Estas ideas sobre los actantes, las funciones y los roles, constituyen las esferas de acción y son éstas las que analizamos en el actual trabajo, centrándonos, en los personajes protagonistas de los filmes, en sus funciones, sus roles y otros aspectos añadidos a los planteamientos de Propp y Greimas.

7. Metodología

La metodología utilizada ha consistido en el análisis de las esferas de acción de la Narrativa Audiovisual. Para ello, vamos a utilizar la rejilla de análisis de personajes desarrollada por Virginia Guarinos y utilizada en *Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de televisión* (Guarinos, 2013). Esta rejilla se compone de tres niveles de análisis similares a los que proponen Casetti y di Chio en *Cómo analizar un film* (2003): personajes desde el nivel del relato (como persona), el nivel de la historia (como rol) y el nivel de la fábula (como actante).

Para hacer un análisis en profundidad y observar qué aspectos destacan más los *biopics* sobre Marie Curie, se ha desarrollado una tabla *ad hoc* a partir de diversas biografías, señalando los elementos más importantes con el fin de discernir si aparecen en la película y cómo. Hemos utilizado como texto principal la autobiografía que encontramos en *Escritos biográficos* (2011), donde Marie narra “el curso general y los principales acontecimientos de mi vida” (Curie, 2011, p. 123), mostrando los sucesos más relevantes para ella. Además, nos hemos servido de *Marie Curie y su tiempo* (Sánchez Ron, 2003) y de artículos como “Marie Sklodowska Curie: The Woman Who Opened The Nuclear Age” (Ham, 2002-2003), “Marie Curie: la dama del radio” (Vargas Parada, 2011) y “Marie Curie” (Serna M., 2011). El texto de su hija Eve, *La vida heroica de Marie Curie: descubridora del radio* (1986), ha sido descartado, debido a que se acerca más a la novela, “quisiera relatar su vida como

se cuenta una leyenda” (Curie, 1986, p. 9), y por lo tanto, la fiabilidad del texto puede ser puesta en duda.

REJILLA DE ANÁLISIS DE PERSONAJES					
FICHA TÉCNICA					
Nombre:					
Nacionalidad:					
Carácter principal o secundario:					
Carácter protagonista o antagonista:					
Película:					
Año:					
NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA					
	Edad	Rasgos indiciales (Apariencia física)	Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)	Transformaciones	
Iconografía					
	Comportamiento	Relación	Pensamientos, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos	Evolución	
Psicología					
	Clase social	Nivel cultural	Nivel económico	Amigos/familia	
Sociología					
	Homo	Hetero	Bi	Trans/trav (personaje-actor)	
Sexualidad					
NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL					
Rol	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial	Motivaciones y acciones
NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE					
	Fijo	Eventual	Fijo-eventual	Episódico/serial	
Sujeto					
Objeto					
Destinador					
Destinatario					
Ayudante					
Oponente					
OTRAS ANOTACIONES DE INTERÉS:					
PERSONAJE ESPEJO DE OTRO EN OTRAS PELÍCULAS:					

Figura 1. Rejilla de análisis de personajes

REJILLA DE ANÁLISIS DE MARIE SALOMEA SKŁODOWSKA-CURIE	
Película:	
Año:	
Dirección:	
Elementos destacables	Cómo aparecen
Infancia y adolescencia en Polonia	
Traslado a Francia y primeros años en París.	
Pierre Curie, relación	
Tesis doctoral, descubrimiento del radio	
Primer Premio Nobel junto a Pierre y Becquerel	
Muerte de Pierre	
Compaginación de vida laboral y familiar	
Cátedra en la Sorbona	
Propuesta condecoración <i>Légion d'honneur</i> , y propuesta en la Academia de las Ciencias	
Segundo Premio Nobel, en solitario	
Laboratorio de radio en Varsovia y Laboratorio en París (Instituto Pasteur y Universidad de París)	
Labor de Marie durante la Primera Guerra Mundial	
Viaje a Estados Unidos	
Enfermedad recurrente	
Hombres con los que se relaciona (tipo de relación)	
Mujeres con las que se relaciona (tipo de relación)	
Otros apuntes:	

Figura 2. Rejilla de análisis *ad hoc*

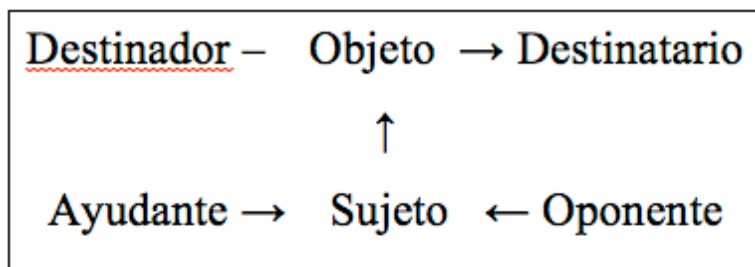


Figura 3. Extraída de Semántica estructural (Greimas, 1987, p. 276)

Para reforzar la metodología, se someterá cada película al test Bechdel –aplicado a numerosas películas de Hollywood para ver su nivel de patriarcalidad–, éste consiste en comprobar si en la película:

- Salen dos o más personajes femeninos juntos en la escena.
- Estos personajes femeninos hablan entre ellos.
- Su conversación no es sobre un hombre.

Volviendo a la primera rejilla de análisis, a la hora de determinar los roles, vamos a valernos del artículo “Mujer y cine” (Guarinos, 2008). En cuanto al nivel de la fábula, debemos destacar el esquema actancial de Greimas; cada actante es el que realiza una función. El autor separa las funciones dentro de la narración en seis, dando lugar así a los seis actantes: sujeto (realiza la acción y tiene relación con un objeto), objeto (recibe la proyección del sujeto), destinador (motiva al sujeto a cumplir su objetivo), destinatario (recibe las acciones del sujeto), ayudante (ayuda al sujeto a conseguir el objeto) y oponente (dificulta al sujeto conseguir el objeto).

8. Resultados⁷

Primeramente, debemos señalar que no se muestra en los *biopics* prácticamente ningún momento destacable en solitario de la científica, pese a haber sido estos momentos numerosos según conocemos por las biografías. En ambos filmes, la historia narrada comienza con el momento en el que ella y Pierre se conocen, variando el lugar y la forma en cada caso, y siendo más cercana a la autobiografía la película de Mervyn LeRoy. Por lo tanto, en las dos películas encontramos que Pierre está presente desde el inicio y que el pasado de Marie en Polonia aparece de forma anecdótica y sólo mediante conversaciones.

El centro de las dos películas es la relación entre los Curie y su trabajo conjunto. En el filme francés no se llega a mostrar que consiguen el Nobel, pero finaliza dejándolo entre ver. En el caso de *Madame Curie* sí que se ve que reciben el premio, este filme abarca la muerte de Pierre y se da pistas de cómo Marie afrontará la misma, aunque tampoco aparece el trabajo en solitario de la científica en los años posteriores y, por lo tanto, tampoco el segundo premio Nobel.

⁷ Esta comunicación es una síntesis de una investigación mayor con unos resultados más extensos. Estos se pueden encontrar en el Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/49672>. “Biopics con perspectiva de género: los casos de Eva Perón, Frida Kahlo y Marie Curie” (Toscano Alonso, M., 2016).

Con respecto al personaje de Marie como persona, rol y actante, vemos que, en cuanto a la representación física, se acerca mucho al aspecto que encontramos en fotografías de la científica. Entrando en la cuestión psicológica, vemos en ambos casos a una mujer trabajadora, obcecada, con iniciativa. En *Madame Curie* se da una evolución más completa ya que Marie experimenta el sentimiento de pérdida tras la muerte de su marido, lo cual muestra a una Marie que no encontramos en *Los méritos de Madame Curie*, donde la evolución es principalmente profesional, rasgo presente también en el filme anterior. En este aspecto, observamos un contraste muy marcado entre un personaje, el del *biopic* americano, que tiende a la observación y el silencio frente al del *biopic* francés, más risueño y hablador. En cuanto al nivel cultural, social y económico, en ambos casos se muestran las dificultades que vivió, sobre todo el trabajo en laboratorios precarios con pocos recursos. También vemos su pertenencia a la élite intelectual universitaria y sus inquietudes en otros ámbitos como la política o la filosofía.

Pasando al personaje como rol, de nuevo ambos son muy parecidos, corresponden al de “mujer profesional” cuyo trabajo es lo principal en su vida. Pese a la ligazón entre profesión y relación sentimental, acaba prevaleciendo la ciencia y el trabajo que es a fin de cuentas lo que sustenta la relación entre Marie y Pierre. Podemos destacar que también se muestra a Marie como una mujer cuya forma de afrontar la maternidad es puesta en duda al dedicar más tiempo a su trabajo que a su familia, algo difícilmente aceptado en el contexto histórico, cultural y social de la científica.

En tercer y último lugar, debemos hablar del esquema actancial de estos filmes. En ambos casos el sujeto es Marie cuyo objeto de deseo es, en primer lugar, terminar sus estudios y graduarse en física y matemáticas, una vez que este deseo está casi cumplido surge el deseo de continuar investigando al descubrir la cantidad de incógnitas que se presentaban con el uranio.

Finalmente, vamos a detenernos en el test de Bechdel y la relación del personaje de Marie con otros. Encontramos que los personajes femeninos con los que interactúa, son escasos; pasa el test en *Los méritos de Madame Curie*, donde es una conversación con Georgette la que sirve de ayuda a Marie para continuar con su estudio. En *Madame Curie* los temas de conversación vienen dados en relación a un personaje masculino –solamente existe una conversación que podría permitir que pase, con dificultad, el test.

9. Conclusiones

Tratando de dar respuesta a las preguntas planteadas al inicio, y a modo de conclusión, podemos afirmar, en primer término, que los filmes sobre Marie Curie, se acercan a la realidad que se nos presenta en los textos referenciales.

Destaca la gran presencia masculina pese a ser *biopics* sobre Marie Curie. La vinculación constante con hombres ponen de relieve que aunque los filmes versen sobre una mujer de relevancia histórica, es mucha la voz que se le da a los personajes masculinos.

También es llamativo que en ambos filmes tan solo se muestre el trabajo que Marie realizó junto a Pierre y se obvian los realizados en solitario tras la muerte de éste. Si bien su trabajo de mayor relevancia fue el que desarrolló junto al mismo, descubriendo el polonio, el radio y la radioactividad; el segundo premio Nobel y su labor en la Primera Guerra Mundial también tuvieron gran importancia. Marie no es eclipsada por el personaje de Pierre pero sí que está limitada a su relación con éste en las dos películas. El hecho de que ella sea protagonista, sujeto y se la muestre de manera cercana a lo que conocemos por las biografías no resta que se seleccionen solo aspectos de su vida ligados directamente a su marido.

Respecto a las características de los *biopics*, podemos decir que, tras posicionarnos en un punto de vista que niega características comunes, aparte de la fundamental: un personaje histórico protagonista; en las películas analizadas encontramos estructura lineal, por contra al planteamiento de Moral (2010) que en su texto afirma el uso frecuente del comienzo *in media res*, elemento aquí inexistente por lo que, reiteramos, no puede ser una característica definitoria; también vemos que en un caso el filme cuenta con narrador y en el otro no.

Referencias bibliográficas

BINGHAM, D. (2010). *Whose lives are they anyway?: The biopic as contemporary film genre*. New Brunswick: Rutgers University Press.

BOURDIEU, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

CAMARERO GÓMEZ, M.G. (2011). Ellas no bailan solas: mujeres artistas. En M.G. CAMARERO GÓMEZ (Ed.), *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico* (pp. 41-

60). Madrid: T&B Editores.

CASSETTI, F. Y DI CHIO, F. (2003). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CASTEJÓN LEORZA, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo* 147, pp. 303-327.

CUCCA, V. (2011). Biopics as Postmodern Mythmaking. *Akademisk Kvarter*, 2, 166-180.

CURIE, E. (1986). *La vida heroica de Marie Curie: descubridora del radio (contada por su hija)*. Madrid: Espasa.

CURIE, M. (2011). *Escritos biográficos*. Bellaterra: Ediciones UAB.

CUSTEN, G. (1992). *Bio/Pics: how Hollywood constructed public history*. New Brunswick: Rutgers University Press.

DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

GREIMAS, A.J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

GOUGES, O. (2010). *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. Omega.

GUARINOS, V. (2013). *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de TV*. Madrid: Fragua.

– (2008). *Mujer y cine. Los medios de comunicación con mirada de género*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, pp.103-120.

GUERRERO SALAZAR, S. (2009). Lengua y discurso en los medios de comunicación. Unareflexión desde la perspectiva de género. En F. Loscertales, y T. Núñez (coords.), *Las Mujeres y los Medios de Comunicación. Una mirada de veinte años (1989-2009)* (pp. 38-52). Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.

HAM, D. (2002-2003). Marie Sklodowska Curie: The Woman Who Opened The Nuclear Age. *21stCentury*, 4(15), pp. 30-68.

HERRERA, S. y LÓPEZ, S. (2013). Mandatarias de cine: mujeres y política en el séptimo arte. *Pueblos*, 55, 62-65.

IADEVITO, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*, 78, 211-237.

LOSCERTALES, F. (2007). Mujer, mujeres y medios de comunicación. Interacciones y consecuencias. *Los medios de comunicación con mirada de género*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, pp. 63-76.

— (2009). Las mujeres y los medios: Imagen social e ideas estereotipadas. Una lectura en los últimos 20 años. En F. Loscertales y T. Núñez (coords.), *Las Mujeres y los Medios de Comunicación. Una mirada de veinte años (1989-2009)* (pp. 13-36). Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2015). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2014-2015. Síntesis de resultados*. Secretaría general técnica, subdirección general de documentación y publicaciones. Recuperado de: http://www.mcu.es/culturabase/pdf/SINTESIS_DE_RESULTADOS_EHP-CE_2014-2015.pdf

MORAL, J. (2010). *Representación cinematográfica del artista plástico y biopic*. Universitat Politècnica de València.

MULVEY, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp.365-378). Madrid: Akal.

PROPP, V. (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

SÁNCHEZ RON, J.M. (2003). *Marie Curie y su tiempo*. Barcelona: ABC. Ediciones Folio.

SERNA M., E. (2011). Marie Curie. *Lámpsakos*, 5, 70-75.

SMITH, S.L., CHOUEITI, M., PIEPER, K., GILLIG, T., LEE, C., y DELUCA, D. (2015). *Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Character Gender, Race, & LGBT Status from 2007 to 2014*. Media, Diversity, & Social Change Initiative, University of Southern California. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/312489186_Inequality_in_700_Popular_Films_Examining_Portrayals_of_Gender_Race_LGBT_Status_from_2007_to_2014

STAM, R. BORGONYE, R. y FITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

VARGAS PARADA, L. (2011). Marie Curie: la dama del radio. *Revista digital universitaria*, 10 (12).

VELÁZQUEZ, T. (2011). Las técnicas de análisis socio semiótico. En L. Vilches (coord.), *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

WOLLSTONECRAFT, M. (2012). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Taurus.

La figura de Alvarado en *The Woman God Forgot* (1917)

María Rocío Ruiz Pleguezuelos

Universidad de Granada

pleguezuelos79@gmail.com

Resumen

El personaje histórico Pedro de Alvarado, capitán español coprotagonista junto a Hernán Cortés en la conquista del imperio mexica a manos de los españoles, será objeto de estudio en este artículo. Se presentará a Alvarado como figura cinematográfica en contraste con el Alvarado histórico. A través de la película *The Woman God Forgot* (1917), observaremos cómo el carácter del mismo, así como las consecuencias de sus actos, aparecen desdibujados en la plasmación fílmica, conformando así un personaje que tiene poco que ver con el Alvarado cruel y despiadado que ha pasado a la Historia. Diferenciaremos entre ambos personajes y analizaremos esta figura para trazar un perfil aproximado sobre su persona y su labor en la conquista de México.

Palabras clave

Pedro de Alvarado, imperio azteca, cine, Historia.

1. Introducción

La conquista del imperio azteca llevada a cabo por los españoles fue dirigida por Hernán Cortés. De entre los hombres que acompañaron a Cortés destaca Pedro de Alvarado. Alvarado (1486-1541) fue un capitán español que se convirtió en el segundo de Cortés durante su expedición y posterior conquista del imperio mexicana. Intervino, más tarde, en la conquista de Guatemala principalmente. No obstante, Alvarado ha pasado a la Historia por ser el responsable de la horrible matanza que se llevó a cabo en el templo de Axayácatl. Cortés, durante todo el proceso de conquista del imperio azteca, había sabido manejar las situaciones que se habían ido presentando en su favor, llegando así hasta el corazón del imperio mexicana: Tenochtitlán.

Cuando las tropas de Pánfilo de Narváez, enviadas por el gobernador Velázquez, arriban a Ulúa Cortés se ve obligado a salir a su encuentro para intentar, como efectivamente consiguió, ganarse a estos hombres para su causa. En ausencia suya, Alvarado será el encargado de mantener el orden en la capital azteca. Será bajo su mando que se cometa la famosa matanza del templo mayor donde cientos de indios serán sacrificados. Este hecho, es sin duda, el que más ha destacado de la vida de Alvarado. Las consecuencias de dicha matanza fueron terribles para los españoles y desembocaron en la llamada Noche Triste. Alvarado, inevitablemente, ha pasado a la Historia como uno de los capitanes más fieros y crueles de la conquista de América.

Conocida en España con el título de *La olvidada de Dios* fue una de las primeras obras cinematográficas que trataron la conquista del imperio azteca por las tropas de Hernán Cortés. Dirigida por Cecil B. DeMille (1881-1959) pertenece a su etapa no sonora. Entre sus películas, con temas principalmente bíblicos, podemos destacar *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, 1932), *Sansón y Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949) o *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956). También abordó el pasado histórico en obras como *Cleopatra* (*Cleopatra*, 1934) o la película que nos ocupa.

Alvarado es el protagonista de *La olvidada de Dios* que relata la historia de amor que surge entre la princesa azteca Tezca y el capitán español Alvarado. Como telón de fondo se narra la conquista del territorio mexicano por los españoles. Alvarado es el personaje principal de esta obra en la cual la princesa Tezca, hija del emperador cae rendida ante el caballero español. Tezca demuestra una extraordinaria sensibilidad hacia el entorno natural pero también hacia la vida de las personas. Esta característica la predispone a recibir a Alvarado como figura opuesta a la barbarie de su pueblo, que

comete sacrificios humanos en honor de los dioses. Tezca además cree que el extranjero arribado a Tenochtitlán es la *deidad blanca* de la que hablaban las profecías. El amor por Alvarado le conducirá a traicionar a su propio pueblo. La ira de Guatemoco, su prometido, se desatará al conocer la relación amorosa existente entre el capitán español y la princesa azteca.

Los personajes principales son: el capitán Alvarado, la princesa Tezca, hija de Moctezuma, el emperador Moctezuma (llamado Montezuma en la película), el Tlatoani Cuauhtémoc (Guatemoco en el film), y Hernán Cortés (llamado Cortez en la película). La figura del capitán español aparece representada en la película de una forma bien distinta, creando a un protagonista que poco o nada tiene que ver con el Alvarado histórico.

2. Objetivos

El personaje histórico de Alvarado es uno de los menos trabajados por el cine a pesar de que tuvo una gran importancia en la conquista de México. Jugó un papel decisivo en cuanto a la suerte de los españoles en el imperio azteca. Fue además un hombre muy cercano a la figura del conquistador Hernán Cortés. Incluso, tras la culminación de la empresa de conquista de México, Alvarado tiene un papel relevante en la exploración y conquista de otros territorios americanos.

El cine, como una plasmación artística más, le ha influido en la obra *The Woman God Forgot* como protagonista indiscutible. Los objetivos de este artículo se centran en analizar el personaje de Alvarado, extrayendo las características que se ajusten con las del personaje real. Además, se examinarán las posibles diferencias entre el personaje ficticio y el real y se establecerá una comparación entre ambos personajes y se determinarán las causas que podrían existir para mostrarle de una determinada manera.

3. Metodología

El capitán español Pedro de Alvarado será analizado en este artículo como protagonista del film norteamericano *The Woman God Forgot* (1917). Asimismo se dibujará un perfil del personaje histórico en comparación con el personaje fílmico. Para ello desgranaremos el personaje ficticio ahondando en sus cualidades y defectos como protagonista pero también en relación con el resto de personajes que le acompañan. Nos

interesa identificar las similitudes y/o diferencias entre el Alvarado cinematográfico y el Alvarado real.

Nos detendremos en la base sustentadora del guion para enseñar esos hechos históricos. De esta manera, se analizarán y expondrán: los personajes y recursos para dotar al film de una atmósfera historicista; la presentación de Alvarado como guerrero y como hombre; y, por último, las razones para construir el personaje de Alvarado de una determinada forma

4. El capitán Alvarado en *The Woman God Forgot* ¿guerrero o caballero romántico?

Alvarado, el personaje histórico al que se ha señalado siempre en las crónicas como el culpable de la matanza más terrible acaecida en suelo mexicana, es el protagonista de la película de DeMille. Al hacer un recorrido por la misma, hallamos que el director no sólo ha hecho de Alvarado un hombre distinto al que cabe esperar sino que su presentación de la civilización azteca y de la conquista por parte de los españoles del territorio mexicana también han sido presentados de forma peculiar.

La olvidada de Dios nos presenta a los aztecas como una de las grandes civilizaciones que existían en América. Un gran imperio con fastuosos palacios y templos. Un pueblo que vive en perfecta armonía con la naturaleza, como nos demuestran las escenas de una princesa azteca admirando la vegetación de su entorno. Sin embargo, ese equilibrio que parece reinar en todo el territorio azteca se ve ensombrecido por costumbres bárbaras destacando los sacrificios humanos. Sobre la fastuosidad de los palacios tenemos las palabras de López de Gómara (2000, p. 179)

« Moctezuma tenía muchas casas dentro y fuera de México, así para recreo y grandeza, como para morada: no hablaremos de todas, pues sería muy largo. Donde él moraba y residía continuamente la llaman Tepac, que es como decir palacio, el cual tenía veinte puertas que responden a la plaza y calles públicas. Tres patios muy grandes, y en uno de ellos una fuente muy hermosa. Había en él muchas salas, cien aposentos de veinticinco y treinta pies de largo y hueco cada uno, cien baños. El edificio, aunque sin clavazón, todo muy bueno; las paredes de canto, mármol, jaspe, pórfido, piedra negra, con unas vetas encarnadas como rubí, piedra blanca, y otra que se trasluce; los techos de madera bien labrada y tallada de cedros, palmas, cipreses, pinos y otros árboles; las cámaras pintadas, ...

Gómara continúa describiendo las numerosas viviendas y jardines que poseía Moctezuma. Siguiendo a este cronista nos conformamos una idea sobre el lujo muy aproximada a las imágenes que DeMille nos muestra en su film.

A pesar de que esta fastuosidad está representada de una forma cercana a las crónicas, resulta evidente que DeMille no busca reflejar tanto la realidad. Su objetivo es la creación de un entorno fascinante. No se trata de mostrar a los aztecas fielmente. Tampoco la verdadera conquista de México era el principal objetivo de esta película. Por eso, en la mayor parte de los casos, los personajes, escenarios y vestuario no se ajustan a la realidad. En *La olvidada de Dios* lo más importante es trasladar al espectador a un mundo desconocido y exótico. Porque existía la necesidad real del público de conectar con el mundo de la fantasía y experimentar a través del cine esa sensación de estar dentro de un mundo extraño y fascinante a la vez.

Debemos tener en cuenta que, la película fue rodada hace cien años y por tanto, no podemos buscar ese rigor histórico que se ha tratado de alcanzar en obras posteriores. La intención era entretener y no crear un documento histórico. Alberich (2014, p. 14) nos comenta que

« ni que decir tiene que la mayoría de las películas del Hollywood clásico el rigor histórico importó más bien poco a sus responsables. La reconstrucción de una época tendía siempre a situarse al servicio del espectáculo, como una faceta más de esa fábrica de sueños (...) se contaba incluso con la aquiescencia de un espectador mayoritario mucho más interesado por la evasión que por el análisis.

En este sentido, siguiendo con la pretensión de que el cine sea un entretenimiento, acudimos a la representación de una corte real muy alejada de la imagen de corte medieval europea. Precisamente, la fascinación que ejerce nace del sentimiento de extrañeza al no reconocer el palacio o castillo medieval, los mantos típicos de reyes,...El mundo azteca es mostrado con una mezcla de elementos urbanos (palacios, torres,...) y elementos de la naturaleza (vegetación abundante, animales,...).

Los personajes principales simbolizan a dos mundos opuestos. Por un lado la vieja Europa encarnada por el capitán español Alvarado. Este aparece ataviado como guerrero medieval. Por otro lado, el imperio mexica recogido, principalmente, en el personaje de la princesa Tezca. Se enfrentan así el mundo de espíritu guerrero y conquistador contra ese mundo mágico, sensual y en armonía con la naturaleza del imperio azteca.

En líneas generales, podemos destacar que el peso del argumento recae sobre la historia de amor surgida entre Alvarado y la hija de Moctezuma. De esta forma, Alvarado le roba protagonismo a Cortés que solo aparece en determinadas ocasiones.

4.1. Alvarado: el romántico caballero

El personaje histórico de Pedro de Alvarado aparece en esta película como protagonista. Pero no es el protagonista de la conquista del imperio mexicano, como cabría esperar, sino como protagonista de la historia de amor que surgirá entre él y una princesa azteca llamada Tezca. Este personaje ficticio aunque cimentado sobre un personaje real tiene una personalidad que se aleja bastante de los datos conocidos del verdadero Alvarado. Para acercarnos al Alvarado de la ficción y conocerlo en profundidad, lo pondremos en relación con otros personajes del film analizando las semejanzas o diferencias existentes para con el Alvarado real. Hemos apuntado que a DeMille no parecía interesarle la verdadera historia de la conquista de México por las tropas de Hernán Cortés. Sin embargo, el papel de Alvarado en la ficción es tan distinto del real que conviene destacar ciertas características sobre el mismo.

4.1.1. Alvarado y Cortés

Wallace Reid interpreta a Alvarado. En la película, el capitán español se presenta por orden de Cortés ante el emperador Montezuma. Pretende que los aztecas se rindan pues él se declara como descendiente de la *deidad blanca*. Alvarado conocedor de la leyenda de Quetzalcóatl por una esclava azteca llamada Maruna, hace creer a los indios que él es un descendiente de este dios, aquel que prometió que regresaría para someterles.

En este punto vemos que DeMille sigue lo que los cronistas han venido señalando sobre la posibilidad de que los aztecas acogieran en un principio a los españoles por creerles hijos del dios Quetzalcóatl. Carrillo de Albornoz (2004, p. 199) nos relata que

« era atardecido y a pesar de ello Moctezuma II vio al asomarse al espejo muy claro y diáfano el cielo y los masteleros-estrellas-que andan cerca de las cabrillas (el signo de Géminis). Y dicen que Moctezuma II se espantó ante tal prodigio y cuando volvió a mirar en el espejo vio un gran número de gentes barbadas y blancas que venían marchando en escuadrones, muy apretados y como en son de guerra, y batallándose unos contra otros encima de venados sin cuernos(caballos), y tanto se extrañó de la visión que ordenó que vinieran sus adivinos y magos y que miraran el espejo, y ellos no pudieron ver nada porque cuando los adivinos iban a mirar el espejo, el pájaro desapareció.

Sin embargo, en los últimos tiempos se ha venido señalando que quizá este mito se creó a posteriori. Este mismo autor (Carrillo de Albornoz, 2004, p. 203) nos comenta que

« Algunos historiadores modernos muy críticos aducen que el mito del regreso de Quetzalcóatl es de factura posterior a la llegada de los españoles y que fue prácticamente desarrollado por el mismo Cortés. Para estos, el mito de la partida de Quetzalcóatl era eso, un mito más de los viejos toltecas, y en él no se habla para nada de su posible regreso, sino solo de que Quetzalcóatl se fue y para algunos se transformó en el lucero de la aurora.

A pesar de creer en un principio que la *deidad blanca* ha regresado, Alvarado es rechazado por Montezuma y los suyos. Perseguido, se refugia en los aposentos de la princesa Tezca. Es así como nace el amor entre ellos que será el eje central de la película. Es llamativo que, aunque Alvarado se presenta en nombre de Cortés como descendiente de Quetzalcóatl, no tiene un papel destacado en la conquista de Tenochtitlán. Muy al contrario, sólo aparece como mero acompañante de Cortés. Resulta raro, que aún formando parte del ejército, Alvarado no se comporte como el guerrero fuerte y destacado que debía ser. Efectivamente está entre las tropas cortesanas e incluso se le destaca como principal al hacerle enviado del propio Cortés. Asombrosamente, tras enamorarse de la princesa, Alvarado no toma partido apenas por los españoles. Haciendo ver así que el responsable de la conquista es Cortés.

La importancia del personaje de Cortés está excesivamente reducida. Principalmente porque se le rebaja a co-protagonista, no siendo además la conquista de México el tema fundamental en la obra. Alvarado es el protagonista de la historia en detrimento de Cortés que sólo aparece como personaje negativo. Su vida y obra están sólo parcialmente mostradas. No sabemos nada acerca de su origen o de sus acciones posteriores a la conquista de Tenochtitlán. Se han suprimido del film hechos y batallas como las de Cholula y Otumba esenciales para comprender el desarrollo de la conquista. Asimismo la colaboración de los tlaxcaltecas y la figura de Doña Marina han sido eliminadas totalmente de esta versión.

Cortés, en el film, es un hombre cruel y sin honor. Para alcanzar sus objetivos de conquistar la capital azteca, Tenochtitlán, y derrocar a Moctezuma se sirve tanto de la leyenda de Quetzalcóatl como del amor de la princesa Tezca. Engaña a esta jurándole retirar sus tropas una vez que Alvarado sea puesto en libertad. Sin embargo, incumple esta promesa. Cortés, es un personaje cobarde, sólo se lanza a la conquista

cuando está seguro de tener éxito en su empeño. El papel de Cortés, aunque no es muy relevante en el film, no deja en muy buen lugar al conquistador de Medellín. Porque es representado como hombre egoísta y feroz.

En obras posteriores el caudillo Cortés será contemplado bajo un punto de vista más heroico. En esta película, es Alvarado el personaje que se engrandece. Alvarado demuestra su valentía al presentarse en Tenochtitlán para anunciar a los aztecas que la *deidad blanca* ha regresado. Pero los aztecas no están dispuestos a rendirse fácilmente. Alvarado, sin ayuda de nadie, tiene que enfrentarse con los indios enfurecidos. Al mismo tiempo, esta figura se muestra con un lado humano alejado del perfil del conquistador, Alvarado es un honorable guerrero enamorado de la princesa Tezca.

Alvarado y Cortés tienen una relación un tanto extraña en el film. Alvarado no tiene una participación directa en la conquista del imperio mexicano por los españoles pero, sin embargo, es el representante de Cortés ante los aztecas. Es inexplicable que Alvarado sea tan próximo al conquistador y que, a pesar de esto, no tenga ningún tipo de vinculación con él en la fase de ocupación.

En cuanto a las cualidades de Alvarado como guerrero distan mucho de las que la Historia le ha venido atribuyendo. Alvarado no es un ser egoísta y cruel sino que es dulce y romántico. Su amor por Tezca hace que no sea el fiero guerrero que se supone debía ser. Tampoco es valiente en exceso, puesto que, en su huida en la cual es perseguido por los aztecas, se refugia malherido en los aposentos de la princesa. Esta reacción no es la propia de un conquistador rudo y con ansias de lucha.

4.1.2. Alvarado y Tezca

Sabiendo que el tema principal de la película es el amor surgido entre Pedro de Alvarado y la princesa azteca Tezca, pasaremos a comentar ahora algunos detalles sobre la misma.

La princesa Tezca, interpretada por la actriz Geraldine Farrar es la hija del emperador azteca Montezuma. Será esta princesa la que se enamore perdidamente de Alvarado.

Observamos que las fuentes no son precisas a la hora de citar a los parientes de Moctezuma. Por eso nos aventuramos a pensar que quizá el personaje de la princesa Tezca esté basado en TecuichpoIxquixóchitl (1510-1550) la única superviviente legítima de la familia del emperador Moctezuma.

En el film, la princesa Tezca es pretendida por Cuauhtémoc (llamado Guatemoco). Además tiene una relación con el capitán español Alvarado. Por lo que, nos inclinamos a pensar que Tezca podría estar inspirada de algún modo en Tecuichpo. Ya que, Tecuichpo fue esposa de Cuauhtémoc, amante no de Alvarado pero sí de Cortés y además tuvo tres matrimonios con españoles.

Por su parte, Alvarado tuvo relación con la hija de uno de los señores de Tlaxcala. Lo que podría de alguna manera haber inspirado la historia narrada en el film. Duverger (2013, pp. 168-169) afirma que “lo cierto es que los señores de Tlaxcala ofrecerán a cinco de sus propias hijas a los conquistadores para tener descendencia. (...) La hija del viejo Xicontécatl, más tarde bautizada María Luisa, fue entregada a Pedro de Alvarado”.

En cuanto al nombre del personaje de Tezca podemos decir que se asemeja bastante al de una de las deidades aztecas: Tezcatlipoca (espejo humeante). Es el dios que representa al infierno. Se puede decir que la princesa Tezca representaría al infierno, el mal. Es la responsable de que los españoles tomen Tenochtitlán con facilidad.

Este personaje es muy importante en la obra, no sólo para el desarrollo del mismo sino también como transmisora de la Historia de la conquista de México. Tezca es la frágil doncella elegida para ser la llave que abre las puertas de Tenochtitlán a los españoles. Su rechazo a los sacrificios humanos, llevados a cabo por su pueblo, la predispone para acoger a los extranjeros. Esta es una de las causas que le hace enamorarse de Alvarado. Para ella, Alvarado es un caballero hijo de la *deidad blanca*, como llaman en la película a los hijos de Quetzalcóatl. Por el contrario, su pretendiente azteca Guatemoco es, bajo su punto de vista, un bárbaro.

El personaje de Tezca además tendría la parte de responsabilidad que en realidad se le ha achacado durante siglos a Doña Marina, más conocida por la Malinche. Será Tezca la que en aras de salvar a su amado Alvarado permita la entrada a los españoles.

Es el amor por Alvarado y no la fuerza de los españoles la que hace que estos obtengan una victoria conquistando Tenochtitlán. Por un lado, se desvanece la presión real que sufrieron los aztecas por parte de las tropas de Cortés. Por otro lado, también se resta importancia al hecho de que los españoles en su camino hacia la conquista de la capital azteca encontraron fuertes aliados como los ya mencionados tlaxcaltecas o Doña Marina.

4.1.3. Alvarado y Guatemoco

Guatemoco es Cuauhtémoc el undécimo Tlatoani de los aztecas. Este personaje, curiosamente, parece más preocupado por perder a Tezca que por la invasión extranjera. Todo el film se centra, de hecho, en el triángulo amoroso Tezca-Guatemoco-Alvarado. Esta fórmula será repetida en diferentes ocasiones, un ejemplo de ello lo encontramos en *Hijos del viento*. Una vez más, vemos que lo que importa es la historia de amor y no la conquista del imperio que, simplemente es una excusa. El personaje real de Cuauhtémoc verdaderamente fue esposo de Tecuichpo, la hija de Moctezuma. Por lo cual, la historia narrada en la película resulta verosímil.

A lo largo de todo el film, el capitán español es mostrado como hombre caballeroso, que trata con dulzura a la princesa Tezca. En ese sentido, Alvarado es sólo el personaje antagónico de Guatemoco. Mientras que, Alvarado es dulce y atento con Tezca, Guatemoco es firme y posesivo. Quiere casarse con Tezca pero no la corteja sino que, simplemente, quiere lo prometido por Moctezuma. Alvarado por el contrario es galante. Desde el primer momento es para Tezca el tan esperado dios. El que se opondrá a los sacrificios humanos. No obstante, cuando aparece herido en los aposentos de la princesa, demostrando así que no es un dios, Tezca se conmueve ante este ser debilitado y le protege de su propio pueblo. Engañando incluso a su padre.

4.2. Alvarado: el guerrero

El capitán Pedro de Alvarado no sólo participó en la conquista del imperio azteca sino que ya había participado en la de Cuba. Asimismo, había formado parte en la expedición de Grijalba. Además, su implicación en los hechos desarrollados durante la conquista del territorio mexicana es indiscutible. Tomó partido en las principales matanzas y batallas. Fue el brazo derecho de Hernán Cortés, puesto que, éste le había designado como su segundo. Además, fue el culpable de la insurrección de los aztecas durante la ausencia de Cortés. Alvarado incluso, participó activamente en expediciones de conquista posteriores hasta su muerte.

Encontramos que en la cinta de DeMille, Alvarado no es para nada el conquistador que fue. Es una figura pasiva y no activa en la conquista. Por otra parte, la dulzura mostrada en el film por parte de Alvarado, no podemos decir que fuese precisamente un rasgo destacado en su persona. Los cronistas le han señalado como uno de los hombres más crueles de la conquista.

Alvarado, en definitiva, no es en ningún momento del film el capitán español al que se culpa de la matanza del templo mayor ni de sus posteriores consecuencias. La mayoría de las crónicas afirman que la venganza de los aztecas en la Noche Triste, en la que sucumbieron miles de españoles e indios, entre ellos varios descendientes de Moctezuma, se debió a la dura represión llevada a cabo por Alvarado en Tenochtitlán en ausencia de Cortés. Espino López (2013, pp. 109-110) nos presenta este hecho así

« Alvarado se encontró encerrado en una ciudad habitada por decenas de miles de personas y sólo disponía de la cada vez más mermada autoridad de Moctezuma II para frenar los deseos de venganza de los mexicas. Una autoridad denostada ya por muchos, pues veían pisoteados sus ídolos, menospreciado su emperador y engañados todos, pues ni los castellanos parecía que se fueran a ir, como habían prometido, sino que, además llegaban en mayor número. En cualquier caso, el motivo principal del inicio de la revuelta de México- Tenochtitlan fue la solicitud por parte de los mexicas a Alvarado para poder realizar una fiesta solemne, como era costumbre, en honor de los dioses Huitzilopochli y Tezcatlipoca, sin que el conquistador pensase que la junta se promovía con intención de acabar con los castellanos. Alvarado concedió el permiso siempre que no se realizasen sacrificios humanos y no se portasen armas. Se juntaron unos seiscientos (...). Alvarado pudo actuar por diversos hechos: en su descargo diría que había sabido que el motivo de la celebración era, en último extremo, preparar un motín contra los castellanos-y contra Moctezuma, de hecho- y que cerca del gran templo se hallaban escondidas muchas armas. También se ha considerado que los aliados tlaxcaltecas influyeron en el ánimo de Alvarado, reclamándole el ataque preventivo (...).

Partidario de la táctica del ataque preventivo, Alvarado decidió aplicarla cuando supuestamente averiguó que los aztecas tramaban un complot contra los españoles aprovechando la ausencia de Cortés. Quizá por este motivo decidió pasar a cuchillo a todos los indios que se encontraban en la celebración en el templo mayor. Bernardino de Sahagún (2001, pp. 1091-1092) nos lo relata de esta manera

« Haviéndose partido, el capitán don Hernando Cortés para el puerto a recibir a Pánphilo de Narváyez, dexó en su lugar a don Pedro de Albarado con los españoles que quedaron allí en México, el cual, en ausencia del capitán, persuadió a Motecuçoma para que mandase hacer la fiesta de Uitzilopuchtli, porque querían ver cómo hazían aquella solemnidad. Motecuçoma mandó que se hiciera esta fiesta para dar contento a los españoles. (...) Los españoles, al tiempo que les pareció conveniente, salieron de donde estaban

y tomaron todas las puertas del patio, porque no saliese nadie, y otros entraron con sus armas y comenzaron a matar a los que estaban en areito. Y a los que tañían les cortaron las manos y las cabeças y davan de estocadas y de lançadas a todos cuantos topavan, y hizieron una matanza muy grande; y los que acudían a las puertas huyendo, allí los matavan. Algunos saltavan por las paredes; algunos se metían en las capillas de los cúes, allí se echavan y se fingían muertos. Corría la sangre por patio como agua cuando llueve; y todo patio estava sembrado de cabeças y braços y tripas y cuerpos de hombres muertos. Y por todos los rincones buscavan los españoles a los que estavan-Bivos para matarlos.

Como salió la fama de este hecho por la ciudad, comenzaron a dar voz, diciendo: “¡Alarma, alarma!” Y luego a estas voces se juntó gran copia de gente, todos con sus armas, y comenzaron a pelear contra los españoles”.

Parece que Alvarado no fue consciente de la magnitud que llegarían a alcanzar las consecuencias de dicha acción. Martínez Hoyos (2014, p. 114) nos apunta que “si el objetivo de Alvarado era intimidar a la población de Tenochtitlán, no hay duda de que la matanza resultó contraproducente”.

Dejando al margen la matanza del templo en el film y dibujando el perfil de Alvarado como de hombre respetuoso no se muestra en absoluto la crueldad que demostró tener con los indios en determinados momentos. El capitán español queda eximido de toda culpa.

5. Conclusiones

Pedro de Alvarado es en *La olvidada de dios* un hombre bastante alejado del hombre que realmente fue. El capitán es representado como hombre con carácter dócil, todo lo contrario de lo que el verdadero Alvarado era. No mostró ningún tipo de compasión a la hora de ordenar matanzas contra los indios. No demostró tener tampoco piedad alguna cuando tortura a varios de los parientes de Moctezuma para obtener información detallada acerca del oro que guardaban los aztecas. En el film, Alvarado no parece estar interesado ni por el oro ni por conquistar aquellas tierras. Es mera comparsa de Cortés, al que en principio acompaña pero del que se va desligando a medida que los acontecimientos transcurren.

Alvarado no es el guerrero impulsivo que crea el caos en Tenochtitlán y que obliga a Cortés a reestructurar todos los planes trazados. Martínez Hoyos (2014, p. 111)

afirma que “sin la sutileza de su jefe, Alvarado no conseguirá sino echar más leña al fuego”.

A pesar de la culpa de Alvarado sobre la masacre cometida durante la fiesta de Huitzilopochli, Cortés no obstante, no dejó constancia de las excusas con las que debió defenderse Alvarado. Duverger (2013, p. 186) afirma que

« la masacre de Toxcatl es una barbarie deshonrosa, pero al mismo tiempo constituye un sabotaje a todas las perspectivas de coexistencia que tenía Cortés. Para el capitán general era un desastre.

Cuando Hernán regresa de Veracruz el 24 de junio, con todos los hombres que convocó de emergencia, encuentra una situación desesperada.

Aun cuando ninguna presencia humana le impide el camino al centro de la capital, siente flotar por todas partes el espíritu de la insurrección. Cortés callará siempre su entrevista con Alvarado. Pero parece que pudo contener su ira.

A pesar de las explicaciones, Alvarado tuvo dificultades para convencer a su interlocutor; colocó a los españoles en una situación imposible y Cortés estalla por dentro.

Alvarado en el film es absuelto en todo momento ya que no cuenta con una participación activa en la conquista y queda además eliminada en la película la matanza del templo. Por lo cual, es Hernán Cortés el que debe cargar con todas las culpas. Pasando así a la Historia, a través del cine, como el único responsable de los abusos y atrocidades cometidas durante la conquista de México.

Las razones para presentar a Alvarado de esta manera no son sencillas de explicar. Quizá el limpiar el nombre de Alvarado hace que la historia narrada se cambie bastante respecto de la original. O quizá la intención de mostrar la maldad de Cortés hace que no se profundice en la relación con Alvarado y en la parte de responsabilidad que el mismo tuvo en el sometimiento de los aztecas a la corona castellana.

Es significativo que, aun cuando el perfil de Alvarado está bastante alejado de la realidad, tenemos que decir que es el único film en el que se ha mostrado a dicho personaje. En las obras posteriores en las que se trata la conquista de México ni siquiera llega a aparecer.

Referencias bibliográficas

- ALBERICH, E. (2014). *Héroes, Reyes y Mitos. Desde Ben-Hur a Gladiator*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- CARRILLO DE ALBORNOZ, J. M. (2004). *Moctezuma. El semidiós destronado*. Madrid: Espasa Calpe.
- DUVERGER, C. (2013). *Hernán Cortés. Más allá de la leyenda*. Madrid: Taurus.
- ESPINO LÓPEZ, A. (2013). *La conquista de América. Una revisión crítica*. Barcelona: RBA.
- LÓPEZ DE GÓMARA, F. (2000). *La conquista de México*. Madrid: Dastin.
- MARTÍNEZ HOYOS, F. (2014). *Breve historia de Hernán Cortés*. Madrid: Nowtilus.
- SAHAGÚN, B. (2001). *Historia general de las cosas de nueva España. Tomo II*. Madrid: Dastin.

La figura del cardenal Cisneros en *La corona partida*

Omar Gómez-Cornejo Aguado
Universidad de Salamanca
omargca@usal.es

Resumen

Francisco Jiménez de Cisneros fue una personalidad muy relevante en la transición del reinado de los Reyes Católicos al de Carlos I. Esta época ha despertado últimamente un gran interés en las producciones cinematográficas de carácter histórico en España. Ejemplo de ello es *La corona partida*, una película que refleja las tensiones de poder por ocupar el trono vacante de Castilla, tras la muerte de Isabel la Católica. En este contexto, la figura del cardenal Cisneros cobró una gran importancia y, por ello, el prelado es uno de los personajes principales de dicho film. Aprovechando esta circunstancia y tomando como objeto de estudio su reflejo en pantalla, esta investigación trata de acercarse y conocer a este preclaro y polifacético purpurado.

Palabras clave

Francisco Jiménez de Cisneros, cine, *La corona partida*, recreación histórica.

1. Introducción

Clío puede ser considerada como una musa de relativa actualidad, pues está inspirando una gran cantidad de obras en el séptimo arte. Efectivamente, guionistas y directores utilizan el pasado para extraer argumentos y recrear tiempos pretéritos. Prueba de ello es la plétora de películas y series televisivas de contenido histórico existentes internacionalmente, con menor o mayor rigor, mezclando dosis variadas de ficción y realidad. Un reflejo de este fenómeno es observable en la publicidad, pues en los carteles de las marquesinas, en los anuncios de medios de comunicación e incluso en las ventanas emergentes que pueden aparecer al navegar en la red existen referencias a este tipo particular de productos audiovisuales relacionadas con el pasado. Destacan especialmente las series del ámbito anglosajón como *Games of Thrones* (HBO, 2011 -), *Vikings* (The History Channel, 2013 -) o *The Crown* (Netflix, 2016 -), así como los resultados de coproducciones multinacionales como es el caso del serial televisivo anglo-italiano *Medici. Masters of Florence* (RAI1, 2016 -) o el franco-canadiense *Versailles* (Canal+, 2015 -). Por su parte, la península Ibérica no ha sido ajena a este fenómeno, pues el público tanto portugués como español dispone de este tipo de materiales audiovisuales en sus respectivas pequeñas pantallas. En efecto, en ambos países existen, entre otras, series de carácter histórico que comparten tramas similares, aunque cada una de ellas haga referencia a su propia historia nacional. Ejemplo de ello es *Ministerio del tiempo* (TVE1, 2015 -), *Ministério do Tempo* (RTP1, 2017 -) para los lusos, y *Conte-me como foi* (RTP1, 2007 - 2011), en el caso hispano *Cuéntame cómo pasó* (TVE1, 2001 -).

Así las cosas, queda patente como las obras audiovisuales de temática histórica están de actualidad internacionalmente y cuentan con una gran acogida entre el público. En efecto, una consecuencia de esta situación es la creación de *La corona partida*, un film que trata de reflejar, fundamentalmente, la situación política del reino de Castilla en la transición del reinado de Isabel la Católica al de Felipe el Hermoso, en los inicios del siglo XVI. Un análisis en profundidad de este largometraje sería un excelente ejercicio de investigación. Sin embargo, ello habría excedido los límites exigidos en esta comunicación de modo que fue necesario acotar el objeto de estudio. Ante el elenco de personajes históricos que aparecen en la película, todos ellos muy relevantes en la historia de España, se decidió elegir a uno de tantos y escrutar la imagen que se daba del mismo en pantalla. En este caso el seleccionado fue Francisco Jiménez de Cisneros. Su papel en la película es esencial, como se demostrará a continuación, y

en la realidad histórica también fue muy destacado. Además, en el otoño de este año, 2017, se conmemorará el quingentésimo aniversario de su fallecimiento.

Teniendo en cuenta el extenso lapso de tiempo transcurrido, cinco siglos, que separa la época de Cisneros de la contemporaneidad, la hipótesis de trabajo establecida para su refutación o confirmación es si la representación que se ofrece de la figura de este personaje en *La corona partida* se corresponde con la realidad histórica o si, por el contrario, se muestra una imagen ficcional del mismo. Así pues, entre los objetivos planteados se encuentra el de resolver esta disyuntiva, también el de reflexionar acerca de las virtualidades que presenta el cine a la hora de conocer el pasado.

Para la realización de esta investigación se ha recurrido a dos tipos de fuentes, la cinematográfica, es decir, *La corona partida*, mientras que la segunda se corresponde con algunas obras historiográficas y biográficas que tienen como protagonista directo a Francisco Jiménez de Cisneros. Así pues, a partir de éstas y teniendo en cuenta la metodología empleada por Rueda Laffond y Chicharro Merayo (2004) se comparará el relato filmico con la información bibliográfica existente sobre el personaje. Desde una postura crítica se analizará la película y con la misma actitud se procederá a la lectura de los testimonios historiográficos. Posteriormente, los datos fundamentales extraídos de ambas fuentes se compararán entre sí, sometiéndolos a un procedimiento comparativo de carácter cualitativo cuyos resultados se plasmarán sucintamente en la presente comunicación. Así se tratará de descubrir si la representación de Francisco Jiménez de Cisneros en *La corona partida* guarda relación con la imagen trazada por la historiografía a partir de datos científicos y se resolverá la hipótesis planteada. Asimismo, ello también servirá para reflexionar en torno a la idoneidad del cine para el conocimiento veraz de nuestro pasado o si es más conveniente su relegación al ámbito del entretenimiento.

Por último, respecto a la estructura de la comunicación, en primer lugar, se ofrecerán algunos datos sucintos sobre la película estudiada en esta comunicación. Posteriormente, se realizará una breve semblanza histórica de Cisneros y, a continuación, se analizará su representación cinematográfica. Así pues, teniendo en cuenta los resultados obtenidos y manteniendo esa actitud comparativa se alcanzará conclusiones definitivas en relación a la hipótesis planteada.

2. La corona partida

A continuación, se harán una breve descripción y análisis del film español *La corona partida*. No obstante, se recomienda la lectura de los Anexos I y II que acompañan a esta comunicación si el lector desea disponer de más información.

La referida película fue estrenada el 19 de febrero de 2016. Tras el éxito relativo de las series históricas televisivas *Isabel* y *Carlos, Rey Emperador* que evocaban el tiempo de la Reina Católica y de su nieto Carlos I. Así pues, éstas dejaban soslayado el periodo de transición que existió entre ambas monarquías y para resolver esta situación, así como con el objetivo de enlazar ambas producciones audiovisuales se decidió abandonar el formato serial y grabar una película sobre aquella época. No obstante, se mantuvo una buena parte de los creadores y actores de las grabaciones anteriores.

En cuanto al contenido del largometraje, la sinopsis que aparece en la carátula de la película da las claves: “Tras la muerte de Isabel, Fernando el Católico y Felipe el Hermoso se enfrentan por el poder. Juana, la legítima heredera al trono, es víctima de esta situación y a todos les interesa demostrar su locura e incapacidad para gobernar”. En efecto, la trama fundamental del film se ubica cronológicamente entre 1504, el año del fallecimiento de la Reina Católica y el de Felipe I de Castilla, 1506, aunque la última escena se corresponde con el óbito de Fernando II de Aragón. No obstante, una figura muy destacada en la película es la de Juana I de Castilla. Frente a obras cinematográficas anteriores sobre este mismo personaje, tales como la de Vicente Aranda en 2001 o la de Juan de Orduña en 1948, *La corona partida* muestra la vida de esta reina desde otro punto de vista. Se ofrece una imagen más política de la soberana yendo más allá del retrato excesivamente romántico que hasta el momento se había trazado sobre ella, aunque se mantienen algunas licencias y escenas ficcionales que aportan dramatismo a la composición. Esta perspectiva profundamente interesada en el ámbito del poder no solo se observará en el tratamiento de la referida reina, sino que durante toda la película los aspectos de carácter político son a los que más atención se les presta. Así pues, los asuntos relacionados con la economía, la sociedad o la cultura quedan relegados, a pesar de que algunos de ellos tuvieron una cierta relevancia en aquel tiempo. Esta circunstancia afectará también a la representación que se hace de Francisco Jiménez de Cisneros, pues, aunque estuvo vinculado con la política, su influencia en otros ámbitos fue también muy destacada, tal y como se señalará más adelante.

3. Francisco Jiménez de Cisneros en la Historia

Tras estas breves nociones sobre la película, conviene acercarse a Cisneros como personaje histórico. De nuevo, debido a las limitaciones de espacio es imposible realizar una semblanza pormenorizada del mismo. No obstante, se hará una breve síntesis de aquellos aspectos más destacados de su trayectoria vital y para ello se recurrirá fundamentalmente a las obras de un experto en la biografía del referido cardenal: García Oro (1992, 2002 y 2005).

Francisco Jiménez de Cisneros (c. 1436-1517) fue un personaje muy polifacético. Así lo pone manifiesto una interpretación poética de su epitafio realizada por Baltasar Porreño (1918, p. 215):

“Para las musas fundé
yo, Francisco, un gran teatro,
y en menos de pasos cuatro,
donde estoy me sepulté.
Quiso Dios, en quien espero,
que un pobre fraile tan flaco
vistiese púrpura y saco,
armas, bonete y sombrero.
Y por gracia celestial
tan levantado me vi,
que fraile y soldado fui,
y arzobispo y cardenal.
Y aunque humilde en profesión,
a España asombro causé,
cuando dos veces reiné
con mi cogulla y cordón.”

Tal y como exponen estos versos, la personalidad de Cisneros está compuesta por múltiples y heterogéneos aspectos. Efectivamente, era un fraile de la Orden de los Hermanos Menores que llegó a ocupar la cúspide del poder temporal y espiritual en el reino de Castilla. Su primer acercamiento al mundo de la política se produjo con su nombramiento como confesor real por Isabel la Católica en 1492. Ello le permitió

tener acceso a la conciencia de la soberana de modo que pronto se convirtió en uno de sus consejeros. A partir de este momento su ascenso a los cargos más relevantes del reino se catapultó. Fue designado provincial de la orden franciscana y emprendió un movimiento reformista de la misma, así como del clero secular. En 1495, fue consagrado arzobispo de Toledo, ocupando así la sede episcopal primada de España y la Cancillería Mayor de Castilla. Igualmente, preocupado especialmente por la formación intelectual de los clérigos fundó en 1499 la Universidad de Alcalá de Henares y con los miembros de la misma inició la realización de la *Biblia Polígota Complutense*. Además, como señala el poema, en dos ocasiones “reinó”, pero como regente y debido a la declaración de incapacidad de Juana I de Castilla. Entre 1506 y 1507 presidió el Consejo de Regencia constituido tras la muerte de Felipe I el Hermoso, siendo estas circunstancias las que se muestran en *La corona partida*. De nuevo, tras la muerte del Rey Católico en 1516 volvió a ser nombrado regente de Castilla hasta el advenimiento a la península Ibérica del legítimo heredero Carlos I con quien no llegó a encontrarse debido a su fallecimiento. También, cabe destacar que tras la primera regencia y en agradecimiento por su buena gestión Fernando II de Aragón consiguió para Cisneros el capelo cardenalicio y su nombramiento como inquisidor general. Asimismo, entre 1508 y 1509 acaudilló una campaña militar con el objetivo de conquistar la plaza africana de Orán, la cual obtuvo finalmente. Así las cosas, quedan demostradas las grandes y diversas inquietudes que Francisco Jiménez de Cisneros tuvo a lo largo de su vida, así como su influencia en diferentes ámbitos. Huelga indicar que lograr una representación holística de este personaje, mostrando todas sus facetas, es un arriesgado reto al que han tenido que enfrentarse los artífices de *La corona partida*.

4. Francisco Jiménez de Cisneros en *la corona partida*

Como se ha señalado anteriormente, el interés de la película por los aspectos políticos ha repercutido sobre la figura cinematográfica de Cisneros. Las consecuencias han sido negativas, pues se han amputado algunas dimensiones de la personalidad del referido cardenal. Así pues, frente a las diferentes características que de él señala Joseph Pérez (2014, pp.125-239) en su biografía sobre el purpurado, tales como su interés por la economía, por la defensa de la fe, como reformador religioso e inquisidor, y por la formación intelectual, no existe correspondencia entre éstas y lo que se muestra en pantalla. Anteriormente, se ha reconocido que una imagen completa de la figura de Cisneros en una grabación es demasiado ambiciosa. Sin embargo, quizá si el formato audiovisual hubiera sido diferente y se hubiera realizado una serie televisiva habrían

tenido cabida las diversas facetas del referido personaje. No obstante, el papel desempeñado por Cisneros en el film es fundamental.

La corona partida se inicia como un relato *in media res* y se producen varios *flashbacks*. El hilo conductor y catalizador de la trama le corresponde al protagonista de esta comunicación. Así pues, en las postreras horas de vida de Fernando II de Aragón, Cisneros narra al infante Fernando, nieto de los Reyes Católicos, los acontecimientos pretéritos a través de los cuales se explica la realidad en la que se encuentran, remontrándose al tiempo inmediatamente posterior a la muerte de Isabel I de Castilla. Esta articulación del argumento cinematográfico resulta adecuada para acercar al espectador a la historia, pues hace posible que el público se identifique con el infante y se sienta también el receptor del metarrelato evocado por Cisneros.

En cuanto al rol político del purpurado, la película refleja, esencialmente, su papel como diplomático, haciendo de intermediador entre Felipe el Hermoso y Fernando II de Aragón. En este caso el reflejo en pantalla es extraordinario, pues se muestra magistralmente la actitud adoptada por Cisneros. En un ambiente de conflicto y crispación, el entonces arzobispo de Toledo trató de llegar a un equilibrio de fuerzas y poderes. No obstante, en alguna ocasión, los artífices del film se han tomado sutiles licencias como en el caso del deceso de Felipe el Hermoso, en donde de una forma velada se responsabiliza de la muerte del antedicho rey a Cisneros y a Fernando el Católico, a pesar de que no existen evidencias históricas que demuestren que el fallecimiento del referido monarca se produjo por otras causas que no fueran las naturales.

Asimismo, otro aspecto destacado es la idoneidad del actor, Eusebio Poncela, seleccionado para representar a Cisneros, debido a las semejanzas físicas que se encuentran entre ambos. En efecto, si se atiende a las descripciones realizadas sobre el cardenal es posible observar rasgos comunes entre el intérprete y el personaje. Ejemplo de ello es el retrato más temprano de Cisneros elaborado por su primer biógrafo, Alvar Gómez de Castro, en 1569:

« Era un hombre alto de estatura y fuerte, que gozaba aparentemente de buena salud. Su cutis era cetrino; la cara, alargada y muy delgada; la frente, ancha, despejada y sin arrugas; las orejas, pequeñas; los ojos pequeños, más bien hundidos, penetrantes y vivos [...]; la nariz, alargada y aguileña; los labios eran un poco abultados y el superior se proyectaba sobre el inferior; tenía los dientes bien apretados [...]; la expresión de sus facciones era algo severa. La voz era clara, varonil y firme, [...]; su pronunciación, medida y precisa.

Sin embargo, hay otros aspectos que no son tan manifiestos en la película. El tiempo histórico en el que se ubica la acción del film se corresponde con un periodo importante en el *cursus honorum* de Cisneros, pues, es entonces cuando se le concede la púrpura cardenalicia. Este hecho no aparece en el largometraje, de modo que el relato se ve privado de un acontecimiento que no solo consistió en una modificación de la dignidad eclesiástica de Francisco Jiménez de Cisneros, sino que también tuvo un significado político. En efecto, Fernando II de Aragón había promovido el nombramiento del entonces arzobispo de Toledo como príncipe de la Iglesia, ya que, de esta manera, pretendía gratificarle los servicios prestados durante su cargo como presidente del Consejo de Regencia del reino castellano, tras el fallecimiento de Felipe el Hermoso. No obstante, sus vestimentas no mudan de color, a pesar de que su condición varía de arzobispo primado de Toledo a la de cardenal y aparece siempre en pantalla con la indumentaria de los purpurados, lo cual no fue posible hasta su nombramiento por el pontífice Julio II en 1507. Igualmente, en la película no se muestra la pertenencia de Cisneros a la Orden de los Hermanos Menores. Es cierto que algunas escenas insinúan el ideal ascético de san Francisco de Asís. El cardenal aparece comiendo únicamente pan en opíparos banquetes de la corte. Además, destaca su imagen desplazándose sobre una acémila, mientras que el resto de jinetes que le acompañan o le salen al paso montan equinos mayores. Sin embargo, este tipo de comportamientos pueden ser interpretados como meramente anecdóticos por el espectador, mientras que otros recursos podrían haber sido más explícitos como, por ejemplo, mostrar el hábito franciscano que Cisneros vestía debajo de sus ropas episcopales.

En definitiva, *La corona partida* ofrece un retrato muy particular de Francisco Jiménez de Cisneros, ya que la perspectiva desde la que se le aborda utiliza una lente monofocal centrada en el tratamiento de los aspectos políticos. Así pues, la imagen obtenida no se encuentra totalmente distorsionada, aunque sí está empañada por estas circunstancias.

5. Conclusiones

La historia, una disciplina considerada apasionante por unos y tediosa por otros, se ha unido con el cine, el cual se ha convertido en uno de los recursos más utilizados para el entretenimiento actualmente. Esta peculiar combinación incita a la reflexión sobre el resultado de este maridaje. *La corona partida* ha sido el caso analizado en esta comunicación en la que se ha evidenciado la mezcla de aspectos históricos verídicos

junto a otros ficticios e imaginados. Esta circunstancia se observa también en la figura de Francisco Jiménez de Cisneros mostrada en el referido film. Además, respecto a este personaje se ha señalado la ausencia en el largometraje de algunos rasgos de su polifacética personalidad. Sin embargo, es conveniente tener presente que para algunos autores solo el documental puede llegar a un alto grado de objetividad (Rueda Laffond, Coronado Ruiz & Sánchez García, 2009, pp. 185), mientras que otros consideran que ningún producto audiovisual “podrá reproducir una realidad completa” (Cuesta Bustillo, 2004, p. 13). Así pues, teniendo en cuenta que, por definición, la gran pantalla habitualmente no ofrece un reflejo fidedigno, se debe valorar, en todo caso, el grado de proximidad entre el relato del cine histórico y los hechos pretéritos científicamente constatados.

Tras el análisis de la figura de Cisneros en *La corona partida* se revela que la imagen proyectada guarda un relativo nivel alto de coincidencia respecto a los datos historiográficos, siempre y cuando se tenga en consideración su faceta política entre 1506 y 1507. Así pues, se confirma que el cine puede llegar a ser un oportuno instrumento para acercar el pasado al espectador, aunque parcialmente. Por ello, es preciso que el público adopte una postura crítica a propósito de lo que observa en pantalla. Todo lo que ésta muestra no es falso, pero existe la posibilidad de que la imagen exhibida sobre el pasado esté simplificada, como en el caso de Cisneros, modificada o adaptada al formato audiovisual en que se emite (Ruiz Pleguezuelos, 2016, pp. 319-336). En cualquier caso, si el espectador pretende ir más allá del carácter lúdico que cualquier film puede ofrecer y aumentar sus conocimientos sobre el pasado, es recomendable que compare la información audiovisual con la albergada en otras fuentes. Este procedimiento es el recomendado por algunos docentes que han incorporado elementos audiovisuales en sus clases de historia, pues, han descubierto las potencialidades, dificultades y posibles soluciones didácticas que presentan las películas de contenido histórico (Gorgues Zamora y Goberna Torrent, 1998). En otro tiempo se potenció la literatura y, en efecto, se editaron numerosas obras sobre Francisco Jiménez de Cisneros, especialmente biografías divulgativas destinadas al público infantil y juvenil (Armiñán, 1946; Díaz Santillana, 1952; García, 1941), pues, Horacio afirmaba que la poética tenía la capacidad de *docere delectando*, hoy, además, esta virtud de enseñar deleitando es atribuible a otro arte, el séptimo.

Referencias bibliográficas

- ARMIÑÁN, L. (1946). *Cisneros. El fraile regente. Biografías amenas de grandes figuras*. Madrid: Boris Bureba.
- CUESTA BUSTILLO, J. (2004). “Del cine como fuente histórica”. En A. del Amo et. al. *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 13- 24.
- DÍAZ SANTILLANA, S. (1952) *Del claustro al trono. Biografía y anecdotario del Cardenal Cisneros*. Barcelona: Ajax.
- GARCÍA ORO, J. (1992). *El cardenal Cisneros. Vida y empresas*. Tomo I. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- (2002). *Cisneros*. Barcelona: Ariel.
- (2005). *Cisneros. Un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- GARCÍA, F. (1941). *El cardenal Cisneros. Su vida, sus obras relatadas a los niños*. Barcelona: Araluce.
- GÓMEZ DE CASTRO, A. (1569). *De rebus gestis a Francisco Ximénio Cisnerios, Archiepiscopo Toletano*. Alcalá de Henares: Andrés de Ángulo. (Oroz Reta, J. (trad.) (1984). *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*. Madrid: Fundación Universitaria Española).
- GORGUES ZAMORA, R. y GOBERNA TORRENT, J. J. (1998). “El cine en la clase de historia”. *Comunicar*, 6, (11), pp. 87-93.
- LAGNY, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch.
- PÉREZ, J. (2014). *Cisneros, el cardenal de España*. Barcelona: Penguin Random House.
- PORREÑO, B. (1918). *Dos tratados históricos tocantes al Cardenal Ximénez de Cisneros*. Madrid: La Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- RUEDA LAFFOND, J. C. y CHICHARRO MERAYO, M. M. (2004). “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”. *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, (11-12), pp. 427-450.

RUEDA LAFFOND, J. C., CORONADO RUIZ, C. y SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2009). “La historia televisada; una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas”. *Comunicación y Sociedad*, (12), pp. 177-202.

RUIZ PLEGUEZUELOS, M. R. (2016). “Adaptaciones (in)necesarias en las series históricas españolas recientes” *Index. Comunicación*, 6, (2), pp. 319-336.

Anexos

ANEXO I: Ficha técnica de *La corona partida*.

Director: Jordi Frades.

Guion: José Luis Martín.

Productores: Jaume Banaclocha y Joan Bas.

Director de fotografía: Raimon Lorda.

Montaje: Carlos J. Sanavia.

Música original: Federico Jusid.

Director de arte: Marcelo Pacheco.

Diseño de vestuario: Pepe Reyes.

ANEXO II: Ficha artística de *La corona partida*.

Francisco Jiménez de Cisneros: Eusebio Poncela.

Fernando II de Aragón: Rodolfo Sancho.

Juana I de Castilla: Irene Escolar.

Felipe I de Castilla: Raúl Mérida.

Isabel I de Castilla: Michelle Jenner.

Maximiliano I de Habsburgo: José Coronado.

Señor de Belmonte: Jacobo Dicenta.

Gonzalo Chacón: Ramón Madaula.

Gutierre Gómez de Fuensalida: Fernando Guillén Cuervo.

Duque de Nájera: Pedro María Sánchez.

La cultura del miedo, a través de los ojos de los niños, en *Kamchatka*, de Marcelo Piñeyro y en *Machuca* de Andrés Wood

María Teresa Machado Mariscal

Universidad de Puerto Rico en Bayamón

mariateresamachado@yahoo.com

Resumen

La mirada infantil, exenta de juicios, permite la comparación de dos películas que inicialmente parecen muy diferentes por tener perspectivas opuestas con respecto a la representación de la violencia. En *Kamchatka*, la realidad penetra casi como un susurro. En *Machuca*, la crueldad de la dictadura se presenta abiertamente, casi como una copia fiel de los acontecimientos de los días previos al golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile. Pero en ambas, está presente la cultura del miedo, esa presencia sin cuerpo que impide el intercambio de discursos, y que provoca el aislamiento, la desesperanza y el silencio. Nuestra lectura propone descifrar lo que las palabras no dicen to-

mando como punto de partida las múltiples significaciones que pueden tener los actos cotidianos y las metáforas que configuran los códigos no verbales como son: los gestos, los juegos y los tránsitos de los personajes

Palabras clave

Violencia, cultura del miedo, tránsito.

1. Introducción

Este trabajo tiene el propósito de comparar cómo se representa el miedo en la película *Kamchatka* del año 2002 dirigida por Marcelo Piñeyro y en *Machuca*, del año 2004, del director Andrés Wood. La primera alude la persecución política en Argentina los meses siguientes al golpe militar de Jorge Rafael Videla de 1976. Este film nos ubica exactamente en 1976, año en que tuvo lugar la persecución política conocida como la noche de los lápices. Por su parte, *Machuca* aborda los días previos al golpe de estado de Augusto Pinochet en Chile. En ambas, la mirada infantil mediatiza la presentación de los sucesos que se desarrollan en sus respectivos países. Ambos regímenes autoritarios implementaron, en palabras de O'Donnell (Sarlo, 1987, p. 32), la cultura del miedo, la cual se caracteriza por la clausura de discursos y la eliminación de cualquier intercambio que constituya una amenaza a las políticas del régimen. Con respecto a la cinematografía chilena, el director de *Machuca*, Andrés Wood, indica que la elección de la mirada infantil, que mira sin juzgar ni emitir juicios, como mediadores para adentrarnos a los conflictos de una sociedad volcada a un inminente golpe de Estado constituyó una innovación ya que nunca se había abordado la pérdida de la democracia desde esta perspectiva.

2. Metodología e Hipótesis

Es precisamente la mirada infantil, colmada de silencios y exenta de juicios, lo que posibilita la comparación de las dos películas, a pesar de las enormes diferencias en cuanto a la perspectiva desde la cual se presenta la violencia. A diferencia de *Machuca*, que refleja abiertamente el enfrentamiento entre los distintos bandos y acude al archivo histórico para incorporar imágenes fidedignas y verosímiles de los días previos al golpe de Estado en Chile a Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973, *Kamchatka* no incorpora escenas que presenten la crueldad de la violencia del gobierno militar. La realidad, aunque mediatizada, se cuele entre las palabras de un telediario y los rumores de una conversación que se interrumpe ante la presencia de los niños. Ante la reticencia de los protagonistas de abordar lo que sienten, nos preguntamos: ¿Desde dónde leer el miedo, la rabia o el asombro?

Nuestra lectura propone descifrar lo que las palabras no dicen tomando como punto de partida las múltiples significaciones que pueden tener los actos cotidianos y los códigos no verbales como son: los gestos, los juegos y los tránsitos de los personajes.

Para ello, incorporamos las aportaciones teóricas de Michel de Certeau quien, en *La invención de lo cotidiano*, subraya la capacidad transgresora de las acciones cotidianas, sugiriendo que cada acto puede ser el principio de un desafío. De esta forma, este crítico, muestra como acciones que podrían parecer insignificantes, inciden sobre las políticas del poder a través de lo que él denomina las prácticas del espacio. Desde esta perspectiva, cada movimiento o práctica de espacio, como él lo denomina, constituye “un lenguaje simbólico y antropológico”, bajo el cual, cada paso es un acto de apropiación. Indica el autor: “Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares” (De Certeau, 2007, p. 109). Equiparar la acción de caminar con actos de enunciación conduce a la premisa de que cada recorrido se torna significativa.

Con esto en mente, indagamos sobre el posible significado en cada tránsito: el lugar del que se parte versus al que se llega, o se regresa; los trayectos que se repiten, los caminos que se evitan o se prohíben, el viaje del cual nunca se regresa; lo que se encuentra, lo que se deja, lo que se inventa y, en fin, todo el conjunto de interacciones que se establecen entre los espacios y las cuerpos desde los cuales es posible leer la tristeza, la sorpresa, la incertidumbre, la rabia y el miedo. Igualmente, como veremos, el vínculo entre cuerpo y espacio establecerá una correspondencia metafórica entre los cuerpos y los acontecimientos, que aludirán, tanto a lo cotidiano como al contexto histórico. Desde esta premisa, resulta significativo que los protagonistas son jóvenes que pronto entraran en la adolescencia, uno de los periodos de la vida donde se operan cambios significativos, tanto a nivel corporal como anímico. Todo se está transformando. El mundo conocido se deja atrás, se derrumba.

3. El tránsito de los cuerpos por los espacios interiores

En ambas películas, desde las primeras escenas, se nos presenta el colegio de los menores. Sin embargo, se proyectan trayectos opuestos. Mientras *Kamchatka* muestra como la madre recoge al hermano mayor para partir inmediatamente, sin siquiera pasar por la casa a recoger sus pertenencias, en *Machuca*, en vez de ser testigos de una partida, se nos presenta la llegada de un grupo de estudiantes al colegio Saint Patrick como parte de una iniciativa educativa que buscaba integrar niños de familias acudadas con los de las clases más pobres. El proceso de aprendizaje, en el que ambos experimentarán adversidades, complicidades y pérdidas, es diferente para cada uno de los protagonistas. El protagonista de *Kamchatka* emprenderá, desde el principio, un aprendizaje en solitario simbolizado en la escena en la cual, después de despedirse

de su mejor amigo, recorre el pasillo desierto de la escuela para encontrarse con su madre, quien lo esperaba afuera dentro del automóvil. Al partir, lleva consigo el papel que Bertucho le entrega al despedirse de él en el marco de la puerta del salón de clases, el cual tiene inscrita la palabra *Abracadabra*, término cabalístico que se utiliza como escudo de protección contra las enfermedades, los enemigos y el dolor (Jobes, 1962, p. 17). La palabra escrita como lugar de refugio es un concepto que se sustenta a lo largo de toda la película.

En *Machuca*, gran parte de las escenas tienen lugar en el colegio, el cual, es un espejo o microcosmo de la sociedad chilena, de igual forma que lo es el hogar de ambos (Novoa, 2013). En este espacio, en medio de malentendidos y desavenencias, Pedro Machuca y Gonzalo Infante, quienes provienen de distintos estratos económicos, compartirán momentos de solidaridad y camaradería. Es un camino que durante tramos recorrerán juntos, aventurándose tanto por los espacios exteriores (el río, el descampado de tierra que hay que cruzar para llegar a donde vive Pedro) que parece una gran muralla invisible (Caballero, 2005) como a los espacios interiores (el hogar) del otro. En ambas películas, este espacio se tambalea como espacio de refugio. En *Kamchatka*, ni siquiera se presenta. El hogar es una realidad “borrada”, premonición, tal vez, del destino de los padres quienes, al final, se suman a la lista de los desaparecidos. Por otra parte, la quinta donde van a vivir, se identifica como un lugar de tránsito. La familia se moviliza hasta allí, en un automóvil amarillo, color que con respecto a las señales de tránsito significa advertencia o peligro. Aunque también significa sentido común (Sharper, 1910, p. 149). En realidad, ambas acepciones se complementan dado que fue de sentido común movilizarse ante el peligro inminente. No obstante, también aquí, en la quinta, muchos de los objetos siguen apuntando a la precariedad de sus destinos y/ o como se sienten con respecto a este. Recordemos la rana cerca del estanque de agua sucia, que cae a este cuerpo de agua y que al día siguiente, los menores rescatan al ver su cuerpo flotando creyéndola muerta. En ese instante, se dan cuenta que está viva. El cuerpo de la rana puede ser una metáfora de cómo se sienten los menores ante su nueva realidad. Flotando, ahogados, esperando que alguien los rescate. Además, cualquier ruido nocturno es motivo de un sobresalto, como cuando el hermano menor ablanda el oso que le compraron, a fuerza de golpes, para que se pareciera al que tenía en la casa que no pudieron recoger. Igualmente, la reacción del hermano menor, quien comienza a orinarse, traduce la ansiedad ante los cambios. Afortunadamente, la magia y la fascinación por el libro de Houdini, el cual no se encontraba a simple vista sino en uno de los estantes altos del armario, rescata al her-

mano mayor, le provee consuelo en medio de la incertidumbre de las circunstancias de su nueva vida. Las imágenes del libro (el personaje atado sumergido en un tanque de agua) y su lectura, parecen ser metáforas que funcionan como espejo del estado de ánimo del menor. Afortunadamente, el libro provee las instrucciones de como escapar de dicho estado de indefensión o peligro. Y, aunque la desintegración del núcleo familiar no es síquica, sino física, nunca seremos testigos presenciales de la aniquilación física. Por el contrario, en *Machuca* se presenta desde el comienzo la desintegración psíquica de las familias y, posteriormente, de manera abrupta y directa, los asesinatos perpetrados por los militares hacia sus opositores que viven en el enclave donde se encuentra la casa de Pedro Machuca y hacia las víctimas inocentes como Silvana, la prima de Pedro en la película.

A través de las acciones cotidianas y, a través del silencio que producen estas acciones, leemos la incertidumbre, la rabia y el miedo. De esta forma, en *Kamchatka*, la prohibición de contestar el teléfono como la reacción ante las preguntas que le realiza el hijo mayor con respecto a lo que le ocurrió a Roberto retratan la magnitud del miedo del padre ante el peligro real que representa cualquier contacto con el exterior. Las preguntas que se quedan sin respuesta, se esquivan con otra pregunta y denotan el temor, de no poder proveer un lugar seguro para los hijos. Se clausuran los discursos con, y sobre el exterior porque este no garantiza la seguridad del núcleo familiar. Para Harry, el hijo mayor, el juego se convierte en el terreno desde el cual aprender a resistir. Realidad y ficción se interrelacionan. Las palabras condenan o salvan. Las que aluden a la realidad ponen la vida en peligro, las que se abordan mediante la ficción contribuyen a lidiar con la realidad. ¿La ficción les rescata de la realidad? De esta forma, *fanfarrancho*, es la clave que comunica que hay que huir, instrucción que se les comunica a los hijos como si se les explicaran las reglas de un juego. Dentro de este entramado de ocultamientos es primordial disfrazar la realidad. De igual manera que el hermano mayor, en complicidad con el menor, oculta que se orina en la cama (lo cual es la respuesta de su cuerpo a los cambios), los padres les ocultan la razón por la cual tuvieron que mudarse, como posteriormente les ocultaran la razón por la cual los dejan con los abuelos. La aparente paz de la quinta se ve interrumpida momentáneamente, ante la llegada de un joven llamado Lucas, a quien Harry observará al principio con desconfianza identificándolo como un invasor. Una vez más, acude a la ficción para explicar su realidad. Poco sabemos de él. Sin embargo, se hace evidente que está huyendo. Al igual que el padre, no podrá responder a muchas de las preguntas que le hará Harry, a modo de juego.

La familia ocultará su identidad adoptando otros nombres, otras profesiones, y otra historia de cómo se conocieron. Es así como, el padre, quien es abogado, se convierte en el arquitecto David Vicente y, Matías, el hijo mayor, en adelante se llamará Harry, como Houdini, aunque, como aclara el menor “el verdadero nombre de Houdini tampoco era Harry”. La aparente verosimilitud dentro de la ficción es el terreno en el que se sienten a salvo. Sin embargo, como se desprende del final, los padres decidirán no desvincularse de la realidad lo cual les llevará a sumarse a la lista de los desaparecidos. La última escena muestra a los padres yéndose en el coche amarillo, iniciando el trayecto del cual no regresaran. Tanto al espectador, como a los hijos, se les oculta la verdad pero esta, es posible adivinarla porque los actos cotidianos están llenos de significaciones que dicen más allá de las palabras.

En *Machuca* el miedo se retrata de una manera diferente. En el núcleo familiar de Pedro Infante, el miedo más acuciante parece ser no tener los alimentos que están acostumbrados a consumir, situación que resuelven fácilmente acudiendo al mercado negro o, en el caso de la madre, mediante su relación extramatrimonial con una persona de la alta cúpula militar. Ni el padre ni la madre, proyectan miedo ante los trayectos que emprenden, enmarcados en cierta forma en la ilegalidad. Estos, más bien definen su cotidianidad.

Wood decide llamar a su película con el apellido del protagonista que pertenece a la clase desventajada económicamente, Machuca, otorgándole de esta forma, el protagonismo que la Historia les niega a los de su estrato económico. No obstante, la primera escena muestra a Gonzalo en su rutina mañanera. Vemos detalladamente el contenido de su armario, el desayuno que le espera en la mesa, el cuerpo de su madre que duerme en el cuarto sin inmutarse cuando el hijo se despide. La cámara enfoca, en cierta medida, los objetos y las situaciones que contrastan con la vida de Pedro Machuca, quien carece de un armario lleno de ropa, una madre con tiempo de ocio y de una casa con sofás. Es válido preguntar entonces ¿Qué posee Machuca que no tiene Gonzalo Infante? Según nuestro punto de vista, lo que caracteriza a Machuca, con respecto a Gonzalo y a los personajes de *Kamchatka*, es la ausencia de miedo. Por lo menos, así leemos su inmovilidad en la escena en que, al visitar la casa de Gonzalo por primera vez, el novio de la hermana se aproxima a él, con gesto amenazante mientras esgrime en el aire un *linchaco*. Instrumento formado, según expone Macarena Lobos, por dos mandos de madera unidos por una cadena” (2010, p. 1452). En este gesto de resistencia o valentía, en el que destaca la inmovilidad de Pedro frente al avance de

Pablo, el protagonista hace honor a su nombre, Pedro, lo cual nos recuerda a la dureza de la piedra, metáfora idónea de resistencia. Resistir parece ser el resultado del aprendizaje ante la violencia que le ha tocado vivir, tanto en los espacios interiores, al tener que lidiar continuamente con el coraje de un padre alcohólico, como en los espacios exteriores, al tener que enfrentarse a individuos como Pablo, el novio de la hermana de Gonzalo, representante de un grupo paramilitar de la derecha. Igualmente, este gesto, vincula su proceder con la etimología de su apellido, Machuca que, en su modo infinitivo significa “poner el pie sobre algo”. ¿Quién pone el pie contra quien en Machuca? Claramente, desde el principio hay dos bandos, dos grupos sociales que destilan su odio ante las palabras con las que se refieren al otro, siendo los ricos los momios y los pobres los rotos, y en cuyos rostros se puede leer, cuando interaccionan, desafío, agresividad, rabia y, como mencionamos, odio. No parece ser posible trazar un puente entre estos dos grupos. Por ello, la amistad entre Gonzalo y Pedro, en este ambiente hostil, es también un desafío o un absurdo porque como verbaliza el padre de Pedro, dentro de unos años el estará administrando la empresa de su padre y tu estarás limpiando baños.

Los protagonistas de ambas películas, ante la ausencia o pérdida del mejor amigo, viven momentos en que no encuentran las palabras para expresar la magnitud de su dolor. Y, aunque lo que presenciamos parecería ser el drama íntimo y personal de jóvenes cercanos a la adolescencia, es ciertamente, un espejo de la intolerancia de los distintos sectores políticos. La pérdida personal es producto del drama nacional y reflejo de un puente que es imposible cruzar.

Por otra parte, los juegos tienen la función de ser caminos de aprendizaje pero, al igual que la realidad, el contexto de su uso, no está exento de contradicciones. Sirven como puentes para atravesar la realidad, conduciéndoles al conocimiento. Facilitan la camaradería lo cual, no es, espejo del mundo en que viven. En *Machuca*, Gonzalo posee una bicicleta roja cuyo uso llegará a compartir con Pedro y Silvana en momentos de complicidad. Si bien la bicicleta contribuye inicialmente a conectarlos es, al mismo tiempo, lo que los separará eventualmente. Es significativa la escena en que Silvana se apodera de la bicicleta alejándose con ella haciendo caso omiso al reclamo de Gonzalo. Este, bajo el influjo de la rabia, al ver que la muchacha no se la devolvía, pronuncia el insulto que generalmente utilizan los de su clase social para referirse a los pobres: rotos de mierda. La bicicleta, por tanto, como objeto material, subraya una diferencia entre ellos por formar únicamente parte de la cotidianidad de la vida de Gonzalo.

Ciertamente, esta escena es un punto de ruptura o punto de inflexión con respecto a la historia. Si hasta ese momento se había enfocado en narrar la historia personal de un grupo de niños, de ahí en adelante, se ocupará de la historia plural, que abarca los acontecimientos acaecidos el 11 de septiembre de 1973 en Chile.

Por otra parte, en ambas películas podemos asociar la travesía en el vehículo al acceso al conocimiento. Desde el medio de transporte ven, registran y acceden a la realidad a pesar de las precauciones o la falta de precauciones de los padres. Mientras van en el vehículo acceden al conocimiento. Hay una escena en *Machuca* en que Gonzalo observa, desde la furgoneta del padre de Silvana, a su madre dentro del coche de su amante. Gonzalo observa sin ser observado, como lo ha estado haciendo desde el principio. Posteriormente, lo vemos atravesando con su bicicleta roja el descampado que separa su barrio del enclave en el que vive Machuca. Es significativo que la primera vez que acude, Pedro Machuca le solicita conducir la bicicleta, a lo cual Gonzalo accederá. Pedro Machuca se convierte en mediador, permitiendo que Gonzalo acceda al conocimiento de una realidad diferente a la que habita. El descampado que atraviesan, la “gran muralla invisible” (Caballero, 2005) es metáfora de lo que nadie habla, la invisibilidad de una clase. Independientemente del significado metafórico o no del descampado, la travesía constituye una especie de transgresión. Llama la atención el hecho de que Gonzalo visitará en repetidas ocasiones el enclave en que vive Machuca. En una de las escenas finales de la película, Gonzalo atraviesa a toda prisa este descampado hasta llegar donde vive Silvana. Una vez allí, se convierte en testigo de las violaciones a los derechos humanos de este sector que el gobierno identifica como comunista. En su camino de regreso la cámara enfoca la bicicleta roja mientras todas las demás paisajes y objetos de la escena se van tornando en blancos y negros. ¿Representa el color el rastro de la sangre, la evidencia de lo ocurrido, la memoria del que fue testigo? ¿O más bien representa la mancha que perseguirá al testigo silencioso que se convierte en cómplice en medida que no asuma la palabra que denuncie? Por último, con respecto al espacio debemos considerar también, no únicamente la presencia del vehículo sino, el lugar que se ocupa dentro de él. En este sentido, en *Kamchatka* es significativa una de las últimas escenas, en la cual, se dirigen a dejar los niños al cuidado de sus abuelos. Será la última vez que vea a sus padres pero es la primera vez que Harry, el hermano mayor va al lado del conductor, junto a su padre, mientras la madre permanece en el asiento posterior junto a su hermano que está dormido.

4. Conclusión

Hay grandes diferencias entre *Kamchatka* y *Machuca*, sobre todo en la proyección de las imágenes que abordan las violaciones de la dictadura. Sin embargo, la mirada infantil y algunos de los símbolos asociados a esta etapa, como el juego, así como otros objetos, como los medios de transporte, permitieron establecer similitudes entre ambas películas.

En *Machuca* los rostros de los niños no reflejan miedo. Quizás, ellos, que aún están descubriendo el mundo, no pueden entender la magnitud del odio entre unas clases sociales y otras. En ambas películas aún las palabras no son suficientes para traducir lo que sienten, o el miedo es más grande que la necesidad de pronunciar la palabra que representa la magnitud de su miedo.

Un par de años separan a los niños de *Kamchatka* (quienes tienen 8 y 10), de los protagonistas de *Machuca*, quienes tienen 11 años, lo cual, parece ser suficiente para que los intereses en el terreno del juego, deriven por derroteros diferentes. El asombro que provoca un libro de magia a Harry, el mayor de los hermanos en *Kamchatka*, tiene su correspondencia en la fascinación que le produce a Gonzalo la cercanía de Silvana en *Machuca*. El asombro y la fascinación es el mejor antídoto ante el miedo.

Por otra parte, en ambas películas un vehículo facilita el vínculo entre el espacio interior y el exterior. En el caso de *Kamchatka*, el coche amarillo y, en *Machuca*, la bicicleta anaranjada propiedad de Gonzalo. Los medios de transporte en movimiento como el tren, el autobús y, en este caso, el coche y la bicicleta, apuntan a la vertiginosidad de los cambios y subrayan una traslación cuyo efecto, no es únicamente espacial, sino también en el plano espiritual, consecuencia del vínculo entre viaje y conocimiento. En ambas películas, es significativo el lugar o asiento que se ocupa en el medio de transporte, pues vincula al individuo con el grado de acceso al conocimiento sobre lo que se vive en ese momento en particular. Movilización y conocimiento se encuentran intrínsecamente unidos. En *Machuca*, el color rojo de la bicicleta establece una diferencia entre los protagonistas con respecto a las otras personas de su entorno. De una parte, los señala como transgresores por haberse atrevido a cruzar la frontera que separa a los sectores pobres de los sectores ricos. Y, esta transgresión, una vez más, se da tanto en el plano espacial como en el espiritual pues entre Gonzalo, Pedro y Silvana llegan a existir verdaderos momentos de camaradería. No obstante, estos momentos se truncan fácilmente, sobre todo cuando comparten en el mundo interior (el hogar)

del otro. Quizás, la única vez que un adulto los trata como iguales, es cuando los tres van en el vehículo del padre de Silvana, camión que tiene una sola fila. Por otra parte, el color rojo es también el color de la sangre, connotación que vincula a Gonzalo con los acontecimientos de los que llega a ser testigo. ¿Representa el color rojo la mancha de sangre que persigue al testigo? ¿Se convierte en cómplice la persona que siendo testigo de los hechos no denuncia?

En ambas películas, tan llenas de silencios, las palabras son las que salvan. De ahí el poder de la palabra abracadabra, que Bertucho, le entrega a su amigo Matías para que lo proteja de los enemigos. Tanto en Chile como en Argentina, los gobiernos dictatoriales y los sucesivos gobiernos de carácter neoliberal que advinieron después, promovieron la política del olvido. El silencio no siempre es olvido. Es, más bien, un estado transitorio, como la quinta, donde resistir mientras se trabaja en el aprendizaje que aborde la memoria. Pero el poder verdadero está en la palabra, táctica contestataria que pone en peligro la metáfora del vacío, producto de la cultura del miedo. Indica De Certeau con respecto a la práctica de la palabra escrita: (...) “la escritura consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado” (2007, p. 148). Con respecto a los desaparecidos, la palabra otorga una exterioridad que desmiente el discurso oficial de la dictadura sobre sus cuerpos, el cual sostenía, la inexistencia de ellos en los registros de entrada o salida. Únicamente rescatando la memoria de lo que paso se honra a los desaparecidos. La palabra es tanto el lugar desde el cual resistir, como desde el cual construir.

Referencias bibliográficas

CABALLERO, J. (2005). *Machuca: historia de las contradicciones en el Chile del golpe de Estado*. Disponible en: www.jornada.unam.mx/2005/04/19

DE CERTEAU, M. (2007). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

JOBES, G. (1962). *Dictionary of Mythology Folklore and Symbols. Part 1*. The Scarecrow Press.

LOBOS MARTÍNEZ, M. (2010). *Relatar la historia de las últimas dictaduras. La propuesta de Machuca*. Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional.

pp. 1448-1455. Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halsh-00531189>.

NOVOA, V. D. (2013). "Los niños de Machuca". Disponible en: www.filmakersmovie.com/los/niños-de-machuca

Filmografía

KAMCHATKA (2002). Dir. Marcelo Piñeyro. Intérop. Ricardo Darín, Cecilia Roth, Matías del Pozo, Milton de la Canal.

MACHUCA (2004) Dir. Andrés Wood. Intérop. Matías Quer, Ariel Mateluna, Manuela Mattelli.

El cine argentino y el gobierno peronista 1973-1976. Continuidades y rupturas entre democracia y dictadura a través del cine

Joaquín Baeza Belda
Universidad de Salamanca
baeza@usal.es

Resumen

El periodo entre 1973 y 1976, que coincide con el tercer gobierno peronista, constituye un momento clave para entender la dictadura posterior en Argentina. El cine también ha prestado su mirada a esta etapa, reflejando la complejidad y distintas interpretaciones de este trienio. En esta comunicación analizaremos dos momentos en los que el cine ha tratado este periodo (los años de la transición a la democracia, es decir, los años 80, y los años de los gobiernos kirchneristas, en los inicios del siglo XXI), comparando sus relatos y observando hasta qué punto realizan un contradiscurso de la lectura oficial.

Palabras clave

Argentina, cine, peronismo, dictadura, 1973-1976.

1. Introducción

1976, año en el que se comete el golpe militar que inició la dictadura conocida como *Proceso de Reorganización Militar*, supone una fecha de corte en la historia argentina. Tal fue el trauma provocado por la violencia represiva de este régimen que muchas de las obras que tratan la historia reciente de este país comienzan su relato en ese momento.

Sin poner en duda la terrible cesura que marca esta dictadura, cuya huella más conocida y dolorosa serían los miles de desaparecidos que provocó, el golpe de 1976 no se generó de la nada, sino que se enmarcó en un proceso de continuas interrupciones a los gobiernos democráticos y de progresiva militarización y autoritarismo¹. De hecho, desde 1955 se pueden contar hasta cuatro golpes militares exitosos. Si bien los primeros de ellos tuvieron un carácter más bien correctivo, en un contexto en el que se trataba de erradicar cualquier recuerdo del peronismo, entre 1966 y 1973 Argentina ya sufrió una dictadura con vocación de aplicar profundos cambios tanto políticos como socioeconómicos. En esa carrera autoritaria, el breve periodo entre 1973 y 1976, aunque nominalmente democrático, encerró varias prácticas que preanunciaron las modalidades represivas del llamado *Proceso*. En un contexto de radicalización política en el que se legitimó discursivamente la lucha armada, desde el Estado se toleró o directamente se fomentó la represión ilegal y el tutelaje por parte de unas Fuerzas Armadas cada vez más ambiciosas de poder. En ese sentido, estudiar la complejidad del trienio 1973-1976 resulta clave para responder a la pregunta fundamental de la historia reciente argentina: ¿cómo fue posible la última dictadura militar y toda su violencia?

Por supuesto, este debate sobre las raíces de la dictadura y sobre la naturaleza de lo que fue el tercer gobierno justicialista va más allá de lo puramente académico y suscita un gran interés social. Y, obviamente, también el cine, que no deja de estar inscrito en esa misma sociedad, ha ofrecido su mirada y su memoria sobre este convulso periodo. El objetivo de este artículo será, por tanto, analizar cómo el cine ha tratado el periodo 1973-1976, poniendo una especial atención a su mirada sobre un actor fundamental (a la par que heterogéneo) de ese escenario: el peronismo.

Tras la renovación historiográfica que se operó en las últimas décadas del siglo XX, resulta ya casi un tópico hablar del cine como una fuente histórica válida y en sus po-

¹ Esta es la hipótesis que compartimos con Águila, Garaño y Scatizza (Águila, Garaño y Scatizza, 2016).

tencialidades para comprender mejor el pasado, una vía que autores como Marc Ferro o Robert Rosenstone abrieron y que se ha mostrado sumamente fructífera². En esa línea, Pierre Sorlin sostiene que los films que tratan un determinado pasado no son interesantes sólo como fuente y productor de conocimiento de ese momento histórico, sino que son en sí mismos agentes de la historia y, como tales, incluyen en esa mirada marcas e ideas de su propio presente. Siendo el documento fílmico una reconstrucción de una historia desde un presente concreto, es natural que este represente una determinada memoria, una determinada visión e interpretación que, dado el carácter no sólo artístico, sino también comercial y potencialmente masivo de una película, puede convertirse en una suerte de memoria hegemónica durante un determinado momento. De hecho, Ranaletti (1999) considera que “la visión del periodo 1969-1976 (considerados los setenta) y la dictadura militar (1976-1983) brindada por el cine argentino de modo sumamente homogéneo -con escasas excepciones- se ha consolidado como “el” relato de aquel tiempo para la mayoría de la sociedad”. Sin llegar a ese extremo, no cabe duda de que uno de los primeros acercamientos que se realiza a este pasado, sobre todo entre las generaciones más jóvenes que no lo vivieron directamente, se realiza a través de las películas.

Al mismo tiempo, de acuerdo con Guerrieri (2013), “la mayoría de las veces los filmes nos dicen mucho más acerca de cómo es la sociedad que las ha realizado que del referente histórico que intentan evocar”. Por ello, nuestro análisis de cómo el cine ha tratado el periodo 1973-1976 abordará dos momentos diferentes: en primer lugar, los años 80, es decir, los años de la inmediata transición a la democracia, cuando la sociedad argentina todavía estaba descubriendo la verdadera dimensión del terror represivo y empezó a formular preguntas sobre cómo fue posible tal horror. En segundo lugar, los primeros años del siglo XXI, durante el gobierno de los Kirchner, cuando se produce un renovado interés por la memoria de este periodo y una relectura positiva de la militancia revolucionaria de esos años. La elección de estos dos periodos se debe a que es quizás en ellos donde se produce un mayor interés por la revisión del pasado reciente. Por supuesto, también en los años 90 existió una atención por estas cuestiones, pero durante la presidencia de Menem carecieron del respaldo oficial del que disfrutarían tanto antes como después.

Más allá de la descripción de ambos momentos, nuestra intención será comprobar si el cine ha cambiado de manera sustancial su modo de ver este periodo y si lo ha he-

2 Un repaso a estas cuestiones puede encontrarse en Alvira, 2011.

cho de acuerdo al discurso imperante en cada etapa. Es decir, si ha actuado como un contradiscurso al relato oficial o lo ha alimentado. Para ello, nos valdremos del análisis crítico de una serie de films, prestando atención a lo extrafílmico, insertando la producción de estos documentos en el contexto en el que se dieron.

La selección de las películas a analizar, por su parte, es solo parcialmente arbitraria. Centrándonos principalmente en los films *No habrá más penas ni olvido* (1983) y *El secreto de sus ojos* (2009) como grandes referentes de uno y otro periodo, hemos escogido películas que tuvieron aceptación de crítica y público en su momento como criterio para conocer su impacto social. Por su parte, nos hemos ocupado únicamente del cine de ficción, dejando a un lado el género documental debido principalmente a su diferente manera de tratar la realidad³.

De acuerdo con estos objetivos, comenzaremos nuestro recorrido aportando una serie de claves para comprender la importancia y la complejidad del periodo 1973-1976. A continuación, analizaremos una serie de films estrenados durante la transición desde la última dictadura y, ya por último, nos centraremos en las producciones realizadas durante el gobierno de los Kirchner, para concluir realizando una comparación entre uno y otro momento.

2. El periodo 73-76 y la escalada represiva en Argentina

Resulta difícil comprender el golpe del 24 de marzo de 1976 sin revisar lo ocurrido durante los tres años anteriores. Y a su vez resulta imposible entender lo sucedido en ese periodo 1973-1976 sin remitirse a todo lo ocurrido desde 1955. En ese año se produce un golpe militar que derribó a un peronismo que llevaba en el poder desde 1946. A partir de lo que se conoció como la *Revolución Libertadora*, se desarrolló un juego imposible en el que Juan Domingo Perón debió exiliarse del país y su partido fue vetado de participar en cualquier actividad política, pero en el que, al mismo tiempo, siguió manteniendo una gran fidelidad por parte de su antiguo electorado. Las Fuerzas Armadas, convertidas en árbitros y garantes del excluyente sistema inaugurado en 1955, debieron optar por vías cada vez más expeditivas y profundas para mantenerlo. Pero tampoco esta solución trajo estabilidad: tras siete años de una dictadura iniciada

³ Nos hemos ocupado únicamente del cine de ficción, dejando a un lado el género documental debido principalmente a su diferente manera de tratar la realidad. Ello no quiere decir que el cine documental no haya tratado nuestro periodo. Al contrario, en los años 90 se lanzaron varios documentales como *Cazadores de utopías* (1996) y *Montoneros, una historia* (1998), que abrieron el debate sobre la militancia setentista desde un nuevo punto de vista.

en 1966, los militares debieron retirarse a sus cuarteles de nuevo en 1973, dejando tras de sí una sociedad mucho más polarizada y cediendo ante lo que había sido su gran línea roja: el retorno del peronismo y de Perón a la participación política.

La vuelta del justicialismo al poder tras las elecciones de marzo de 1973, sin embargo, no conllevó la pacificación del país ni la relajación de muchas de las normas represivas. El propio Perón tuvo importantes responsabilidades en esa radicalización de la sociedad. Durante su exilio, el líder había seguido una estrategia de acumulación de apoyos que hizo que su retorno fuera ambicionado tanto por los peronistas de la vieja guardia, sindicalistas y grupos de extrema derecha como por una juventud radicalizada al calor de la represión y de los procesos revolucionarios que experimentaba el continente.

Sin embargo, con su llegada se requería una toma de partido entre los proyectos antagónicos que se encerraban en su movimiento. Tras los sucesos del aeropuerto de Ezeiza y el fin de la llamada *primavera camporista*⁴, el presidente Perón dejó claro hacia dónde se dirigía. Con lo que se conoció como Tendencia Revolucionaria del peronismo, convertida ahora en un incómodo obstáculo, medidas de endurecimiento del código penal o la intervención de los gobernadores asociados a la Tendencia, fueron alejando a esa izquierda de lo que creía que era su gobierno.

La muerte de Perón el 1 de julio de 1974 dejó expedito, de forma todavía más evidente, el violento y cada vez más militarizado enfrentamiento entre las distintas alas del justicialismo. Como vicepresidenta, correspondió a María Estela Martínez de Perón, apodada Isabel, ocupar el cargo de su difunto esposo. Inexperta en política y fácilmente presionable por las distintas familias que la rodeaban, el gobierno de Isabel se caracterizó por una deficiente gestión económica y, sobre todo, por una escalada de la represión. Desde el propio Estado se organizaron y fomentaron grupos paramilitares, como la famosa Triple A que dependía del ministerio de Bienestar Social de José López Rega, que ensayaron formas represivas como el secuestro y las desapariciones. Pero es importante destacar, como hace Hernán Merele, que esta represión no se inició a partir de 1974: “durante el trienio en cuestión se puso en marcha un proceso destinado a la represión de aquellos individuos y grupos considerados enemigos y que, lejos de constituir una excepcionalidad, contó con el impulso del propio gobierno peronista y

⁴ Debido a una cláusula impuesta por los militares, Perón no pudo participar en las elecciones de marzo de 1973. El triunfo fue así para Héctor Cámpora, viejo militante del Partido Justicialista, que contaba con las simpatías de la izquierda peronista. Su paso por la presidencia, sin embargo, resultó efímero, ya que en julio presentaría su dimisión, ante el deseo de Perón de ocupar el cargo.

con la participación de amplios sectores del movimiento justicialista” (Merele, 2016, p. 100).

Conocedoras de la debilidad de la nueva presidenta, las Fuerzas Armadas aprovecharon la coyuntura para avanzar en su autonomía y obtener nuevas cuotas de poder, hasta que desplazaron al deslegitimado gobierno de Isabel el 24 de marzo de 1976. Paradójicamente, para ese entonces, las organizaciones guerrilleras se encontraban prácticamente desarticuladas, pero ello no fue un impedimento para que la represión se recrudeciera hasta límites inéditos.

El trienio 1973-1976 se configura, por tanto, como un complejo periodo en el que en un breve periodo de tiempo se condensan dinámicas que se desarrollaban desde décadas atrás y que se extenderían en los años siguientes, durante la última dictadura. En apenas tres años, se sucedieron hasta cuatro presidentes que personificaron distintos talentos y tendencias, siempre al interior del peronismo. Dentro de esa confusión y múltiples giros de guion, no obstante, es posible distinguir una serie de tendencias. Por un parte, se observa desde 1955 una irregular, pero constante carrera hacia un mayor autoritarismo, incluso entre gobiernos civiles. Por otra parte, se distingue una radicalización y polarización de una parte de la sociedad, especialmente entre la juventud, que haría todavía más compleja la estabilidad de una democracia en la que pocos actores creían firmemente. En medio de una coyuntura tan difícil de comprender y de la que todavía existen memorias enfrentadas, nuestro paso siguiente es indagar qué miradas se han realizado desde el cine sobre ella. Como mencionamos en la introducción, la primera tarea será acercarnos a las producciones realizadas durante la última transición a la democracia.

3. El cine de la transición y el trienio 1973-1976

Relata Ana Belén Zapata que “un redactor del diario Noticias comparaba a Bahía Blanca con el “far west de las películas yanquis” en una nota de junio de 1974 cuando narraba un tiroteo entre tres hombres que perseguían a un cuarto sobre la calle Dorado de esa ciudad” (Zapata, 2015, p. 152). La referencia al western, como un espacio donde la ley y hasta la vida tienen un muy escaso valor, no resulta casual en este contexto y el cine argentino, obviamente, utilizó algunas claves de este género para retratar la violencia de este periodo. Al menos, ese es el caso de *No habrá más penas ni olvido*, la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Osvaldo Soriano, realizada por Héctor Olivera.

En clave de parodia trágica, el film sintetiza la crudeza del enfrentamiento peronista situándolo en el ficticio, pero verosímil pueblo del interior bonaerense Colonia Vela. La película se abre retratando un tranquilo día más, a principios de 1974, poco antes de la muerte de Perón, siguiendo a una camioneta que recorre unas calles por las que se puede ver a niños acudiendo a la escuela. Sin embargo, la calma es solo aparente: bastará una simple chispa para que el enfrentamiento solapado se desate con toda su violencia.

La chispa en cuestión se da cuando el jefe local del partido, Suprino (Héctor Bidonde) recibe la orden de normalizar la municipalidad, apartando para ello al empleado Mateo (José María López), quien es acusado de infiltrado marxista. Obviamente, la acusación es una farsa que solo busca que el poder de la población pase a las manos de la derecha del partido. La estrategia, sin embargo, hallará respuesta en el delegado municipal Ignacio Fuentes (Federico Luppi), que no solo se negará a renunciar a su empleado, sino que organizará la resistencia en el edificio de la municipalidad. Como en un juego de naipes, las distintas alianzas tomarán rápidamente partido en la situación, configurando el conflicto final. A un lado, junto a Fuentes, se encontrará el citado Mateo, quien, perplejo por la acusación de ser marxista, argumentará su ya icónico “yo siempre fue peronista, nunca me metí en política”. A ellos se les sumará el policía García (Julio de Grazia), fiel a la causa por el vertiginoso ascenso que vive durante la jornada, el preso Juan (Miguel Ángel Solá), Cerviño (Ulises Dumont), fumigador piloto de una avioneta, que representa al viejo militante peronista, y los miembros de la Juventud Peronista local, que veían en esta coyuntura también una oportunidad para avanzar en el poder.

Frente a este heterogéneo conglomerado, se situaría el citado Suprino, quien, ante la escalada de violencia, pronto recibirá el apoyo del secretario gremial Reinaldo (Victor Laplace), verdadero ideólogo de la trama, el intendente de San José, Guglielmini (Lautaro Munúa), el comisario Llanos (Rodolfo Ranni) y los grupos parapoliciales de derecha.

Durante el resto del film, se desarrollará un asedio al lugar en el que se refugia Fuentes, en el que las situaciones esperpénticas provocadas por la falta de pericia con las armas se alternan con muertes que no por el hecho de estar enmarcadas en ese contexto absurdo son menos trágicas (Padilla Gómez, 2011). Al contrario, lo que hace banal ese desperdicio de vidas es la futilidad de un enfrentamiento en el que ambos

bandos se despiden con consignas como “¡Viva Perón!” o “Perón o muerte” y en el que ambos lados creen seguir la voluntad del líder justicialista. Olivera y Soriano comprimen, pues, en el microcosmos de Colonia Vela la complejidad del tercer gobierno justicialista.

El relato ofrecido por la película se centra de esa manera en el fracaso de la política, entendida como arena de debate, sustituida por la violencia como única vía para la resolución pacífica de conflictos. Ni siquiera la ideología juega aquí un rol importante, superada por la simple búsqueda de poder, justificada con la coletilla de “son órdenes de arriba”⁵. La visión que se ofrece del periodo 1973-1976 es así la de un momento violento e irracional en el que el peronismo contiene y explica todo.

Por su parte, una sociedad ajena a este enfrentamiento compone el escenario en el que se desarrolla la pequeña guerra local, siendo su víctima colateral. Retratando ese esquema, en una escena, cuando los miembros de la derecha son repelidos a tiros, buscan refugio en una frutería cercana. Allí, el frutero les grita: “aquí no, ¿eh? Este quilombo es cosa de ustedes”. Resulta difícil no asimilar esta estructura de dos bandos antagónicos y violentos con una sociedad que sufre sus consecuencias con el discurso de la teoría de los dos demonios, que ha sido etiquetada como el discurso dominante de los años de la transición. Si bien la llamada *teoría de los dos demonios* nunca fue expresada como tal, sí que impregnaría durante esa época una narración que atribuía el origen de la dictadura a la violencia de las organizaciones guerrilleras, que a su vez desencadenó la respuesta represiva de las Fuerzas Armadas. De esa manera, se exculpaba de toda responsabilidad al resto de la sociedad, que aparecía como víctima inocente. Sin embargo, la propia fecha de redacción de la novela que sirve de base a la película ya nos pone en alerta, como también lo hace Carassai (2016), sobre que esa interpretación de lo sucedido en los años 70 hunde sus raíces en el mismo tiempo de los hechos que trata.

La imagen del peronismo como un elemento que inunda todo lo cotidiano (las instituciones de Colonia Vela exhiben retratos de Perón, por las paredes del pueblo se pueden encontrar numerosas pintadas justicialistas), pero que al mismo tiempo encerraba un alma violenta y destructiva era también una visión compartida por una buena parte de la sociedad durante la campaña electoral de 1983. En esas elecciones,

5 Ese “arriba” es, en última instancia, el propio Perón, apelado por todos, pero al mismo tiempo lejano e indescifrable, en el que no queda clara su verdadera responsabilidad en el conflicto.

las primeras tras la dictadura, el justicialismo será derrotado por primera vez en unos comicios presidenciales. Aunque sería tentador hablar aquí del cine como agente activo de lo sucedido, ya que la película fue estrenada unas semanas antes de los comicios, resultaría exagerado atribuir al film la causa del histórico mal desempeño electoral del justicialismo. Sin embargo, es obvio que supo captar un cierto espíritu de época, señalando las responsabilidades que le cupieron al peronismo en los horrores de los años 70.

Pese a que todo parece girar en torno al peronismo, en el final de *No habrá más penas ni olvido*, se manifiesta un poder oculto y superior: el de las Fuerzas Armadas, que llegan para poner orden en el “despelote” que armaron los “civiles” y toman el control de la ciudad. Ese guiño a la militarización de la política anterior al propio golpe aparece asimismo en otro film de la época de la transición que trata tangencialmente el periodo a tratar.

Al inicio de *La noche de los lápices* (1986), también dirigida por Héctor Olivera, los estudiantes secundarios de La Plata deciden realizar una marcha de protesta hacia el ministerio de Obras Públicas para reclamar el llamado boleto estudiantil. En el momento de la manifestación, las imágenes de los grupos de estudiantes marchando se intercalan con las de los policías ostensiblemente armados con porras, cascos y escudos, algunos de ellos montados a caballo. En la carga final en la que termina esta escena, incluso se pueden escuchar hasta disparos de armas fuego. Sin ningún texto diegético o marca que especifique en qué contexto nos encontramos, ante tan desproporcionado despliegue policial, el público podría pensar que nos encontramos ya en dictadura. Sin embargo, pronto se aclara que no ubicamos todavía durante el gobierno democrático de Isabel Perón.

Una vez se dé el golpe, los propios estudiantes serán las víctimas de la progresión represiva que se produjo y, de hecho, la exposición casi didáctica de lo que era un centro clandestino de detención supone la principal razón de ser de la producción. Pese a ello, que la película arranque la violencia desproporcionada y gratuita ejercida por la policía muestra los complejos hilos que unen en ocasiones los gobiernos democráticos con los autoritarios, como también el grado de militarización al que se vio abocada la presidencia de Isabel.

Si *La noche de los lápices* explora, ante todo, cómo la represión militar se cebó sobre víctimas inocentes, en *Revancha de un amigo* (1987), de Santiago Carlos Oves,

se presenta una situación similar, en la que el protagonista Ariel (Ricardo Darín) es avisado por Patricia (Marcela Ruiz), una trabajadora de la empresa de su padre, de que debe abandonar inmediatamente el país ante el riesgo de un golpe inminente. Ante la sorpresa de un reclamo tan apremiante, Ariel reacciona argumentando que él no tiene motivos para dejar Argentina, a lo que Patricia responde que “andás con gente de la izquierda”. Se reflejan dos importantes cuestiones: por una parte, que cualquier persona podía ser el blanco de la violencia. En segundo lugar, se muestra otra modalidad represiva que también comenzó antes del golpe como fue el exilio, única salida frente al secuestro que sufre casi simultáneamente el compañero del protagonista.

Los años 80 retratan, por tanto, al trienio 1973-1976 como un momento violento, en el que la gran mayoría de la sociedad es víctima inocente de un conflicto que no les corresponde, creado por los peronistas o por un oscuro y no siempre evidente poder militar. En un momento de fuerte polarización ideológica, resulta curioso que los films comentados no subrayen esta cuestión. Es cierto que en *No habrá más penas ni olvido* todos los protagonistas profesan el peronismo y se subrayan las diferencias que existen entre ellos. Pero al mismo tiempo, estos personajes parecen vivir en una dimensión lejana a la de la vida real, que solo alteran de manera negativa. Por su parte, uno de los estudiantes de *La noche de los lápices* se dice guevarista, mientras el resto parece, de algún modo, vinculado al peronismo de izquierda; pese a ello, el tono paternalista del film desdibuja su militancia. Por su parte, aspectos más positivos como las luchas gremiales son solo mencionadas en películas como *Tiempo de revancha* (1981), de Adolfo Aristarain, realizada todavía en tiempos de la dictadura.

Cabría preguntarse ahora si un par de décadas más tarde esa interpretación desde el cine de los años 70 seguía vigente o se había modificado al calor del interés por la memoria que se reimpulsa a fines de los 90.

4. El cine durante el kirchnerismo y el periodo 1973-1976

Resulta curioso, como recuerda Hugo Hortiguera (2010), que *El secreto de sus ojos* esté relacionada con tres etapas muy distintas del peronismo. La trama salta atrás y adelante entre el año 1974, durante el gobierno de Isabel, y 1999, en las postrimerías de la presidencia de Carlos Menem, mientras que fue estrenada en 2009, con Cristina Fernández de Kirchner en el poder. Si durante el gobierno de los Kirchner se potenció

una determinada memoria y una mirada positiva de la militancia política de los años 70. El film de Juan José Campanella, por el contrario, se mantiene en un margen de esa mirada: su visión del tercer gobierno justicialista sigue siendo negativa y en ella se subraya la violencia y la impunidad que rodea todo el trienio.

La película se centra en el brutal asesinato de la joven profesora Liliana Colotto (Carla Quevedo), cometido en junio de 1974 por un viejo conocido, Isidoro Gómez (Javier Godino). Conmovido por lo que encuentra en la escena del crimen y por la tenacidad de Morales, el viudo de la víctima (Pablo Rago), el agente judicial Benjamín Espósito (Ricardo Darín) inicia la investigación de lo sucedido, escoltado por su ayudante Pablo Sandoval (Guillermo Francella) y la abogada Irene Menéndez-Hastings (Soledad Villamil). Finalmente, a pesar de las trabas que va colocando Romano (Mariano Argentó), rival de Espósito en el tribunal, el trío protagonista consigue que Isidoro Gómez sea enjuiciado y encarcelado por su crimen. Para su sorpresa, sin embargo, Gómez aparece un año después en televisión, como guardaespaldas durante un acto de Isabel.

Liberado por el Poder Ejecutivo, Gómez se hallaba entonces bajo la protección de Romano, ahora en el ministerio de Bienestar Social, como uno de los matones de la derecha peronista. Cuando Espósito e Irene visiten a Romero en su despacho en el ministerio para que les explique cómo había liberado a un condenado, éste les explica que Gómez les había ido pasando información sobre guerrilleros ya desde la cárcel y se había demostrado sumamente eficiente en una lucha contra la subversión que básicamente involucraba el allanamiento de casas y los secuestros. Al salir del despacho de Romero, Espósito e Irene coinciden en el ascensor con Gómez. No se dirigen la palabra ni se cruzan miradas, pero la tensión es cortante cuando el asesino saca su arma y la carga como clara amenaza.

Campanella plasma de esa manera la impunidad con la que operaban los elementos parapoliciales durante el gobierno de Isabel, que no solo no estaban perseguidos, sino que eran fomentados y financiados desde el propio Estado. Desde la mirada del director bonaerense, se observan las connivencias entre poder Ejecutivo y poder Judicial para borrar la esencia de un teórico Estado de derecho y una democracia. Como sostiene Romano ante los idealistas Espósito e Irene: “la Argentina que se viene no se aprende en Harvard” y “la justicia es una isla en medio del mundo, pero este es el mundo”. Pronto, sus palabras tendrán efectos prácticos. En esa espiral violenta de la que

nadie queda a salvo⁶, Pablo Sandoval será asesinado al ser confundido por Espósito, mientras que este debe exiliarse a Jujuy con unos familiares de Irene.

La historia se retoma en 1999, cuando Espósito prepara una novela relatando todo lo sucedido dos décadas atrás. Durante una visita que Espósito realiza a Morales, este le confiesa que secuestró y asesinó a Gómez en 1975. Sin embargo, no contento con una explicación que le parece demasiado simple, Espósito descubre que Gómez lleva encerrado 25 años en un granero de la casa de Morales, cumpliendo así la condena de cadena perpetua que Espósito le había prometido.

La elección de las fechas entre las que cabalga el relato, 1975 y 1999, no puede ser involuntaria, sobre todo si tenemos en cuenta que el guion adapta la novela de Eduardo Sacheri, *La pregunta de sus ojos*. En esa obra, el asesinato de Colotto sucede en 1968, durante la dictadura de Onganía, mientras que Gómez es amnistiado en 1973 y el intento de asesinato de Espósito (aquí apellidado Chaparro) sucede ya durante el Proceso. Cabría pensar entonces que Campanella busca trazar un paralelismo entre uno y otro momento, unidos por un hilo de impunidad. En esa interpretación, tampoco durante el gobierno de Menem, presidencia durante la cual se firmaron los indultos a los militares juzgados en los años 80, se podría confiar en el Estado para dictar justicia, cabiendo solo la acción personal, como la que realiza Morales al encerrar a Gómez, para equilibrar el daño realizado.

Vemos, por tanto, que en el film argentino más aclamado de la década (no en vano, consiguió el Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 2009) siguen apareciendo en su visión de lo sucedido entre 1973 y 1976 elementos como la violencia y como el peronismo como generador de caos. No es esta, sin embargo, la mirada que desde el gobierno de los Kirchner se quería difundir sobre este periodo, más afín a rescatar la memoria y la militancia de las víctimas de la dictadura.

Infancia clandestina (2012), por su parte, no es una película que se sumerja en los tres años que nos ocupan. Al contrario, casi la totalidad de la cinta se desarrolla en plena dictadura, durante la llamada *Contraofensiva* que trató de llevar a cabo la organización Montoneros. En este film, una pareja de militantes montoneros exiliados en Cuba, Cristina (Natalia Oreiro) y Horacio (César Troncoso) deciden regresar a Argen-

⁶ En realidad, Irene es hasta mencionada como “intocable”, mientras que durante toda la trama se dan muestras de pertenecer a un grupo social alto, empezando por su propio doble apellido.

tina con su hijo Juan⁷ (Teo Gutiérrez Moreno) para continuar su lucha. Sin embargo, la película se abre con una escena ambientada en 1974, en la cual la familia protagonista aparece regresando a su casa por la noche, cuando, de pronto, son atacados con disparos desde un coche. Cristina y Horacio responden rápidamente con sus armas, en una secuencia en la que se mezclan imágenes reales con otras de estética de cómic. Tras hacer huir a los parapoliciales y comprobar que la herida recibida por Horacio no es grave, un título diegético nos informa de que la acción ha ocurrido en 1974 y de que “tras la muerte del Presidente Perón grupos parapoliciales comienzan a perseguir y asesinar militantes sociales y revolucionarios”.

Por supuesto, un texto tan corto y que ocupa un lugar tan marginal dentro del metraje no permite realizar grandes conclusiones sobre el mensaje del director, Bejamín Ávila. No obstante, de él se pueden extrapolar aspectos como la evasión de responsabilidades que se hace de Perón en la cuestión de la guerra sucia. Si bien es cierto que tras la muerte del líder justicialista la represión ilegal se disparó, como vimos, ya antes se aplicó un plan para frenar a los grupos de la izquierda del justicialismo. Al mismo tiempo, la referencia a “militantes sociales y revolucionarios” evoca sentimientos positivos hacia esos grupos, que no estaban presentes en las películas anteriormente comentadas.

Pese a estas connotaciones, *Infancia clandestina*, en la que aparecen muchas marcas autobiográficas de la niñez de su director, ofrece una mirada alejada del maniqueísmo, dejando que el espectador juzgue por sí mismo cuestiones complejas como el papel de los niños en el contexto de la lucha o la legitimidad de esta para alcanzar el poder. En ese sentido, el encuentro entre Cristina y su madre y su posterior discusión sobre qué hacer con sus dos hijos resulta esclarecedora. No obstante, más allá de estas cuestiones, lo interesante para nuestros objetivos es pensar en *Infancia clandestina* como un film en el que se retrata la vida cotidiana de los militantes montoneros. Si en las películas de los 80 solo encontrábamos víctimas inocentes de la represión o personas a las que se les había borrado las aristas más incómodas de su militancia política, como ocurría en *La noche de los lápices*, aquí nos sumergimos en el día a día de esos militantes, siendo ellos mismos los que narran sus vidas y sus creencias.

⁷ Los nombres elegidos tienen su intención. Juan remite a Juan Domingo Perón, mientras que Ernesto, nombre que adquiere el niño en su nueva identidad clandestina se refiere al Che Guevara.

De esa manera, el contraste con *El secreto de sus ojos* es también evidente. Si en aquella película el rol de la izquierda queda invisibilizado ante el poder ostentado por la derecha en torno a Isabel, en *Infancia clandestina*, la cámara viaja hasta un primer plano, íntimo y personal sobre esa militancia.

6. Conclusiones

El periodo de 1973-1976, que por su violencia y carácter represivo sirvió de antesala a la dictadura que le sucedería, es todavía un territorio de memorias enfrentadas sobre su significado. El cine, como hemos intentado plasmar en esta comunicación, también ha sido partícipe de esos debates, aportando su mirada desde distintos ángulos y focalizando su atención en distintos aspectos de ese trienio.

Nuestra intención ha sido adentrarnos en estos debates comparando dos momentos en principio muy diferentes en su perspectiva sobre este periodo: los años de la transición y el gobierno de los Kirchner. Con ello, también pretendíamos examinar en qué momentos el cine ofrece un contradiscurso al relato oficial y cuándo se acopla a él.

En ese sentido, los ejemplos que hemos ofrecido de las producciones de los años 80, con todas sus particularidades, parecen enmarcarse dentro de un discurso cercano al de la *teoría de los dos demonios*, en el que la mayor parte de la sociedad sufre pasivamente los estragos causados por los militares y fuerzas parapoliciales o, en el caso de *No habrá más penas ni olvido*, por la lucha intraperonista. En todo caso, ofrecen siempre una mirada sumamente negativa, en el que en ocasiones es muy difícil definir las barreras que separan un periodo teóricamente democrático de la dictadura.

Los films que hemos seleccionado como muestras de lo producido durante los gobiernos kirchneristas, por su parte, ofrecen más contrastes. Mientras que *El secreto de sus ojos* comparte con las anteriores esa perspectiva de impunidad generalizada en el periodo, con unos justicialistas de derecha que controlan todos los resortes del poder y no se presta ninguna atención a la militancia del peronismo revolucionario, en *Infancia clandestina* toda la trama gira en torno a esa última cuestión. Aquí se hace patente el enfoque de una nueva generación que genera preguntas diferentes sobre ese pasado reciente, sin caer en una reivindicación acrítica del mismo en la que caen ciertos relatos contemporáneos.

El tercer gobierno peronista resulta atractivo historiográficamente precisamente por esa complejidad y por la densidad de cuestiones que lo atraviesan. En ese sentido, el cine, desde una perspectiva más marginal o más apegada al discurso oficial, solo refleja la multiplicidad de voces que debaten sobre ese pasado reciente.

Referencias bibliográficas

ALVIRA, P. (2011). El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectiva. *Páginas. Revista digital de la Escuela de historia*, 3(4).

ÁGUILA, G., GARAÑO, S., SCATIZZA, P. (Coords). (2016). *Representación estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del Golpe de Estado*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

CARASSAI, S. (2016). La violencia “de los dos lados”. Hacia una genealogía de la teoría de los dos demonios (1969-1976). En Mira, G. y Pedrosa, F. (Coords.). *Extendiendo los límites. Nuevas agendas en Historia reciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca / Eudeba, pp. 97-126.

GUERRIERI, L. (2013). El pasado reciente a través de los filmes de Adolfo Aristarain. XIV *Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*; 2-5 octubre 2013; Mendoza (Argentina).

HORTIGUERA, H. (2010). Políticas del recuerdo y memorias de la política en *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella. *Ciberletras*, 24.

MERELE, H. (2016). El proceso represivo en los años setenta constitucionales. De la “depuración” interna del peronismo al accionar de las organizaciones paraestatales. En Águila, G.; Garaño, S. y Scatizza, P. (Coords). *Representación estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del Golpe de Estado*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

PADILLA GÓMEZ, M. (2011). *Soriano y el cine: un viaje de ida y vuelta*. (Tesis de maestría). Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira.

RANALETTI, M. (1999). La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989. *Film-Historia*, IX(1), pp. 3-15.

ZAPATA, A. (2015). Pensar la escalada de violencia y la violencia en escalas. Entramados de la “lucha antsubversiva” pre-dictatorial. Bahía Blanca, 1974-1976. Avances del Cesor, XII(12), pp. 141-156.

Dos miradas documentales sobre la violencia y la desaparición forzada en México: Ayotzinapa y los 43

Alma Delia Zamorano Rojas

Universidad Panamericana

azamoran@up.edu.mx

Resumen

Durante la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014 se registró en Iguala, Guerrero, México uno de los episodios más violentos en la historia moderna de este país. Lo que fue conocido como la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa destapó una estela de muertes violentas, tortura y violaciones a los derechos humanos que venían ocurriendo de tiempo atrás en esta región geográfica, conocida como el pentágono de la amapola.

Este artículo pretende acercarse a la mirada documental que sobre estos acontecimientos ha producido el cine mexicano con las cintas *La noche de Iguala* (Jorge Fernández, 2015) y *Mirar morir*.

El ejército en la noche de Iguala (Coizta Grecko, 2015).

Palabras clave

Crimen de Estado, Ayotzinapa, documental, violencia.

1. A manera de marco contextual

El documental cinematográfico es un género que ha cobrado una gran trascendencia en la época actual por su esencia de veracidad y su afán de acercarse a la realidad a través de sus distintas formas de expresión, por medio de las cuales selecciona y ordena los acontecimientos que convertirá en discursos:

« Como fuente historiográfica, como medio probatorio en el ámbito del derecho, como aliado en la investigación científica. Quien soslaye el valor testimonial del género, la importancia que tienen la imagen y el sonido y la riqueza que ofrece el montaje, lo está degradando y reduciendo a simple portavoz de otras áreas del conocimiento y la expresión (Mendoza, 1999, p. 17).

Este trabajo tiene como objetivo examinar dos largometrajes documentales sobre uno de los acontecimientos que han dejado huella en la historia del México actual. El ataque ocurrido en Iguala, Guerrero, los días 26 y 27 de septiembre de 2014, en el que fueron agredidos y privados ilegalmente de su libertad 43 jóvenes estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, acontecimiento que conmocionó a México y al mundo, pues este evento dio cuenta sobre abusos de poder, corrupción e infiltración de organizaciones criminales en corporaciones policiales del estado, hechos que por primera vez fueron tratados a través del cine creando una amplia conciencia social.

Uno de los elementos más interesantes de los trabajos a analizar, es que se trata de documentales contruidos a través del testimonio, y es por ello que para acceder a su análisis partiremos de una técnica de investigación cualitativa, ubicada en el marco del denominado método biográfico, cuyo objeto principal es el análisis y la transcripción que el investigador (en este caso particular, que los realizadores de cine) efectúan a raíz de los relatos de personas, y sobre las narraciones y documentos extraídos de terceras personas.

Podemos hallar el origen de este método de investigación en la obra de Thomas y Znaniecki (1972), *The Polish Peasant in Europe and America* cuya principal finalidad es construir un relato que se extrae de entrevistas, testimonios e incluso historias de vida, contextualizadas en un lugar y tiempo determinado, y que permiten revivir, analizar, e incluso situarse ante tales circunstancias y razonar su comportamiento en un momento dado.

Así, el análisis de los datos obtenidos, supone un proceso de indagación basándose en técnicas de recogida de datos de índole cualitativa; en este caso a través de la entrevista y los diálogos entre los realizadores de los documentales y los autores del relato, donde éstos últimos exponen lo más íntimo de ellos mismos, como sentimientos, pensamientos y valores, para que los directores puedan contextualizar el relato lo más veraz posible, “la voz del informante tiene un papel fundamental no sólo como informante, sino como punto de contraste de los diferentes momentos y formas de decir” (Goodson, 2004, p. 18). A través de esta metodología, el documental nos permite visualizar, entender e interpretar las voces que siempre han estado ahí, pero que los discursos dominantes de nuestra sociedad nos han imposibilitado ver.

« El realizador desea persuadir, influir y cambiar a su público [...] se considera al documental como un filme en que los elementos del conflicto dramático representan las fuerzas políticas más que a las individuales. Por lo tanto tienen una calidad épica [...] El documental social se hace con personas y situaciones reales, es decir con verdad (Barsam, 1973, p. 121).

Hay que agregar, además, que el asunto de los estudiantes desaparecidos de Ayo-tzinapa ha sido un caso que se ha politizado, transformándose y evolucionando con nuevas investigaciones, por lo que ha sido calificado desde desaparición forzada hasta crimen de Estado.

En este sentido los dos documentales que se analizarán *La noche de Iguala* (Jorge Fernández y Raúl Quintanilla, 2015) y *Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala* (Coizta Grecko, 2015) muestran, por así decirlo, las dos posiciones políticas con respecto al acontecimiento: el primero plantea una mirada sobre la llamada “verdad histórica” construida a partir de la investigación de dependencias oficiales con inexactitudes y un punto de vista gubernamental; y en el segundo se recopilan algunas de las indagaciones que han hecho organismos que han sido invitados a participar después de la denuncia de las irregularidades del caso, tales como la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y el Grupo Interdisciplinar de Expertos Independientes (GIEI).

2. Nos faltan 43

El horror de Iguala no comenzó el 26 de septiembre de 2013. La búsqueda de 43 desaparecidos solo fue el inicio que destapó la realidad de que eran cientos los que faltaban en la ciudad y el estado de Guerrero, poniendo al descubierto que las montañas

que rodean a Iguala son inmensos cementerios clandestinos. Más y más fosas ilegales se fueron abriendo para devorar a las víctimas sin que las autoridades investigaran qué sucedía en aquella tierra, llevando a cabo de uno de los actos más impunes del México moderno.

La desaparición forzada de un grupo de personas no es un caso excepcional en México, pues las noticias prácticamente a diario informan de estos sucesos a lo largo y ancho del territorio nacional. Lo particular de este hecho fue la apresurada articulación, reacción y movilización de organizaciones civiles que intentaron participar en la búsqueda de los desaparecidos, así como de demandarle al Gobierno que hiciera lo propio. La indignación social adquirió una trascendencia hasta ese momento desconocida y la reacción civil fue masiva pues, por un lado, no fue bien recibido el hecho de que los resultados iniciales imputaran el acontecimiento a luchas internas del crimen organizado y, por otro lado, se destapó a la luz pública una maraña de corrupción entre distintos ámbitos gubernamentales.

En una sola noche del 26 al 27 de septiembre de 2014 fueron asesinadas seis personas y más de 20 fueron heridas en Iguala. En el primer ataque por la policía, un estudiante fue herido por un tiro en la cabeza, por el que desde entonces se encuentra en coma (Hernández, 2015, p. 48) y 43 estudiantes resultaron víctimas de desaparición forzada. Aquí es necesario rescatar el concepto de desaparición forzada entendida como:

« La caracterización pluriofensiva y continuada o permanente de la desaparición forzada se desprende no sólo de la propia definición del artículo III de la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, de la cual el Estado mexicano es parte desde el 9 de abril de 2002, los *travaux préparatoires* a ésta, su preámbulo y normativa, sino también de otras definiciones contenidas en diferentes instrumentos internacionales que, asimismo, señalan como elementos concurrentes y constitutivos de la desaparición forzada: a) la privación de la libertad; b) la intervención directa de agentes estatales o por la aquiescencia de éstos, y c) la negativa de reconocer la detención y de revelar la suerte o paradero de la persona interesada. Además, la jurisprudencia del Sistema Europeo de Derechos Humanos, al igual que varias Cortes Constitucionales de los Estados americanos y altos tribunales nacionales, coinciden con la caracterización indicada (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2006, p. 4).

El 5 de octubre de 2014, la Procuraduría General de la República (PGR) asumió las investigaciones (Procuraduría General de la República, 2014). El presidente Enrique

Peña Nieto, que hasta la fecha había manifestado públicamente que los sucesos eran un asunto de competencia estatal (Red Nacional de Organismos Civiles de Derechos Humanos, 2014) prometió el total esclarecimiento de los hechos, y el Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, informó en ruedas de prensa sobre el estado de las investigaciones. En una de ellas, el 7 de noviembre de 2014 se dio a conocer que algunos detenidos del grupo delictivo Guerreros Unidos, habían declarado haber asesinado e incinerado a los estudiantes en un basurero en Cocula (una población cercana a Iguala, que también estaba bajo el mando del grupo delictivo). Según estas declaraciones una vez asesinados y quemados, se recogieron las cenizas en bolsas de plástico que fueron tiradas al río San Juan.

Por ello, comenzaron las investigaciones sobre terreno, recogiendo algunos elementos probatorios de lo que ahí se declaró; estas cenizas fueron enviadas a un laboratorio en la ciudad de Innsbruck en Austria. Un mes después, sólo un fragmento del resto óseo de uno de los 43 estudiantes fue identificado por el laboratorio como perteneciente al estudiante Alexander Mora Venancio.

El 27 de enero de 2015, el Procurador General de la República y el Director de la Agencia de Investigación Criminal, Tomás Zerón, declararon que los estudiantes desaparecidos habían sido asesinados e incinerados y que con ello quedaban cerradas las investigaciones (Procuraduría General de la República, 2015). Sin embargo, se dejó de lado la participación directa de muchos representantes y órganos de gobierno estatales en la desaparición forzada, pues los primeros asaltos fueron realizados por la policía municipal de Iguala y Cocula. Además se documentó que las otras policías (estatal y federal), así como el Ejército estaban informados de la presencia de los estudiantes en Iguala y no sólo eso, sino de los ataques que sufrieron en distintos puntos de la ciudad, sin que nadie hiciera nada.

Poco después y debido sobre todo a la presión de la sociedad civil para aclarar estos acontecimientos a través de una movilización social sin precedentes, en donde han participado prácticamente todas las esferas sociales del país, se ha puesto en duda la versión gubernamental, lo que conllevó a una crisis de legitimidad que ha venido desgastando la imagen del gobierno de Enrique Peña Nieto y del sistema político mexicano.

Esto más el reclamo de los padres de los normalistas, quienes han sido victimizados y acosados por distintas instancias, trajo como resultado la reapertura del caso,

invitando al Grupo Interdisciplinar de Expertos Independientes (GIEI), nombrado por la CIDH para coadyuvar al esclarecimiento de los hechos, los cuales han desmentido la llamada “verdad histórica” abriendo una gran grieta en la sociedad mexicana, pues hoy en día no se sabe en dónde están esos 43 jóvenes, quienes se los llevaron y si su desaparición ha implicado su muerte; lo que sí se ha destapado es una enorme cloaca en donde Ayotzinapa se encuentra en medio del torbellino de corrupción, colusión y poder.

3. La noche de iguala (Jorge Fernández y Raúl Quintanilla, 2015)

La noche de Iguala, ópera prima de Jorge Fernández Méndez (a cargo de la dirección general, producción y guion), quien es columnista editorial del periódico *Excélsior*, y de Raúl Quintanilla (quien se hizo cargo de la dirección artística) y se ha desempeñado como productor televisivo en TV Azteca, es un trabajo de recopilación de materiales organizados con un estilo testimonial.

Para fines de aplicar la metodología enunciada en el apartado superior se dividirá para su análisis en cuatro bloques correspondientes al desarrollo y exposición de los hechos. En estas secciones se destacarán los vínculos predominantes con las técnicas biográficas y se subrayará su formato de tipo cualitativo, destacando la importancia de las personas que son entrevistadas u ofrecen su testimonio, e incluso se realizará un conteo del número de deposiciones insertadas.

La noche de Iguala cuenta con un narrador heterodiegético que nos guía por los testimonios, a través de una narrativa que refuerza el punto de vista del realizador, apoyando la llamada “verdad histórica” y para ello se sirve de algunos fragmentos que podríamos definir dentro del docudrama para recrear y llevar a la pantalla imágenes para la reconstrucción de los acontecimientos.

« Esta estructura, así como el uso de los recursos de condensación, supresión y adaptación dramática de cualquier hecho real, provocan muchas veces alteraciones en el orden cronológico, realizadas con herramientas narrativas como las vueltas al pasado, las idas al futuro, las elipsis, los resúmenes y los sumarios. Las coordenadas espaciales también suelen resultar modificadas respecto a los referentes de la historia real. En la mayoría de los casos, la historia real transcurre en un gran número de localizaciones, por lo que los guionistas terminan unificando diversos espacios en uno solo (Raventos, 2012: 125).

El primer bloque funge de manera introductoria y en él se narra el inicio de las desapariciones. Siguiendo la ruta del método biográfico, el documental presenta a través del docudrama la reconstrucción de hechos de aquella fatídica noche, en voz de actores que representan a quienes sobrevivieron, todos ellos estudiantes de la Normal Rural Raúl Isidro Burgos, quienes secuestran dos autobuses para viajar a Chilpancingo y recabar fondos para participar en la marcha conmemorativa de la matanza del 2 de octubre de 1968.

Sin embargo, cuando van rumbo a Chilpancingo, uno de sus líderes, Bernardo Flores Alcaraz ordena desviarse hacia Iguala para reventar un acto político, pero sus movimientos no pasan desapercibidos, son detectados por un “halcón” del grupo delictivo Guerreros Unidos que alerta de su presencia a su líder, y al mismo tiempo son reportados ante las distintas policías.

En esta primera parte, los testimonios son articulados y organizados según un orden lógico desde la perspectiva que el autor desea manifestar, y que es claramente, apoyar todas las indagatorias que el gobierno federal ha anunciado como resultado de las investigaciones. Incluso durante este primer acercamiento se llevan a cabo alusiones a los posibles nexos de estudiantes con el narcotráfico, así como su participación en acciones vandálicas, y la existencia e intervención en los acontecimientos de Guerreros Unidos.

La relación expositiva en este fragmento del documental propone una apariencia personal y objetiva basando su aportación en testimonios de estudiantes sobrevivientes al ataque “reelaborados” con voz en *off*. En total son ocho deposiciones sobre los acontecimientos referidos.

En la segunda parte se hace una semblanza de José Luis Abarca, el presidente municipal de Iguala y su inexplicable enriquecimiento. Para esta sección se echan a andar algunas características propias del docudrama, pues se plantea una narrativa que usa como recurso el *flash back* como referente de antecedentes sobre la vinculación del alcalde de Iguala y los estudiantes de Ayotzinapa.

A pesar de que esta sección se construye con base en fragmentos de imágenes, relaciones de periódicos, notas periodísticas, etc. y se encuentra ausente de testimonios orales, de testigos sobre los acontecimientos referidos, es quizá uno de los bloques más biográficos de este documental, pues se reconstruye la historia de vida de este personaje a través de una narrativa estrictamente cinematográfica, cuya “principal

finalidad la podemos localizar en el relato que se extraen de las mismas imágenes contextualizadas en un lugar y tiempo determinado, que permiten revivir, analizar e incluso situarse ante tales circunstancias y razonar su comportamiento en ese determinado momento” (Cotán Fernández, 2014).

Un tercer bloque hace alusión a los personajes principales del documental, los estudiantes de la Normal Rural Raúl Isidro Burgos. Esta sección cuenta con un recuento histórico del nacimiento de estas instituciones en el país desde una mirada retrospectiva; sin embargo lo destacable de este apartado es que los estudiantes que fueron desaparecidos en Iguala son humanizados, pues adquieren nombre y cara. Esta personalización en el documental se logra a través de la construcción biográfica:

« ...describir en profundidad la dinámica del comportamiento humano [lo biográfico] se materializa en la historia de vida [...] De todos los métodos de investigación cualitativa tal vez este sea el que permita a un investigador conocer cómo los individuos crean y reflejan el mundo social que les rodea. Las historias de vida ofrecen un marco interpretativo a través del cual el sentido de la experiencia humana se revela en relatos personales de modo que da prioridad a las explicaciones individuales de las acciones, más que a los métodos que filtran y ordenan las respuestas en categorías conceptuales predeterminadas (Jones, 1983, p. 121).

Es así que el documental en esta pequeña sección —alrededor de 15 minutos— construye un retrato de quienes eran estos estudiantes, algunas de sus necesidades, gustos y aficiones permitiendo construir una radiografía de estos jóvenes, quienes crean y reflejan el mundo social que les rodea.

« Este método busca adentrarse en lo más posible en el conocimiento de la vida de las personas, por lo que si esta técnica es capaz de captar los procesos y formas de como los individuos perciben el significado de su vida social, es posible corroborar el sentido que tiene la vida para ellas (Pérez, 2000, p. 75).

Finalmente, en su última parte, el documental recopila la mayor cantidad de datos duros, declaraciones oficiales y se estructura directamente con una gran porción de elementos del docudrama sobre el destino final de los estudiantes, quienes son asesinados y quemados en el basurero de Cocula para finalmente ser tirados en bolsas, en el río San Juan. El documental vincula todos estos relatos, desde distintas vertientes, casi todos tomados desde medios de comunicación como noticiarios televisivos, de-

claraciones ante la Procuraduría General de Justicia y notas periodísticas, aglutinando una buena cantidad de testigos presenciales y de testigos en sentido de delegación, como hablar en nombre de otros que ya no pueden hacerlo. Aquí se hace referencia a alrededor de veinte testimonios desde las más variadas esferas que relatan su opinión acerca de los acontecimientos.

En su estreno, la película causó una gran polémica, pues sobrevivientes de la noche de Iguala, así como padres de familia de los 43 desaparecidos criticaron el que la película se sujetará a la versión histórica del gobierno federal sin llevar a cabo una investigación más exhaustiva.

« Tras ver el documental dramatizado *La noche de Iguala*, Omar García Velásquez, uno de los estudiantes de Ayotzinapa que el 26 de septiembre de 2014 escapó de ser asesinado, dijo desencajado y molesto: “¡Es una mentira! ¡Una mentira histórica!” [...] Al negar su pertenencia a Los Rojos, Omar García Velásquez levantó la voz: “No somos parte del crimen organizado, lo hemos dicho miles de veces. Y el director de la escuela no tiene nada que ver”. También indignado, Alberto Arnaut, de la Comunidad Cinematográfica con Ayotzinapa, reforzó: “La película es una mentira a todas luces. Ya existe evidencia de que los normalistas no fueron incinerados en ese basurero, y la película oculta que la Policía Federal también participó en los enfrentamientos, hay testimonios de taxistas. Ni menciona que el Ejército estuvo al tanto de todo. Además, sabemos que Jorge Fernández Meléndez se presta al régimen, es chayotero. Nada le podemos creer”. En entrevista, García Velásquez denunció que *La noche de Iguala* “sí viola la Ley General de Víctimas, y le vamos a exigir a la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas que tome acciones contra los responsables de la cinta”. Una de las disposiciones de esta ley dice: “Ninguna autoridad o particular podrá especular públicamente sobre la pertenencia de las víctimas al crimen organizado o su vinculación con alguna actividad delictiva. La estigmatización, el prejuicio y las consideraciones de tipo subjetivo deberán evitarse”. A más de un año de los hechos ya se han investigado otros aspectos, “por lo tanto no tendría por qué ser definitiva la versión que se da en la película” (Vertíz de la Fuente, 2015).

Partiendo de que todo trabajo documental plantea un punto de vista central que pretende hacer llegar al público espectador, se puede afirmar que *La noche de Iguala* apuesta por construir un relato basado en la yuxtaposición entre lo testimonial y el docudrama que concluye que la desaparición forzada de los estudiantes se llevó a cabo debido a sus posibles nexos con organizaciones del crimen organizado.



Imagen 1. Fuente: Fotograma de la película *La noche de Iguala* (J. Fernández y R. Quintanilla, 2015).

4. Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala (Coizta Grecko, 2015)

Este segundo trabajo documental representa una mirada que articula las últimas investigaciones y replantea los resultados obtenidos por distintas comisiones sobre lo sucedido en Iguala. Realizado por Coizta Grecko, videoasta universitario, quien tiene algunos trabajos documentales previos: *Huellas sobre huellas*, *Mariposa monarca* y *El arco del Tiempo del río La Venta*, los cuales forman parte de los expedientes para ser considerados Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, realizó esta investigación junto con el productor y guionista Témoris Grecko, periodista independiente que ha escrito crónicas y reportajes en distintos países.

Con un espíritu más crítico que el anterior, este documental se apega a una tipología testimonial sin utilizar ningún recurso del docudrama, construyendo un discurso que se sienta más veraz acerca de lo acontecido en el caso Ayotzinapa. En la investigación “propia del filme”, se parte del hecho de que el trabajo de las autoridades no es hallar a los estudiantes desaparecidos, ni identificar a los culpables, ni indagar en las redes de complicidad que permitieron que se cometieran estos crímenes: el objetivo es una operación de control para imposibilitar que se conozcan esas redes, para persuadir a la sociedad de que se trató de un suceso acotado, en el que sólo participaron criminales, policías y políticos locales: se quiere presentar lo ocurrido en Iguala como algo excluido en el tiempo –sin ligas con el pasado y el narcotráfico^{3/4} y distante en el

espacio –sin vínculos con políticos e instituciones nacionales.

Siguiendo la metodología propuesta en el documental anterior, para fines de análisis este trabajo se dividirá en tres partes: un fragmento introductorio, uno más de desarrollo de los acontecimientos y el conclusivo. Y también se destacará en cada sección el uso de la metodología cualitativa, examinando quienes son los personajes que son entrevistados y ofrecen sus testimonios, así como el conteo de las declaraciones expuestas y su inclusión en el ámbito biográfico.

En el primer fragmento de tipo introductorio, se explica que el caso de los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa solo forma parte de una larga lista en los registros de personas faltantes en la región. A manera de *flash back*, pero solo a través de entrevistas con trabajadoras sociales, abogados, líderes de derechos humanos y representantes de organizaciones no gubernamentales se lleva a cabo un mosaico que plantea que Guerrero es un estado que por su posición estratégica ha acumulado la mayor cantidad de grupos delictivos en torno al narcotráfico.

Uno de los puntos que hay que señalar en este primer apartado del documental, es que todos los testimonios –alrededor de dieciséis– que crean este panorama acerca de las condiciones sociales, políticas, económicas e incluso culturales de esta región de Guerrero son personas que están a cuadro y hablan sobre sus distintas historias de vida. Muchos de ellos tienen hermanos, hijos, o algún familiar o conocido desaparecido.

En este sentido, *Mirar morir* con mucho tino se acerca a representantes de estas distintas voces que claman justicia y establece un relato cinematográfico a través de estas historias de vida que se van narrando y que se configuran como:

« ...la forma en que una persona narra de manera profunda las experiencias de vida en función de la interpretación que ésta le haya dado a su vida y el significado que se tenga de una interacción social [y que] recoge aquellos eventos de la vida de las personas que son dados a partir del significado que tengan los fenómenos y experiencias que éstas vayan formando a partir de aquello que han percibido como una manera de apreciar su propia vida, su mundo, su yo, y su realidad social (Chárriez Cordero, 2008).

Asimismo, algunos datos duros son presentados también como contexto, por ejemplo un informe que da detalles de 512 personas víctimas de la desaparición forzada desde los años 70, en donde se habla de los llamados vuelos de la muerte, en los cuales

“los subían a grandes aviones en costales a los que eran amarrados piedras y eran lanzados directamente al mar” (Grecko, 2015).

Esto da pie a una segunda parte, que se centra únicamente en los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, sobre todo en el llamado “Caso de los 43”; es decir en las investigaciones que realizó el gobierno municipal, estatal y federal al respecto. Con la finalidad de darle mayor fuerza a informes y declaraciones ya conocidos; el documental busca testimonios de los jóvenes que vivieron aquel acontecimiento y vemos y escuchamos una historia totalmente distinta a la llamada “verdad histórica”.

Así, tres jóvenes sobrevivientes de aquel acontecimiento guían al director por cada uno de los lugares en los que se llevaron a cabo los hechos y con voz en *off* y sus rostros a cuadro construyen una versión en donde queda claro un total encubrimiento de pruebas por parte de las investigaciones gubernamentales y sobre todo subraya la intervención de las policías y el ejército en la llamada noche de Iguala.

Esto le da al documental un cariz totalmente biográfico, pues estos jóvenes reconstruyen su propia historia atemporalmente, pero se detienen en aquellos lugares y comentan los ataques, los gritos, la sangre, las balas, y sobre todo el hecho de que sus compañeros desaparecidos fueron llevados en vehículos gubernamentales con rumbo desconocido.

Asimismo, estos relatos biográficos son sumados a los largos listados de omisiones e insuficiencias que ponen a la PGR y a la fiscalía general de Guerrero en un marco de negligencia e incapacidad, sobre todo por organismos como la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) y asociaciones civiles como Amnistía Internacional y Human Rights Watch. En total escuchamos testimonios de cinco representantes de estas instituciones que critican la que debió “haber sido la investigación más importante en el México contemporáneo”.

A manera de conclusión, la última parte del documental intenta sintetizar a través de una compilación de imágenes y con el director fungiendo como narrador homodiegético, sin ningún testigo de lo que se narra, la intervención del Ejército mexicano en los acontecimientos, destacando que las fuerzas armadas tenían la función de combatir la delincuencia y no lo hicieron, pues “si en América Latina los generales siempre quisieron gobernar, en México se aplica un acuerdo no escrito mediante el cual los civiles mandan, siempre y cuando nadie toque al Ejército” (Grecko, 2015).

También en la conclusión el documental fortalece una mirada cualitativa que se sustenta en el punto de vista de su realizador, quien afirma que parece que nunca se sabrá si los militares detuvieron a los normalistas, si dispararon o no, lo que sí sabemos es:



Imagen 2. Fuente: Fotograma de la película *Mirar Morir. El ejército en la noche de Iguala* (Coizta Grecko, 2015).

« ... que el Ejército miró como el crimen organizado se apoderaba de Iguala y solo miró. El ejército miró como bandas de delincuentes atacaban, perseguían y mataban a mexicanos y solo miró, y en lugar de comportarse como quien no tiene nada que ocultar, el ejército mexicano está abandonando su papel institucional para acusar y reprender a quienes ejercen el derecho de pedirle cuentas. Lo que sabemos es que el ejército miró como los mataban y solo mirando miró morir (Grecko, 2015).

5. A manera de conclusión

El caso de la violencia y la desaparición forzada en México es uno de los capítulos más vergonzosos en su historia y ahora ha encontrado un enorme escaparate mediático a través del caso de los estudiantes normalistas de Ayotzinapa desaparecidos en el año 2014. Estos atroces acontecimientos denunciaron abusos del poder, corrupción e infiltración de organizaciones criminales en corporaciones e instituciones gubernamentales nacionales.

Ante estos lamentables sucesos el cine ha conseguido crear una conciencia social a través del género documental abordando desde dos perspectivas distintas el acontecimiento.

En el primer trabajo *La noche de Iguala*, se propone una mirada basada en las investigaciones gubernamentales que arrojan como resultado la llamada “verdad histórica” construida sobre peritajes cuestionables, omisiones y teniendo el peso de las pruebas en confesiones de cuatro supuestos miembros del grupo Guerreros Unidos, proponiendo que los 43 normalistas fueron confundidos con un grupo rival denominado los Rojos, por lo que fueron entregados y llevados hasta el pueblo de Cocula y en la afueras, en un basurero fueron quemados, para después guardar sus cenizas en bolsas de plástico para ser lanzadas al río.

La articulación de este documental se sustenta primero en testimonios, apelando al método cualitativo de tipo biográfico que nos permite el conocimiento de quienes eran estos jóvenes, cómo fue que desaparecieron y cuál fue su destino final, para esta última parte se lleva a cabo una reconstrucción de los hechos a través del llamado docudrama, que intenta permitir la visualización de los acontecimientos posteriores a la desaparición forzada.

El segundo documental, *Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala* se apega más al método biográfico y a la construcción de historias de vida, pues a través de testimonios extraídos a través de la entrevista logra crear un amplio mosaico que aborda el caso Ayotzinapa desde una mirada contextualizada en el ámbito político, económico y social, para después partiendo de investigaciones posteriores a la llamada “verdad histórica” recurre a organizaciones no gubernamentales, de derechos humanos, de expertos independientes, etc. recopilando datos, información y construyendo un relato que logra humanizar y comprender que los estudiantes fueron desaparecidos por las mismas instancias gubernamentales corrompidas por el narcotráfico, apoyados por las policías y el ejército mexicano.

Así, este último documental funge como una demanda hacia las autoridades mexicanas denunciando la falta de una indagatoria puntual y exhaustiva para determinar qué fue lo que pasó y quiénes fueron los autores de esas acciones. El reclamo ciudadano también logra ser participativo recopilando testimonios de intelectuales, artistas, y otros actores sociales que reclaman la necesidad de que los culpables sean llevados ante la justicia, se les siga un proceso conforme a derecho, se les imponga el castigo

que señala la ley, y se reparen los daños a las víctimas.

Después del análisis de estos dos trabajos documentales se puede concluir que en ambos, el testimonio se convierte en la herramienta cualitativa que permite la construcción del relato, que como ya se revisó con puntos de vista y planteamientos totalmente distintos articulan finalmente una mirada en donde el hecho del secuestro de los 43 estudiantes de Ayotzinapa se convierte de una desaparición forzada a un crimen de Estado y de lesa humanidad que está sacudiendo a casi todos los sectores del pueblo mexicano, empezando por los padres de familia, así como a grupos de artistas e intelectuales consecuentes; pero, además, ha despertado reacciones en diversas partes del mundo, tanto en pueblos como en organismos internacionales, oficiales e independientes.

Esa es la fuerza del documental moderno que apela a la creación de relatos conformados por fragmentos de historias de vida construidas a través del testimonio y que ha logrado dar cuenta de acontecimientos tan ignominiosos como el caso Ayotzinapa.

Referencias bibliográficas

BARSAM, R. M. (1973). *Non-Fiction Film. A Critical History*. New York: Penguin.

CHÁRRIEZ CORDERO, M. B. (2008). "Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa". *Revista Griot*, Volumen 5, Número. 1. Disponible en:

revistas.upr.edu/index.php/griot/article/download/1775/1568. Consultada el 6 de agosto de 2016.

COTÁN FERNÁNDEZ, A. (2014). *Investigación-participación e historias de vida, un mismo camino*. Disponible en: http://www.fpce.up.pt/iiijornadashistoriasvida/pdf/2_Investigacion-participacion%20e%20Historias%20de%20vida.pdf. Consultada el 10 de abril de 2017.

GOODSON, I. F. (2004). *Historias de vida del profesorado*. Barcelona: Octaedro-Eub.

JONES, G. R. (1983). *Life history methodology*. En G. Morgan (Ed.), *Beyond Methods*. California: Sage.

MENDOZA, C. (1999). *El ojo como memoria. Apuntes para un método de cine documental*. México: UNAM.

PÉREZ SERRANO, G. (2000). *Investigación cualitativa: Retos e interrogantes*. En *Técnicas y análisis de datos* (3a. ed.). Madrid: Editorial La Muralla, S.A.

PROCURADURÍA GENERAL DE LA REPÚBLICA (2014). *Boletín* 212/14. 7 de noviembre de 2014. En <http://www.pgr.gob.mx/prensa/2007/bol14/Nov/b21214.shtm> Consultada el 10 de enero de 2017.

— (2015). *Iguala Informe PGR*. 27 de enero 2015. En <http://www.youtube.com/watch?v=pwYMMh2V6nE>. Consultada el 19 de febrero de 2017.

RED NACIONAL DE ORGANISMOS CIVILES DE DERECHOS HUMANOS (2014) “Todos los derechos para todas y todos”. Disponible en: <http://redtdt.org.mx/2014/10/a-cinco-dias-de-las-graves-violaciones-de-derechos-Humanos-cometidas-en-contrade-normalistas-permanecen-43-estudiantes-desaparecidos/>. Consultada el 19 de febrero de 2017.

THOMAS, W. y ZNANIECK, F. (1972). *The polish peasant in Europe and America*. Nueva York: Knopf.

VÉRTIZ DE LA FUENTE, C. (2015). El documental “La noche de Iguala” mentira histórica. En <http://www.proceso.com.mx/418844/el-documental-la-noche-de-igualamentira-historica> Consultada el 10 de diciembre de 2016.

Filmografía

LA NOCHE DE IGUALA. México. 2015. (78 min.). Dir. Jorge Fernández y Raúl Quintanilla. Guion: Jorge Fernández Menéndez. Protagonistas: Adrián Villanueva, Alejandro de la Rosa, Óscar Serrano y Roberto Islas.

MIRAR MORIR. EL EJÉRCITO EN LA NOCHE DE IGUALA. México. 2015. (100 min.). Dir. Coizta Grecko. Productor: Témoris Grecko. Guion: Témoris Grecko.

Cem mil cigarros e os fumos do império na obra de Pedro Costa

Jorge Seabra

Universidade de Coimbra

jorge-seabra@sapo.pt

Resumo

Pedro Costa apresenta um eixo formal e temático comum na maioria das obras que produziu até à atualidade, como se fossem uma única narrativa que se desdobra em várias sequelas. Em cinco das seis obras produzidas, desde *Casa de lava* (1994), *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo dinheiro* (2014), o negro é a cor preponderante, todas se centram em personagens cabo-verdianas, que procuram ou residem em Portugal, habitam predominantemente no bairro das Fontainhas, e nas quais a pobreza, a melancolia e o desenraizamento são perfis fortes. Assim, há uma viagem física realizada, de Cabo Verde para Portugal, e uma viagem mental por concretizar, o regresso a Cabo Verde, aspiração sempre reiterada de narrativa para narrativa e sempre adiada. Nesse entretanto, as personagens esperam em Portugal,

antiga potência colonial, que se tornou depois da independência em lugar-miragem de melhoria da sua condição social, sendo por isso incontornável uma leitura pós-colonial sobre as narrativas.

Palavras-chave

Pedro Costa, pós-colonialismo, colonialismo, cinema e memória.

1. Cinco filmes, um tema

As longas metragens de ficção que Pedro Costa (Portugal) produziu até à atualidade apresentam um eixo formal e temático dominado por uma ideia, que percorre transversalmente cinco das seis obras até agora realizadas, como se fossem uma única narrativa desdobrada em várias sequelas, cujo lastro é dominado pela memória do império colonial português.

Efetivamente, desde *Casa de lava* (1994), passando por *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014), encontramos um conjunto de características, como sejam os casos da cor, do espaço da ação, ou do argumento, nas quais é constante a relação entre Cabo Verde e Portugal na sua qualidade de antiga potência colonial. Existe um vai-e-vem físico e mental nas personagens que estão entre Cabo Verde e Portugal, nas quais a espera é uma atitude permanente, que tanto é dominada pelo desejo de partir das ilhas para as Fontainhas com uma vaga aspiração de melhoria social, como de regressar ao arquipélago africano, depois de incumprido o desiderato que as trouxe até Lisboa. Finalmente, as personagens apresentam geralmente um perfil psicológico dominado pela pobreza, melancolia e desenraizamento, mas onde existem também um conjunto de traços que remetem para uma memória e uma identidade que persistem em não perder. Por outro lado, estas personagens migram de filme para filme, mantendo os mesmos nomes, como se todos fossem peças de uma única narrativa, aprofundadas em diferentes situações e contextos diegéticos, completando e adensando essa narrativa maior, que consiste na diáspora caboverdiana para o Portugal das Fontainhas, o bairro eleito como espaço central da generalidade das obras.

Nestas viagens físicas e mentais, onde as lembranças coloniais fazem parte da construção das narrativas, Pedro Costa, sem renegar esse tempo pretérito, pretende acima de tudo centrar o olhar na realidade atual, sua contemporânea, para, a partir dela, deambular em torno de algumas características identitárias dos caboverdianos, de quem decidiu tornar-se um narrador que cruza olhares, que vão da heteroperceção, o do próprio Costa, até à autoperceção, o das personagens caboverdianas que se representam a si próprias.

2. Colonialismo, pós-colonialismo e heteroperceção

Começemos porém por clarificar alguns conceitos importantes para a compreensão desta nossa narrativa sobre as cinco obras de Pedro Costa. Portugal dificilmente exis-

tiria para os caboverdianos como destino, depois da ascensão à independência, se não houvesse um legado colonial herdado, a língua portuguesa, que, de mecanismo de dominação passa a ser, na contemporaneidade, um instrumento de sobrevivência e adaptação a uma outra realidade social e cultural motivada por razões de sobrevivência. Ou seja, os filmes de Costa transportam no seu lastro uma memória colonial que não pode ser negada, mas, por outro, essa evidência também não tem por objetivo desenvolver qualquer tipo de raciocínio a propósito desse tempo. É apenas um aspeto que faz parte da textura cultural cabo verdiana e que, por isso mesmo, é parte integrante da realidade diegética filmada. Por outro lado, assumido esse lastro colonial herdado, e atendendo ao tempo de produção das obras, realizadas entre 1994 e 2014, inevitavelmente teremos de as situar no período pós-colonial. Contudo, no lugar deste último conceito, iremos utilizar o de heteroperceção, porque os registos pós-coloniais começam ainda no período colonial e, por outro, depois das independências persistem discursos de tendência colonial. Ou seja, enquanto o “colonial” e o “pós-colonial” efetuam um corte temporal, com o intuito de separar as épocas e os registos, cujo processo não é linear, a heteroperceção não separa o “antes” do “pós-independências”, pode até cruzar os tempos, focando-se antes nas origens dos discursos, isto é, pode até cruzá-los, focando-se antes na suas origens, ou seja, se são de criação indígena ou de proveniência externa ao povo ou cultura representadas.

No caso das obras de Pedro Costa, partimos sempre da heteroperceção, estamos perante o olhar de alguém que não é oriundo da realidade caboverdiana, que vai ao encontro dela, que com ela convive, mas que mostra e observa como um olhar exterior. Ou seja, esta heteroperceção permite uma maior abrangência na discussão e no posicionamento das obras, não as confinando apenas a um dos lados da discussão, podendo cruzar “colonialismo” e “pós-colonialismo”, com todas as consequências teóricas e conclusivas que daí poderão resultar.

3. Espaço e metáfora

A função atribuída ao espaço nas obras de Pedro Costa não é apenas a da delimitação e contextualização de uma zona fisicamente organizada onde decorre a ação. Tem finalidades diversas na produção de sentidos, determinantes para a compreensão das narrativas, nomeadamente ao nível do perfil psicológico das personagens, sendo por aquela via transmitidas informações que não são veiculadas de outra forma.

Enquanto elemento contextualizador das narrativas e da ação, começamos na Ilha do Fogo em Cabo Verde, onde Mariana (Maria de Medeiros) vai parar em busca da identidade de Leão (Isaach Bankolé) e aí, apesar desse espaço primordial de origem, a maioria das personagens tem uma referência mental no pensamento, Sacavém, eleito como escape para a miséria que a ilha oferece. Nos restantes filmes, todas as obras já se passam em Portugal, não em Sacavém mas nas Fontainhas, exceto *Cavalo Dinheiro*, bairro-refúgio da comunidade cabo-verdiana residente. Ou seja, passamos de um espaço que simboliza a origem, para um bairro que funciona como jangada, a que todos se agarram, para preservarem os laços de pertença e identidade longe do chão pátrio.

Do ponto de vista metafórico, o espaço é essencialmente um mecanismo de aprofundamento da psicologia das personagens para, a partir daí, estar ao serviço do adensamento interpretativo das obras. E, neste domínio, a ideia de caos é provavelmente aquela que percorre mais regularmente as narrativas. Está presente no longo *travelling* que acompanha Mariana quando, pela primeira vez vai à cidade e, à medida que percorre a rua, tem de se desviar dos obstáculos que se lhe deparam no percurso (Costa, 1994: pl. 66), ou em outro *travelling* de Ossos, em tudo semelhante ao apresentado em *Casa de lava*, mas talvez mais intensamente simbólico ao nível dessa desestruturação porque, o caos não advém apenas da rua em que a personagem caminha, mas também do saco de plástico preto que transporta de forma tensa nos braços, cujo conteúdo acabamos por perceber tratar-se do seu próprio filho, recém-nascido, que parece carregar como lixo de que se quer desfazer (Costa, 1997, p. 40).

Já em *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*, a noção de caos é transmitida quer através do fora de campo, esse espaço não visível mas presente através do som diegético das máquinas que está constantemente a invadir a ação que acompanhamos dentro de campo, ou ainda, o aspeto progressivamente desnudado e em ruínas dos locais da ação, o bairro das Fontainhas, à medida que vai sendo desmantelado.

Finalmente, desde Ossos, passando por *No quarto da Vanda*, *Juventude em marcha* até *Cavalo Dinheiro*, o negro é a cor dominante com que o espaço é apresentado, carregando de forma sombria toda a *mièse-en-scène* e as personagens que nela circulam, detalhe que se afigura ser uma espécie de mimese relativa à interioridade psicológica das personagens.

Deste modo, os espaços e as personagens que nelas atuam são antes de mais complementares. Os primeiros, quer pelo caos que aparentam, quer pela cor negra que os

domina, expressam e reforçam o perfil psicológico das personagens, no caso, acentuando metaforicamente as dificuldades que sentem numa terra que não é a sua, reforçando a solidão, a tristeza e o abandono que sentem.

4. Personagens e representação

A representação das personagens é outra característica relevante nas narrativas que estamos a analisar. Neste conjunto de obras sobre a migração de caboverdianos para Portugal, que Costa situa temporalmente depois da independência do país, o realizador começa por atribuir os papéis principais a atores profissionais (Inês Medeiros, Luís Miguel Cintra, Isaach de Bankolé, Edith Scob, Pedro Hestnes, Isabel Rute) para, a partir de *Ossos* (1997), assumir progressivamente uma opção que passa pela autorepresentação, ou seja, deixamos de ter atores profissionais para aparecerem caboverdianos a representarem-se a si próprios, sob a direção de Pedro Costa.

Evidentemente que não estamos perante a procura de mimetismo documental, porque tal não é possível em cinema mas, seguramente, em face de uma opção narrativa do autor, na qual estará subjacente uma conceção realista, onde os fundamentos estéticos e políticos serão razões ponderosas. Ou seja, o desiderato não será o da busca da “boa representação”, limpa e equilibrada que os atores profissionais conseguem, mas antes da “atuação imperfeita”, onde o erro gestual ou de pronúncia podem ocorrer, mas mais realista na *respiração* que advém dessa “imperfeição”. Assim, as obras do realizador cruzam simultaneamente a perspetiva da heteroperceção, a de Pedro Costa sobre Cabo Verde e os seus migrantes em Portugal, com a da autorepresentação, através de cidadãos oriundos daquelas ilhas, nos filmes transformados em atores-personagens.

Desta opção narrativa resultam dois factos a assinalar. O primeiro, obras como *No quarto da Vanda*, *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro* tornam-se simultaneamente doc-ficções, dado que a personagem *Vanda*, protagonista de *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*, e *Ventura*, igualmente protagonista de *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*, são na realidade os cidadãos Vanda Duarte e Ventura, migrantes caboverdianos em Portugal que, tal como muitos outros, vieram para Portugal com o intuito de melhorarem a sua condição económico-social, e que, nas obras em causa, sob a direção de Pedro Costa, aceitaram representar e trazer para a tela parte das suas vidas, cruzadas com alguns elementos ficcionais que o realizador lhes terá solicitado representar.

O segundo facto, também relacionado com o anterior, é que *Vanda* (Vanda Duarte) e *Ventura* (Ventura) se transformam em personagens em sequela, dando origem a duas obras cada uma, no caso de *Vanda*, embora surja pela primeira vez em *Ossos* como *Clotilde*, aparece em *No quarto da Vanda* como toxicodependente e em *Juventude em marcha*, já com uma filha, seguimos o trajeto da personagem em processo de tratamento. De igual forma *Ventura*, que surge inicialmente no seu trajeto solitário e difícil em *Juventude em marcha*, será de novo protagonista em *Cavalo Dinheiro*, cruzando memórias da revolução de 1974 com a sua permanência no bairro das Fontainhas.

Finalmente, há um perfil psicológico transversal a todas estas personagens, que consiste na ideia de se apresentarem melancólicos, em espera, sem futuro, mas com memória e equilíbrio afetivos. Ou seja, as narrativas poucas informações fornecem sobre as respetivas situações profissionais, embora possamos avaliar, através das condições de habitação, particularmente as de *Vanda e Ventura*, que o seu nível sócio-económico é muito baixo mas, não são essas as informações determinantes que são fornecidas para explicar a tristeza, a espera ou a ausência de perspectiva. O que é relevado para contextualizar essas características psicológicas são factores de outra ordem, que encontram raízes no deslocamento e abandono que todas as personagens parecem padecer, relativamente às raízes culturais e geográficas de que são originários.

Ventura e uma carta de amor utilizada em três das narrativas são dois exemplos desta situação. *Ventura*, apesar do afeto com que é tratado por todos e pelo carinho com que se preocupa com os outros, é uma personagem que se sente abandonada pela pessoa de quem mais gosta e a quem, em gesto de reaproximação, tenta escrever uma carta, que vai fazendo por tentativas, e da qual o espetador vai ganhando progressivamente conhecimento. Esta carta, se tem um destinatário específico no contexto diegético de *Juventude em marcha*, não deixa de ter uma função metafórica, representando e identificando todos os que partiram, que ficaram, ou a separação numa palavra. Reforçando esta ideia, embora a carta seja particularmente utilizada na história da solidão de *Ventura*, o facto é que este texto começa a ser usado logo em *Casa de lava* que, cronologicamente, tem duas obras a separá-la de *Juventude*, *Ossos* e *No quarto da Vanda*, antes de *Ventura* surgir em toda a sua pujança a expressar o seu amor pela amada, através da qual a carta e a sua solidão ganham dimensão. Ou seja, o texto de amor, que é um estratagema regular de *Juventude*, começa a ser utilizado na primeira obra, em *Casa de lava* num contexto diegético diferente, servindo no caso para *Mariana* tentar perceber os contornos da identidade de *Leão*.

A carta, que transcrevemos de seguida na versão mais completa apresentada em *Casa de lava*, fala do futuro, do reencontro, e da impossibilidade em oferecer à amada as coisas que gostaria mas, acima de tudo, expressa o essencial que é o seu amor e o desejo de reencontro.

Nhã cretcheu... meu amor

O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita pelo menos trinta anos.

Pela minha parte, torno mais novo e volto cheio de força.

Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto queria e um ramalhete de flor de quatro tostão.

Mas antes de tudo coisa, bebe uma garrafa de vinho do bom e pensa em mim.

Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. No outro dia, no meu aniversário, foi a altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera todos os dias, todos os minutos. Todos os dias aprendo umas palavras novas, bonitas, para ti. Não era bom aprendermos uma língua nova, só para nós os dois? Mesmo à nossa medida como um pijama de seda fina? Não queres? Só posso chegar-te uma carta por mês, e ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes, tenho medo de construir estas paredes... Eu com a picareta e o cimento e tu com o teu silêncio, uma vala tão funda que te empurra para o longo... Eu chamo por ti, não ouves a minha voz? Até dói cá dentro ver estas coisas más que eu não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me da mão como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vais esquecer-me... (Costa, 1994, p. 168)

Assim, os casos de Ventura e a carta de amor, aqui utilizados apenas como exemplos do que é recorrente a propósito das personagens, evidencia que, apesar das dificuldades com que são apresentadas, há uma faceta de equilíbrio emocional, de fidelidade a princípios, que de alguma forma as ajuda neste isolamento em que se encontram, cujos sedimentos são a língua em que se expressam predominantemente, o crioulo e as memórias afetivas dos que deixaram que, à distância, os ajudam a suportar as dificuldades por que passam e, em última instância a viver. Daí que, como afirmámos anteriormente, as personagens se apresentem como migrantes em espera, onde o futuro é um tempo pensado mas sombrio.

5. Cinco filmes, uma narrativa

A finalizar, retomáramos uma das questões que enunciámos no princípio deste texto, quando afirmámos que a memória do império colonial português era um tema trans-

versal às cinco obras, assunto esse que era desenvolvido também através de alguns procedimentos formais e estilísticos comuns às várias narrativas, daí que, a concluir esta análise, entendamos que será apropriado sintetizar esta abordagem com a expressão *cinco filmes, uma narrativa*.

O espaço funciona com uma complementaridade idêntica em todas as obras, a de reforçar a desestruturação em que as personagens se encontram, existindo também uma opção que se afirma a partir de Ossos, que designámos por autorepresentação, e que consiste na colocação de pessoas oriundas da cultura cabo verdiana a representarem-se a si próprias sob a direção do realizador.

É também transversal a apresentação de perfis idênticos, onde a melancolia, a solidão e a saudade dominam. São migrantes reais transformados em personagens de cinema, que vieram para Portugal na esperança de melhorarem a sua condição mas, no lugar de alcançarem esse sonho, ganharam no país de acolhimento e antiga potência colonial aquilo que as caracteriza, havendo uma opção de Pedro Costa em apresentar as personagens como se encontram na realidade, desenvolvendo nelas um conjunto de traços que valorizam esteticamente a condição de pobreza em que se encontram, onde o abandono e a fragilidade, aliado à persistência em manterem-se fiéis a algumas características identitárias, acaba por lhes conferir uma dignidade e uma elevação notórias, que criam um sentimento de enorme respeito e solidariedade no espetador, não obstante a difícil condição em que se encontram.

Pensamos que será através desta estética da pobreza, onde as personagens saem simultaneamente fragilizadas e dignificadas, que devemos ler e filiar esta longa narrativa de Pedro Costa sobre Cabo Verde no lastro da herança do império colonial português. Não nos parece que exista a pretensão de julgar ou de esconder, a realidade construída está ali, com a bela nudez que o realizador nos mostra, que remete e deverá ser entendida como um legado sombrio do império, como se os *cem mil cigarros* prometidos por *Ventura* fossem, afinal, uma metáfora dos fumos que ainda restam da memória colonial portuguesa. Contudo, se abirmos o nosso *zoom* para um ângulo mais largo de análise, se inserirmos as obras no conjunto filmográfico que tem sido produzido desde 1940, que nos exhibe a significativa estatística de uma obra por ano até aos tempos atuais sobre o tema, teremos de concluir que a perspectiva de Costa não é única. É original no estilo, na forma e no assunto mas, esta continuidade revela também que há dois grandes vetores de análise, o *império luminoso* e o

império sombrio, sendo neste último que as narrativas de Pedro Costa devem estar incluídas.

Referências bibliograficas

COSTA, J. B. (2009). “O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa”. Cabo, Ricardo M, *Cem mil cigarros*, Lisboa, Orfeu Negro, pp. 15-28.

LEMIÈRE, J. (2009). “‘Terra a Terra’: o Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa”, en Cabo, R. M, *Cem mil cigarros*, Lisboa, Orfeu Negro, pp. 99-116.

RANCIÈRE, J. (2009). “Política de Pedro Costa”. Cabo, Ricardo M, *Cem mil cigarros*, Lisboa, Orfeu Negro, pp. 53-64.

Filmográficas

COSTA, P. (1994). *Casa de lava*, Lisboa. Lisboa. Madragoa Filmes, Gemini Films, Pandora Film.

– (1997). *Ossos*. Lisboa. Atalanta Filmes.

– (2000). *No quarto da Vanda*. Lisboa. ContraCosta.

– (2006). *Juventude em marcha*. Lisboa. ContraCosta.

– (2014). *Cavalo Dinheiro*. Lisboa. Sociedade Optica Técnica.

La representación femenina en los Goyas: un análisis del periodo 2006-2017

Laura Pacheco Jiménez y Virginia Guarinos Galán

Universidad de Sevilla

laurapachecojimenez@gmail.com

Resumen

La Academia de cine español galardona cada año a la mejor película realizada en nuestro país. Sin embargo, ¿somos conscientes de qué tipo de films se premian? ¿Tiene la mujer un lugar en estas cintas? El presente artículo pretende realizar un escrutinio sobre el rol de la mujer en las ganadoras del Goya a mejor película, desde *La vida secreta de las palabras*, premiada en 2006, hasta *Tarde para la ira*, 2017, además, se analiza, con los datos oficiales del Ministerio de Educación y Cultura, el calado de estas películas en el público con objeto de determinar la capacidad de difusión de las historias protagonizadas por mujeres.

Palabras clave

Premios Goya, cine español, directoras de cine, personajes femeninos.

1. Introducción

Aun siendo muchas ya las mujeres directoras en el cine español a partir de la década de los 90 del siglo XX y muchos también los estudios científicos que se continúan publicando sobre ellas y sus obras, a nadie se le escapa que el aumento de obras dirigidas por mujeres en España es un proceso lento y lleno de dificultades. Por poner un ejemplo, en el volumen *Directoras de cine español* (Núñez, Vera y Silva, 2012) se cierra la nómina de mujeres españolas cineastas con un capítulo dedicado a las directoras del mañana. Nueve mujeres directoras componen ese capítulo, mujeres en torno a la treintena, casi comenzando sus andaduras profesionales, o al menos intentándolo, a saber: Mar Coll, Belén Macías, Juana Macías, Alexia Muiños, Maitena Muruzábal, Isabel de Ocampo, Ana Rodríguez, Elena Trapé y Paula Ortiz. En aquel momento, todas contaban con una sola película, en la horquilla temporal delimitada entre 2007 y 2012. De todas ellas, solo seis han conseguido dirigir un largo más desde 2012 hasta hoy.

Si a ello además se suma el estudio comparativo con el número de directores hombre, se observa que la desproporción alcanza límites porcentuales ínfimos, como ya demostrara en 2010 Fátima Arranz. Desde nuestras pioneras, como Josefina Molina (sin Goya a mejor película o dirección) y Pilar Miró (Goya a la mejor dirección y guion adaptado por *El perro del hortelano* en 1996), son solo algunas las directoras afortunadas cuyos nombres suenan al público general, a pesar de ser muchas más (Zurian, 2015), como Chus Gutiérrez (sin Goyas), Inés París (sin Goyas), Gracia Querejeta (sin Goyas), Icíar Bollaín (Goya a la mejor dirección y mejor guion por *Te doy mis ojos* en 2003) o Isabel Coixet (Goya al mejor guion adaptado en 2003 por *Mi vida sin mí*, y a la mejor dirección y película en 2006, por *La vida secreta de las palabras*), además de alguna directora emergente, como Paula Ortiz (*De tu ventana a la mía*, de 2011, y *La novia*, de 2015, ambas nominadas a la mejor dirección) en el marco del cine de ficción.

Este es el panorama objetivo de la situación actual en lo que a producción se refiere, ahora bien, existen otros dos elementos importantes para la visibilización de estas mujeres: el alcance de difusión de sus obras, es decir, el número de espectadores, o, lo que es lo mismo, el éxito de taquilla; y, por otro lado, el reconocimiento interno desde el seno de la profesión. Como es de esperar, si la proporción de mujeres es menor en la tarea de dirección, normal será que sean pocas las galardonadas en los premios Goya de la Academia. No obstante, tampoco hay que dejar de considerar que de entre los premios honoríficos que la Academia otorga a la trayectoria de toda una vida dedicada

al cine, solo han sido cinco las mujeres directamente premiadas y homenajeadas en 31 años de ediciones de los premios, dicho en otras palabras, solo un 16% de los premios han ido a parar a mujeres: Rafaela Aparicio (actriz) fue la primera en 1988, seguida en el 89 por la también actriz Imperio Argentina. Y ya hay que esperar a 2012 (veintitrés años después) para el premio a Josefina Molina, a 2013 para el de Concha Velasco (actriz), y, por último, a 2017, para la actriz Ana Belén. Solo una de ellas es directora, lo que equivale a un total de 20% por ciento de reconocimiento a las directoras con respecto a otros oficios cinematográficos, donde se premia a las actrices por encima de cualquier otro puesto, mientras que es un 9% con respecto a los doce hombres directores que han sido premiados honoríficamente desde 1986.

En la edición de enero de 2017, han sido 17 las mujeres nominadas en todas las categorías a los Goya, frente a 103 hombres. No es necesario especificar el porcentaje correspondiente.

2. Objetivos, metodología y muestra

Ante esta situación, y tomando como referencia el cine industrial español, el cine comercial de estreno en salas, que es el que fundamentalmente compone las candidaturas de los premios Goya, los objetivos de este trabajo se resumen en dos: por un lado, la observación y análisis de la presencia de mujeres directoras en los últimos doce años en la categoría de premios a la mejor película; por otro, los perfiles de personajes femeninos que en las películas premiadas se conforman, en busca de las diferencias plasmadas entre directores hombre y directoras mujeres, con la intención de notar la presencia de la mujer en las historias y su proyección hacia el espectador.

La metodología ha sido combinada, trabajando con análisis cuantitativo comparado con respecto al número de directores frente a directoras, así como el número de espectadores por película en sala, barajando las cifras oficiales de taquilla ofrecidas en la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Para la comparación en la construcción de personajes se ha empleado la herramienta que proporciona la Narrativa Audiovisual en lo que se refiere a la construcción de esferas de acción, entendidos los personajes como entes poliédricos dotados de tres facetas: como persona, como rol y como actante. Y, aunque en España no existe la obligatoriedad de cumplimiento de ninguna norma en cuanto a personajes femeninos, se ha realizado también la aplicación del Test de Bechdel a todo el *corpus*, por entender que ha sido,

hasta el momento, el único referente de intento de respeto a la igualdad de género planteado para el cine comercial estadounidense, insuficiente, pero el único.

La muestra se concreta a doce títulos. Se analizan los últimos doce años de películas premiadas en los Goya entre 2006 y 2017, entendiendo que la generación de mujeres que se estrenaron como directoras en los 90 han alcanzado en esta última década su madurez como cineastas, y suponiendo que esa labor de entrenamiento y mantenimiento en la industria cinematográfica española les otorga la capacidad de ser reconocidas por sus propios compañeros de profesión. Dichos títulos pertenecen a la categoría de ficción, entendiendo que es la ficción la que más espectadores reúne en torno a las salas y, por ello, aumenta su capacidad de visibilización. Las películas analizadas son:

Edición Goya	Película	Director/a
2006	La vida secreta de las palabras	Isabel Coixet
2007	<i>Volver</i>	Pedro Almodóvar
2008	<i>La soledad</i>	Jaime Rosales
2009	<i>Camino</i>	Javier Fesser
2010	<i>Celda 211</i>	Daniel Monzón
2011	<i>Pan negro</i>	Agustí Villaronga
2012	<i>No habrá paz para los malvados</i>	Enrique Urbizu
2013	<i>Blancanieves</i>	Pablo Berger
2014	<i>Vivir es fácil con los ojos cerrados</i>	David Trueba
2015	<i>La isla mínima</i>	Alberto Rodríguez
2016	<i>Truman</i>	Cesc Gay
2017	Tarde para la ira	Raúl Arévalo

3. Resultados

3.1. Directoras y otras profesionales en España: Algunos datos.

Los resultados de un anterior estudio centrado en el periodo del año 2000 al 2006, fecha en el que inicia la estadística de la presente investigación, fueron claros: durante esos siete años, los varones habían dirigido el 91% de las películas recogidas por el Instituto de la Cinematografía de las Artes Audiovisuales (ICAA), las mujeres representaban un 7,4% (Arranz, 2010, p. 20). En 2013, Inés París, directora de cine y presidenta de la Asociación de Mujeres cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), añadió que en España había un 7% de mujeres directoras, un 15% de guionistas y alrededor de un 20% de productoras y que la consecuencia directa de esta escasa representación femenina en puestos directivos es “la perpetuación de un imaginario machista que desacelera y dificulta los cambios sociales en España” (París, 2013, p. 104). Estos dos ejemplos estadísticos no hacen otra cosa que demostrar una situación que, al menos desde el año 2000 al 2013, ha sido constante, la mujer no goza de una amplia representación en el marco laboral audiovisual. Sin embargo, ¿cuentan las cintas dirigidas o escritas por mujeres de prestigio entre sus compañeros de profesión? ¿Debe ser esta reputación, si existiere, un preludio al reconocimiento de la taquilla?

En el periodo transcurrido entre 2006 y 2017 se han celebrado doce galas de los premios Goya. Durante ese tiempo, tan solo en el primer año una cinta ha ganado el premio a mejor película estando dirigida por una mujer (Isabel Coixet por *La vida secreta de las palabras*). Además, solo en ese caso, una guionista ha firmado el guion de la película ganadora, en el resto, ya fuera el guion de autoría única o múltiple, la presencia ha sido exclusivamente masculina. Si nos detenemos en los nominados de estas doce ediciones, siete mujeres han sido nominadas por dirigir cine de ficción frente a cuarenta y un hombres (lo que viene a suponer alrededor de un 14% y un 86% respectivamente); y tan solo en dos años (2008 y 2016) el número de directoras nominadas en la misma edición ha llegado a dos (Iciar Bollain y Gracia Querejeta, y Paula Ortiz e Isabel Coixet respectivamente): ninguna de las cuatro ganó.

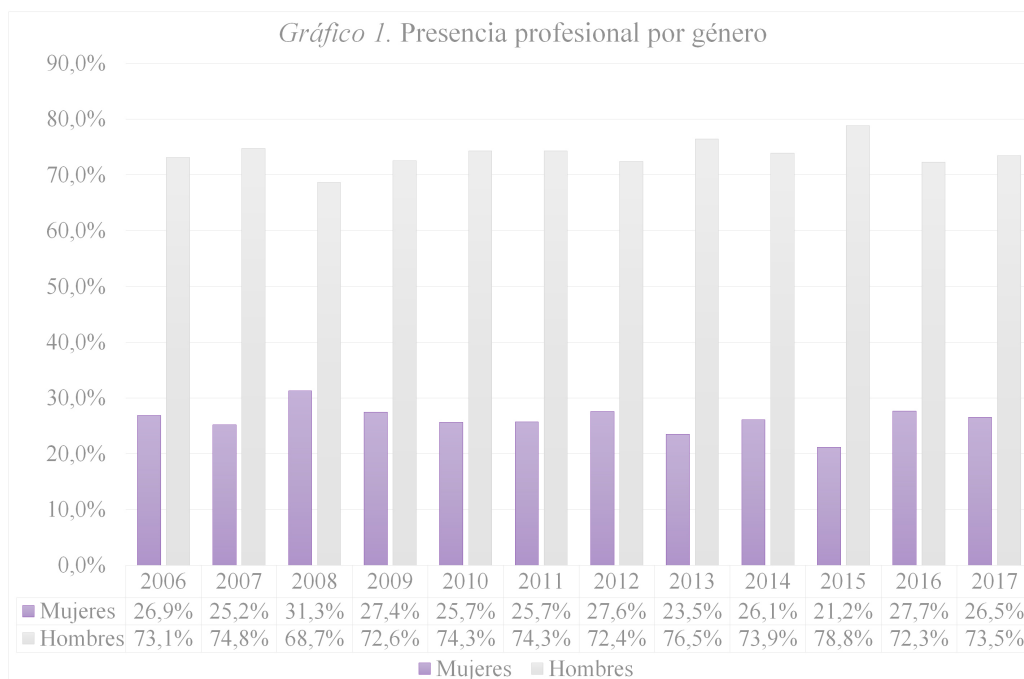
Con objeto de delimitar y cuantificar la presencia de mujeres por profesión en los premios Goya, este apartado se apoyará en el *gráfico 1*, que recoge todas las nominaciones durante este periodo a excepción de las siguientes categorías: mejor documental, mejor película de animación, hispanoamericana y europea, además de los cortometrajes. Las mencionadas excepciones no son azarosas, si no que el presente estudio

pretende delimitar la presencia femenina en la cara más industrial de nuestro cine por lo que la ficción (excluyendo la animación por la diferencia en hábitos de consumo que supone) nos ha parecido la muestra más idónea para nuestra investigación. Tal y como este gráfico demuestra, la tendencia es constante: las mujeres nominadas a los Goya llevan doce años representando entre el 21,2% (año 2015) y el 31,3% (2008); por su parte, los hombres ocupan en torno al 70% de las nominaciones.

Si atendemos a la distinción por profesión representada en el *gráfico 2*, se observa qué puestos están predeterminados según género en la suma de años que venimos analizando. La brecha de género es un hecho en las nominaciones de mayor relevancia, véase dirección (veterana o novel) o guiones original y adaptado. Además, tan solo hay dos profesiones en las que la representación de hombres es menor en comparación con la de las mujeres: diseño de vestuario y maquillaje y peluquería. Además de puestos vinculados tradicionalmente a féminas, puede observarse que son puestos en los que el género masculino tiene, en proporción, un acceso con menos limitaciones que las que tienen sus compañeras en funciones asociadas a hombres, dado el hecho de que no es tanta la diferencia entre los que se dedican a maquillaje y peluquería como en los casos de música, canción, fotografía, montaje, sonido o efectos especiales. En dirección artística, a pesar de ser un puesto menos técnico (característica asociada a la masculinidad), existe una considerable brecha de género, hecho que podría deberse a ser una profesión de dirección y de toma de decisiones.

En cuanto a los datos que proporciona la lista de películas que componen la muestra, hay cinco de ellas protagonizadas por féminas (de un total de 12), a saber: *La vida secreta de las palabras*, *Volver*, *La soledad*, *Camino* y *Blancanieves*. En cambio, solo la primera esté dirigida y guionizada por una mujer, lo que necesariamente implica que hay cuatro cintas en las que son hombres quienes dirigen, escriben y perfilan a protagonistas femeninas. Aguilar, en la investigación ya mencionada de Arranz, sentenció: “como las realizadoras dirigen poco más del 7% de las películas que se producen en nuestro cine, el resultado es que los filmes españoles adolecen una grave distorsión: las mujeres están *subrepresentadas*” (Aguilar, 2010, p. 223).

Asimismo, ordenando los films según los datos de taquilla recogidos en la *tabla 1*, se establece qué películas gozan del beneplácito del público, una vez hecho esto, pasaremos a analizar los modelos que transmiten las películas en base a los comportamientos de sus personajes femeninos -protagonistas y secundarios- por lo que será

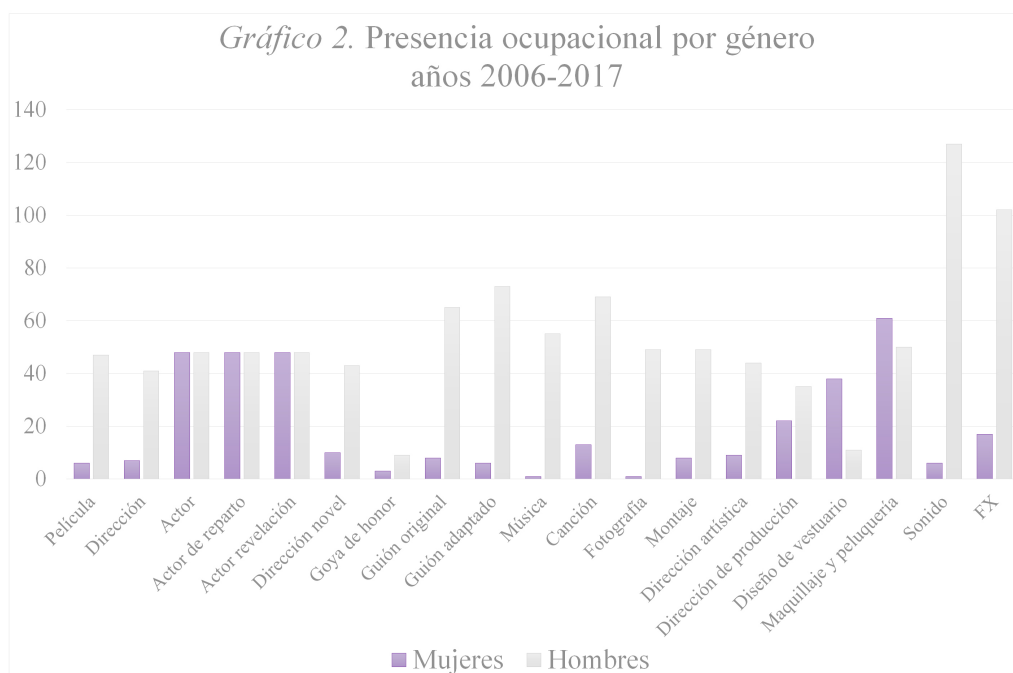


Elaboración propia.
Fuente: Ministerio de Educación y Cultura.

relevante tener en cuenta su posición en taquilla. Obsérvese el hecho de que de las cinco protagonizadas por mujeres, tres de ellas están en la cola de la tabla, además, las dos que escapan de las últimas posiciones son films de Pedro Almodóvar e Isabel Coixet, probablemente los únicos directores reconocibles para el gran público cuyas obras gozan de representación femenina.

3.2. Perfiles de personajes femeninos: ¿qué se está transmitiendo?

La importancia del cine como medio de comunicación de masas lleva intrínseca la responsabilidad de lo representado. Núñez define el cine como un elemento que es más que el puro entretenimiento que se le asocia, “las películas ofrecen visiones del mundo; movilizan deseos y sensaciones; influyen en nuestras posiciones y percepciones de la realidad y nos ayudan a construir la sociedad” (Núñez, 2011, p. 49). Precisamente por esto, es de vital importancia comprender a los personajes que componen esta investigación en relación con su posición en taquilla, así como del prestigio que gozaron entre los miembros de La Academia pues, solo desde dentro, advirtiendo comportamientos tóxicos o deficitarios, es posible lograr una toma de conciencia que sirva de ejemplo para ocasiones futuras. En palabras de la teórica fílmica feminista Laura Mul-



elaboración propia.
Fuente: www.premiosgoya.com.

vey, “cómo combatir un inconsciente estructurado como un lenguaje (formado en el momento crítico de la aparición del lenguaje) mientras permanecemos encerradas en el lenguaje del patriarcado” (Mulvey, 1975, p. 834). Como hemos dicho, la toma de conciencia solo es posible desde dentro, observando nuestros contenidos con un sentido crítico de análisis.

Obsérvese que, en la lista de las películas ganadoras, casi el 42% están protagonizadas por mujeres, el resto, en torno a un 58% las protagonizan hombres. Si bien el análisis previo cuantitativo parece equilibrado, durante cuatro años seguidos, La Academia del cine español premió a largometrajes protagonizados por personajes femeninos de diversa índole, entre 2006 y 2009. Sin embargo, en el año 2010, el director Daniel Monzón retoma en el cine de acción o thriller español con *Celda 211*, convirtiéndose así en la más taquillera de entre los largometrajes del presente estudio. Después de ésta, llegan algunas de corte muy similar como *No habrá paz para los malvados*, *La isla mínima* o *Tarde para la ira*. En cualquier caso, desde 2009 con *Camino*, solo *Blancanieves* en 2013 consiguió ser la galardonada como la mejor película del año estando protagonizada por mujeres. Por lo que se entiende que, en los últimos años, ha habido una tendencia por recuperar el thriller de acción español y tramas policíacas en las que la mujer tiene un papel secundario, tal y como se analiza a continuación. Para

Tabla 1. Orden de películas de la muestra según datos de taquilla.

Película	Espectadores	Taquilla
<i>Celda 211</i>	2.129.571	13.145.423,48 €
<i>Volver</i>	1.931.887	10.243.096,37 €
<i>La isla mínima</i>	1.291.294	7.803.383,37 €
<i>No habrá paz para los malvados</i>	711.565	4.455.288,57 €
<i>Truman</i>	630.825	3.565.467,27 €
<i>La vida secreta de las palabras</i>	685.193	3.517.099,77 €
<i>Pan negro</i>	439.650	2.679.873,55 €
<i>Vivir es fácil con los ojos cerrados</i>	332.910	1.962.122,78 €
<i>Camino</i>	314.982	1.771.204,69 €
<i>Blancanieves</i>	208.767	1.327.792,46 €
<i>Tarde para la ira</i>	154.185	905.725,09 €
<i>La soledad</i>	125.891	685.116,03 €

Elaboración propia.

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura

reflejar con mayor claridad los valores transmitidos por los personajes que copan las películas de la muestra, se exponen con extractos de los diálogos siempre y cuando lo consideremos caracterizadores de los sujetos estudiados. Sin más dilación, exponemos los datos recogidos acerca de los personajes la muestra; en primer lugar, los de las películas protagonizadas por hombres y, en segundo, por mujeres, con objeto de que las diferencias entre bloques sean más apreciables al concebirlos agrupados.

Celda 211, al igual que el resto de cintas de la muestra con las que comparte género rodea a protagonistas masculinos de mujeres que tienden a estar a su servicio (bien sea dentro de la estructura social de la película o a su servicio actancial). En este caso Elena, la esposa de Juan, es la fémina con mayor importancia en la película. El estereotipo que se transmite es de mujer embarazada, encargada de las tareas del hogar mientras su marido trabaja. Además de las acciones, los diálogos de la pareja transmiten un intento de ruptura de un estatus patriarcal que queda anulado precisamente por la forma de expresarlos. Como por ejemplo, el momento en el que Elena le dice a Juan: “¿Te das cuenta que siempre estás más preocupado del niño tú que yo?”. La intención de mostrar a un padre preocupado por el embarazo queda en nada cuando

ella misma se asombra ante tal acontecimiento, dando por hecho que, en realidad, es una labor que le corresponde a ella. No obstante, este no es ni el único caso, ni el más llamativo. A modo resumen, en *Pan negro*, las féminas retratadas son sufridoras de la posguerra que crían a sus hijos mientras sus maridos, comprometidos políticamente, están escondidos, fugados o fallecidos. Si bien es cierto que tal estereotipo corresponde a una situación real, menos justificado es el caso de *No habrá paz para los malvados*, cuyo personaje femenino de mayor protagonismo ocupa un cargo social importante para la trama (la jueza Chacón) y, sin embargo, su función actancial es nula. En palabras de Berger (1977) “los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas”. Chacón, a pesar de su profesión y de ser la encargada de encabezar las tramas en el plano de lo real, no las inicia en el diegético. Es anulada como personaje en tanto que no da pasos de forma independiente en la historia, es manipulada constantemente y es observada como objeto sexual en varias ocasiones.

Uno de los fenómenos que hay que tener en cuenta a la hora de un análisis a conciencia sobre el tratamiento de mujeres en cine, es la época en la que los films se ambientan, tal y como advertimos con *Pan negro*. No obstante, *Vivir es fácil con los ojos cerrados* demuestra que el hecho de situar a un personaje femenino en los años sesenta puede condicionar, pero no determinar, el comportamiento -en la esfera actancial- de dicho personaje. Sirva la comparación entre *Vivir...* y *La isla mínima*. En la primera, ambientada en los años sesenta, la representación femenina es menor mientras que goza de mayor relevancia actancial. El personaje de Belén es una compañera de viaje que ofrece soluciones al protagonista masculino y con un arco suficiente para un personaje secundario. En cambio, *La isla mínima*, ambientada en los años ochenta, tienen un mayor número de féminas y estas son las portadoras de pistas para los investigadores -hombres los dos-, pero todas tienen una posición de sumisión, sin evolución, trabajo o interacción entre ellas. Así pues, estando ambientada *La isla mínima* veinte años después, opta por otro tipo de mujeres en cuanto a su función actancial.

Enmarcándose dentro de este mismo cine de acción o thriller español, *Tarde para la ira*, ambientada en 2007, es la premiada más reciente. Si nos fijamos en el personaje de Ana, la fémina con mayor relevancia, observamos a una mujer maltratada psicológicamente por Curro, su marido, trabajadora, madre en solitario mientras él está en la cárcel y que, cuando José, un hombre al que apenas conoce, la secuestra con engaños, ella cree que está en un retiro voluntario para reflexionar sobre su relación. El per-

sonaje de José se define, en primera instancia, como “hombre bueno”, encargado de proporcionar a Ana los cuidados que no tiene con Curro. Conforme la película se nos va descubriendo y Ana se da cuenta de que José la ha secuestrado, Curro pasa a no ser el “hombre malo”, en tanto que se preocupa por ella -a pesar de los maltratos-, por lo que vuelve con su marido hacia el final de la película, cuando se produce su liberación. Casetti, en cuanto a la posición de la mujer en el cine, expone varias características comunes en 1994, varias de ellas aplicables al personaje de Ana como, por ejemplo:

1. Permanece fuera de la historia y se glorifica como fetiche (para José y para Curro es un objeto de valor sexual).
2. Es un objeto de intercambio, cuyo valor es decidido por los hombres.
3. Se habla de ella, pero ella no habla, solo parlotea.
4. No actúa, es manejada.

El resto de féminas son mujeres encargadas de las tareas de la cocina, el cuidado de los niños y el cotilleo. A esto, hay que sumar el hecho de que los diálogos reflejan pensamientos arraigados en el patriarcado tales como, por ejemplo, el momento en el que la sobrina pequeña de Ana le dice a su padre que quiere una minifalda como la de una famosa, a lo que él contesta “¿Una minifalda? Una correa voy a comprar para atarte”. No es la única cita patriarcal en cuanto a los diálogos del film, pero los consideramos suficiente muestra.

Por último, *Truman*, es la que se sitúa en la zona gris de entre estos dos bloques en tanto que su intención es mostrar nuevas masculinidades con dos hombres protagonistas que se alejan de estereotipos, pero, además, las mujeres retratadas (siempre secundarias o figurantes con frase) están también desvinculadas de lo que, en teoría, una mujer debe ser. Es, por tanto, una cinta con un tratamiento único -de las de la muestra- sobre ambos géneros.

Pasando al bloque de películas protagonizadas por mujeres, la mejor del año 2006 según La Academia, *La vida secreta de las palabras*, de Isabel Coixet, muestra a Hanna, una mujer trabajadora, neurótica y con un trauma profundo que la hace apartarse de la sociedad. Hanna decide coger el trabajo de cuidar a Josef, un hombre que ha sufrido un accidente y está temporalmente ciego. En un mundo de hombres (la película no pasa el test de Bechdel) y marcada por la maternidad (fue obligada a matar a su hija),

era un terreno resbaladizo para acabar cayendo en estereotipos, sin embargo, el personaje de Hanna es una mujer traumatizada y fuerte, que cuida y necesita ser cuidada, que se encierra en su zona de confort y soledad pero que, finalmente, decide abrirse a una relación y al hecho de volver a ser madre. En definitiva, Hanna es humana y esto es posiblemente, una de las asignaturas pendientes en cuanto a los personajes femeninos del cine español porque “la exigencia del feminismo es que las mujeres adopten unos papeles acordes con la vida real” (Sánchez-Labela, 2015, p. 204).

En 2007 llega Pedro Almodóvar, un director cuya obra representa en casi el 70% de las películas a mujeres independientes de la figura masculina tanto económica como emocionalmente, tal y como demuestra Sánchez-Labela (2015, p. 207) en la citada investigación. Con *Volver* hace un retrato de mujeres humildes con creencias arcaicas y que, no obstante, son heroínas, protectoras del concepto de familia, trabajadoras, complejas y dueñas de sus tramas. Con *féminas* muy cercanas a las que compone Almodóvar, en 2008 La Academia premió a *La soledad* como la mejor película del año. Sacrificadas, trabajadoras, humildes y máximas exponentes de sus familias son las mujeres de la película de Jaime Rosales.

El último año consecutivo en el que se consideró a una película protagonizada por una mujer en los premios Goya fue en 2009 con *Camino*. La adaptación del caso de Aleixa González Barros se entremezcla con una libre interpretación del cuento de La Cenicienta, mostrando así a una adolescente dividida entre el peso de la religión (y su familia) y los deseos de cualquier persona de su edad. Una madre castradora y un padre que cumpliría cualquier deseo de su hija son la contradicción externa que refleja el interior del personaje de Camino que, en su esquema actancial, es un objeto que intenta constantemente salir de esa condición y convertirse en sujeto de sus propias tramas.

Cuatro años después, en 2013, se premia a *Blancanieves* como mejor película del año, la adaptación de Pablo Berger traída a las raíces más profundas de nuestro acervo cultural. El esquema que componen Carmencita (Blancanieves) y Encarna (la madrastra), es el clásico viaje del héroe en versión femenina. La protagonista es una niña marcada por la muerte de su madre y el desprecio de su padre. Cuando Carmencita ha de mudarse a la finca de su padre tiene que enfrentarse a su antagonista: la nueva mujer de éste. Finalmente, la protagonista se busca la vida con los enanos circenses desempeñando un rol puramente masculino como es el del torero. El arco del perso-

naje, su configuración como trabajadora en tareas tradicionalmente masculinas y su condición de sujeto actancial constante, hacen de Carmencita una mujer empoderada en un entorno poco favorable para la reivindicación de un personaje feminista.

Una vez efectuado el repaso de todas las películas que conforman este estudio, vamos a considerar la herramienta del test de Bechdel o test de Wallace, un método que actualmente se utiliza para comprobar si un producto audiovisual reúne los requisitos mínimos para evitar la brecha de género. Para superarlo, el producto en cuestión ha de mostrar a más de dos personajes femeninos que hablen entre ellos y dicha conversación ha de versar sobre otra cosa que no sea un hombre. Además, se tendrá en cuenta como requisito fundamental, la variante del test que añade que ambas mujeres han de tener nombre propio. Atendiendo los resultados de la *tabla 2*, según los requisitos del test, películas como *No habrá paz para los malvados* o *Tarde para la ira*, se consideren films que pretenden evitar la brecha de género y, por el contrario, *La vida secreta de las palabras* no tenga tal objetivo al situar a una mujer en un mundo de hombres. En cualquier caso, las películas que superan el test son el 67% de las premiadas. En consecuencia, podemos sacar dos conclusiones:

1. Que a pesar de que los requisitos son mínimos, hay un 33% de cintas premiadas que no lo superan.
2. Que algunas películas, aun cumpliendo las condiciones, reflejan situaciones propias de un entorno patriarcal en incluso machista, por lo que, tras el test de Wallace, los films deberían exponerse a un escrutinio más exhaustivo que se centre en su contenido en un plano más profundo.

Además, tal y como se recoge en la mencionada tabla, el 42% de estos films cuenta con una protagonista femenina y el 58% tiene a un personaje femenino que en algún momento se comporta como sujeto actancial, aunque sea secundario, lo que, a pesar de reflejar cierta ilusión de equilibrio, nos deja con un número muy amplio de películas cuya representación femenina son meros objetos. Lo que advertimos no es el número de films protagonizados por mujeres, sino que, en los protagonizados por hombres, la femina es un objeto a manipular. El mismo porcentaje y en los mismos casos que los sujetos actanciales femeninos, se muestran a féminas con evolución psicológica. Los casos de mujeres trabajadoras parecen haber calado entre los creadores ya que el 75% de las cintas muestra a este tipo de mujeres en personajes principales o secundarios (en el caso de *Camino*, se recalca que es una estudiante muy aplicada).

Tabla 2. Análisis de personajes femeninos.

Edición Goya	Película	Test de <u>Bechdel</u>	Protagonista femenina	Mujer con evolución psicológica	Mujer trabajadora	Mujer y sujeto <u>actancial</u>
2006	<i>La vida secreta de las palabras</i>	No	Sí	Sí	Sí	Sí
2007	<i>Volver</i>	Si	Sí	Sí	Sí	Sí
2008	<i>La soledad</i>	Si	Sí	Sí	Sí	Sí
2009	<i>Camino</i>	Si	Sí	Sí	Sí*	Sí
2010	<i>Celda 211</i>	No	No	No	No	No
2011	<i>Pan negro</i>	Si	No	Sí	Sí	Sí
2012	<i>No habrá paz para los malvados</i>	Si	No	No	Sí	No
2013	<i>Blancanieves</i>	Si	Sí	Sí	Sí	Sí
2014	<i>Vivir es fácil con los ojos cerrados</i>	Si	No	Sí	Sí	Sí
2015	<i>La isla mínima</i>	No	No	No	No	No
2016	<i>Truman</i>	No	No	No	No	No
2017	<i>Tarde para la ira</i>	Si	No	No	Sí	No
Porcentajes		67%	42%	58%	75%	58%

Fuente: Elaboración propia.

4. Conclusiones

La expresión “techo de cristal” hace referencia a aquellas dificultades invisibles a las que han de enfrentarse las mujeres para alcanzar puestos de responsabilidad. Las directoras de cine no están al margen de tales obstáculos y, por regla general, para sacar un proyecto adelante han de escribirlo, dirigirlo y autofinanciarlo, lo que hace del cine una actividad aun de mayor riesgo. Estas barreras para acceder a ciertos puestos hacen que haya menos profesionales femeninas en comparación con los hombres lo que, a su vez, repercute tanto en los porcentajes ocupados por género en cada profesión como, finalmente, en las nominaciones a los premios Goya.

Como demuestra el gráfico 2, en el periodo analizado, hay profesiones ocupadas por hombres y otras por mujeres. Mientras a ellos se les asocian capacidades técnicas (música, fotografía, montaje, sonido o efectos especiales) y de toma de decisiones o creativas de mayor rango (dirección veterana y novel, guion original y adaptado, además de dirección artística); las féminas poseen mayor representación en los puestos de vestuario y maquillaje y peluquería. Además, en estos dos últimos departamentos,

la diferencia entre géneros es mucho menor que brecha en las técnicas o de toma de decisiones, por lo que se entiende que los hombres tienen menos barreras de acceso para estos puestos, que las mujeres para acceder a los técnicos y creativos de mayor rango.

En dirección de producción (donde suponen un 39% mujeres y 61% hombres) parece que hay una tendencia favorable hacia la igualdad siendo este el departamento con nominaciones más equilibradas.

En cuanto al contenido de las películas podemos afirmar que hay una tendencia reciente al cine de acción protagonizado por hombres donde la mujer ocupa un lugar secundario y no goza de evolución actancial, como son Elena en el film *Celda 211* y Belén en *Tarde para la ira*. En el primer caso, por su condición de embarazada sin ocupación y, el segundo, por ser objeto de cambio entre dos hombres sin apenas advertir su situación de secuestrada. Además, en ambas obras, los diálogos evidencian un machismo preponderante que copa el discurso general de los films. Si bien *Tarde para la ira* no está de entre las más taquilleras del estudio, *Celda 211* ocupa el primer lugar, *La isla mínima* el tercero después de *Volver*, y *No habrá paz para los malvados*, la cuarta posición. Por lo que, de entre los cuatro primeros puestos, hay tres películas con una representación femenina deficitaria y ofensiva, que la limita a ser objeto de personajes masculinos u ofrecer alguna prueba en una investigación.

De las mujeres representadas en las películas de la muestra tan solo una (Hanna, *La vida secreta de las palabras*) ha sido escrita por una mujer. Además, solo Isabel Coixet y Pedro Almodóvar han conseguido realizar películas protagonizadas por mujeres que conecten con el público, el resto de las cintas con protagonismo femenino están entre las menos taquilleras de esta clasificación, por lo que cualquier modelo transmitido no ha llegado a un número de espectadores tan alto como aquellas cuya representación femenina era apenas una excusa para cubrir cuota de género y siquiera gozan de evolución.

Los casos de películas ambientadas en épocas pasadas no pueden suponer justificación para efectuar un tratamiento machista sobre personajes femeninos, véanse las buenas prácticas de *Vivir es fácil con los ojos cerrados* y *Blancanieves*. El film *Pan negro* refleja una situación concreta, la de España en la posguerra, además, la condición diegética de la mujer de estar al servicio y cuidado del hombre, la equilibra con funciones actanciales tales como dotar de evolución psicológica a sus personajes femeninos. El

caso de *La isla mínima* sus personajes femeninos podrían haber establecido contacto entre ellos (puesto que, de hecho, comparten escena hasta en dos ocasiones) o haber gozado de evolución.

Por último, y como ya anunciamos al inicio de estas páginas, somos conscientes de la insuficiencia que supone el test de Bechdel o de Wallace para medir la brecha de género en cualquier contenido audiovisual, y esto ha quedado patente con los resultados relativos a *La vida secreta de las palabras*, *No habrá paz para los malvados* o *Tarde para la ira*, sin embargo, hay un 33% de la muestra que no pasa los requisitos del test.

Salta a la vista que tenemos heroínas en nuestro cine más industrial, pero estas, además de esporádicas, están lejos del imaginario colectivo y las nuevas tendencias terminan por no dar cabida a una representación femenina favorable.

Referencias bibliográficas

AGUILAR, P. (2010). “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido” en Fátima Arranz (ed.): *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra, pp. 211-274.

ARRANZ, F. (ed.) (2010). *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra.

BERGER, J. (1977). *Ways of seeing*. Londres: Penguin.

CASSETTI, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

GUARINOS, V. y T. NÚÑEZ (2012). “Directoras de mañana (hoy)”, en Trinidad Núñez, Teresa Vera y May Silva (eds.): *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*- Sevilla: RTVA/Universidad de Sevilla, pp. 119-132.

MULVEY, L. (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en Leo Braudy y Mashall Cohen (eds.) (1999). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nueva York: Oxford UP, pp. 833-844.

NÚÑEZ, T. (2011). “Recurrir al cine para pensar sobre la violencia machista” en Trinidad Núñez y Yolanda Troyano (Coord.): *La violencia machista en el cine*. Madrid: Delta, pp. 49-66.

PARÍS, I. (2013). "La realización cinematográfica. Una carrera de obstáculos sin señalar" en Zecchi, B. (coord.) *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 103-118.

SÁNCHEZ-LABELLA, I. (2015). "Las mujeres Almodóvar. Un análisis aproximado de la representación femenina en sus películas" en Guarinos, V. (Coord): *Apuntes de cine. Homenaje a Rafael Utrera*. Madrid: Delta.

ZURIAN, F. (ed.) (2015). *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español (de los orígenes al año 2000)*. Madrid: Síntesis.

Esplendor del western mediterráneo

Ludovico Longhi y Juan Gabriel García Cantón
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Para asegurar la sobrevivencia de una parcela del mercado autóctono las cinematografías europeas se habían especializado en la realización de “géneros de profundidad”: producciones muy baratas que asumían estilemas de géneros clásicos para explotarlos en circuitos de exhibición menores. Sin embargo, a menudo ocurría que entre tantas combinaciones de ingredientes de ínfima calidad, algún proyecto brillase por luz propia. El tórrido clima español había hospedado el gran reto de imitar el western: el género americano por excelencia. Este trabajo pretende analizar cómo, tras unas anónimas producciones alemanas los trabajos de Joaquín Luis Romero Merchant presentaban rasgos originales. Elementos que en mano de Sergio Leone adquirirán un nivel de calidad y novedad lingüística tan importante que influenciarán, de rebote, nuevas propuestas norteamericana.

Palabras clave

Cine europeo, cine de género, cine western, Coproducciones hispano-italianas.

1. Un género *alive and kicking*

El western europeo ha entrado en el imaginario mundial. En Italia se sigue publicando y reeditando el famoso comic western *Tex Willer*. Tarantino, uno de los directores más exitosos del momento, le ha dedicado al menos un par de homenajes con *Django Unchained* y *The Hateful Eight*. Mientras estoy redactando estas líneas, en Tabernas (Almería), mítico escenario natural de tantos westerns europeos, se está celebrando la tercera edición del Almería Western Film Festival. Según los datos del Ministerio de Cultura *Per qualche dollaro in più* (segundo western de Leone, distribuido en España, en 1965, con el título *La muerte tenía un precio*) ocupa el segundo lugar de las películas autóctonas más taquilleras. Ha representado un auténtico fenómeno, único e irrepetible en la cinematografía del Viejo Continente: más de 600 largometrajes (realizados desde final de los cincuenta hasta mitad de los setenta). Ha marcado un dominio absoluto del mercado europeo (durante el lustro 1965-69) y la producción record de 170 filmes en el bienio 67-68. Sin embargo, más allá de documentadas y apasionadas monografías, las historias del cine, oficiales y de calibre académico, tardan en otorgarle un espacio adecuado. La única Historia del cine español traducida y publicada en Italia (admirable trabajo de Gubern, Monterde, Rimbau y Torreiro) casi no le deja hueco. La merecida elección del formato bolsillo (incluso en la reedición del 2009 ampliada con el consistente ensayo de Pérez Perucha) no permite dedicar a dicho género, más de media página:

« Pero no cabe duda de que la parte del león de la producción sub - genérica de los años 60 fue el spaghetti-western, filón rodado por lo general en escenarios de Almería, Torrejón (Madrid) y Espulgues (Barcelona), modestas películas en coproducción con Italia (y a menudo con la República Federal Alemana) cuyo número es considerablemente alto, a tenor del resto de la producción del periodo: 158 films entre 1962 y 1969. Aunque nacido en realidad hacia 1962, el spaghetti western hispano experimentó un súbito boom de producción tras el éxito de *Por un puñado de dólares* (1964) de Sergio Leone (67 films entre 1965 y 1966) [las cifras se refieren únicamente a las coproducciones con España, que fueron la casi totalidad], se benefició de mano de obra barata e incluso, ya sobre el ocaso del filón, de subvenciones indirectas y de exenciones fiscales por ser rodados en “zonas industriales preferentes” (según decreto de julio de 1969), como Almería. La nómina de realizadores que contribuyeron a la dudosa vida del spaghetti incluye algún cineasta mayor como Leone (Torreiro, 2009, pp. 334-335).

El historiador Torreiro acaba el párrafo nombrando (como si fueran títulos de crédito) una lista de cineastas, casi excusándose de un tratamiento tan sintético. La decisión responde a la lógica de considerar todavía el argumento en cuestión un subgénero: un sucedáneo del género americano por excelencia. Efectivamente los primeros westerns europeos (de la segunda postguerra mundial) eran farsas paródicas declaradamente exentas de pretensiones. Películas que únicamente poseían el mérito de haber imaginado el paisaje ibérico (localizaciones y sets) como si fueran Texas, California o Arizona. Sin embargo, ya las dos películas de Joaquín Romero Marchent de 1963 *Tres Hombres buenos (I tre implacabili)* y *El sabor de la venganza (I tre spietati)* presentan algunas novedades. Señala el historiador Matteo Mancini (2012):

« Los protagonistas poseen una caracterización que los distingue de la tipología hollywoodiense, son románticos, vinculados al sentimiento de honor, más irascibles y coléricos de los homólogos americanos [...] Con *El sabor de la venganza* ya entramos de lleno en el nuevo género de los spaghetti western. La película de Joaquín Romero Marchent representa la primera obra maestra (aunque no la más excelsa) del periodo pre – leoniano.

Y luego con Leone se verificará una auténtica revolución. A pesar del mencionado exceso de síntesis, Torreiro adopta (en el citado fragmento) el término spaghetti western hispano: una definición apropiadísima que, sin embargo, da pie a algunas dificultades de exégesis histórica. El apodo culinario (a pesar de su inicial intención despreciativa) adquiere un éxito inesperado ya que vincula el visionado de un ejemplar del género a una práctica intensamente repetida y repetitiva, pero alimentaria, agradable y necesaria. El adjetivo hispano nos libera de las posteriores, e innecesarias, aventuras gastronómicas (chorizo, paella, sauerkraut, camembert y chop suey western) y contemporáneamente fija una endiádis coproductora que parece exentar las dos historiografías nacionales de un tratamiento académicamente consensuado. Quizás estas dos lecturas del spaghetti western hispano, parodia desmitificadora del género americano por excelencia, e hijo natural de diferentes padres debería ser reconsiderada.

Carlos Aguilar (2009, p. 12) apasionado experto del tema, en su monografía sobre Leone, nos propone una imagen metonímica del mundo poético del director romano: se trata de la escena donde Tuco (Eli Wallach) entra en una tienda de armas para adquirir una pistola. Elige y desmonta las mejores. Al final, de cada arma elige la mejor pieza y fabrica otra nueva: “Una serie de elementos diversos pero susceptibles de aunarse en un conjunto armónico, nuevo, personal y eficaz”. La metonimia se puede

aplicar al entero género de los westerns mediterráneos: puede que la pasta y los cocineros vengan de Italia, pero el agua, la sal y el calor de la cocción son decididamente ibéricos.

2. El western de Hollywood nace de un mito, el western europeo de un mito que viene de otro mito (Moravia, 1967)

« Desde la carretera se divisa bajo el sol la cresta luminosa del desierto, sus dunas arenosas, la limpidez de las rocas trituradas surgiendo como tibias en un cementerio lunar... Batidas por el viento, se ven abandonadas las casas del viejo poblado del Western, sus muros hundidos, sus ventanas sin ojos, las ruinas de Bancos y Salones, el Hotel de Texas o de Montana, la Oficina del sheriff la Herrería... Ya nada se escucha. Ni el trote de las caballerías, ni el rodar de las veloces diligencias procedentes de ciudades de leyenda con viajeros fantasmas tocados con sombrero de copa y bellas señoritas de vida alegre... La ciudad hace tiempo que se fue. El viento borró sus huellas y los secos disparos de las armas sembrando el pánico en sus calles desaparecieron para siempre. Solo pervive su triste decorado y el vuelo de los cuervos en un cielo calcinado. Una tierra que un día no lejano se llamó el Oeste... (Asenjo, 2003)

José Asenjo, en su novela *Oeste*, evoca un mundo que ya no existe. Recuerda, melancólicamente, un cine rico de ideas, historias, personajes. Más de 600, un grupo salvaje de películas que (desde el final de los Cincuenta hasta final de los Setenta) ha experimentado nuevos lenguajes y ha sido modelo de inspiración para grandes directores internacionales. Importantes historiadores y críticos famosos siguen pensando en el euro western como vulgata de disparo y cabalgadas. Es cierto, no todos los filmes son interesantes, hay repeticiones, re combinaciones y excesos de violencia. Es cierto, es un cine de género: una vox media que no necesariamente (y menos en este caso) debe teñirse de desprecio. Un género importante, que ha impuesto su propia identidad, afiliado (como un hijo) del western americano, pero radicalmente distinto. Un nuevo género. Un género moderno, manierista. Un género nuevo: ahí está su fuerza. Experimentaciones extravagantes devienen gramática. Se diegetizan soluciones de escala de planos osadamente inconexas, se introducen en la gramática fílmica vuelos pindáricos de zoom, de focalización y flou. Señala con extrema pericia el historiador Pezzotta (2010, pp. 62-63):

« El spaghetti western enfatiza el uso del primer plano y recurre sistemáticamente a la pantalla alargada; dos recursos que Bazin considera-

ba ajenos al western clásico, El nuevo estilo quiere imponerse al público con imágenes inéditas. Intenta chafarlo, hacerlo sentir muy pequeño. El espectador se siente pequeño frente a los áridos paisajes *pseudo mejicanos*, y empequeñece sobre todo a aquellos caretos sucios, a las miradas que lo miran desde la gran pantalla [...] *Metteur en scene* y directores de la fotografía adoptan un repertorio lingüístico propio de la modernidad (que desde la *Nouvelle Vague* se ha divulgado en el cine medio y de consumo). El instrumento más característico es el zoom que permite pasajes fulmineos de primeros planos a grandes planos generales y al revés produciendo todo un repertorio de acentos enfáticos. También se hace gran uso del gran angular que distorsiona la visión y crea perspectivas inusuales y deformaciones grotescas; y de la cámara de mano que crea proximidad con la acción fílmica y adentra el espectador en el caos.

El uso moderno del zoom, de la profundidad de campo, del movimiento alucinatorio de la cámara de mano delata una búsqueda de fuerza expresiva. El uso del nuevo formato panorámico conjuga la experimentación lingüística con brillantes recursos artesanales. Este es el caso del Techniscope: una versión autárquica del Cinemascope. Se trataba de un invento de la Technicolor italiana que conseguía un formato de pantalla de 2,35:1, de forma simple y barata y sin utilizar lentes anamórficas. El truco consistía en impresionar solo la mitad de un fotograma normal (partido en el sentido horizontal) retardando la velocidad de exposición y ahorrando el 50 % de película virgen. La gran sabiduría de directores de la fotografía como Dallamano, Delli Colli o Barboni (E.B. Clucher) sabía compensar la pérdida de definición jugando con la saturación de los colores. Podían utilizar una extraordinaria profundidad de campo gracias a condiciones luminosas especiales de los sets mesetarios o almerienses. Este espectacular efecto del plano detalle de los ojos (tras una aspillera que amenaza al público) junto con primerísimos primeros planos cortados (sin barbilla, ni punta de los pelos) confieren un ritmo particular a la narración. Se insertan al ritmo rápido de los disparos, momentos de extrema suspensión. La lenta detención en las caras sucias (con barbas sin afeitar) es un antídoto a la oleografía. “Expresan con inmediatez icástica las pulsiones del ser humano más bajas que el western clásico había siempre ocultado: la codicia, la avaricia feroz” (Giusti, 2007). Se convierten en emblemas de los peores instintos, signos de un mundo indecoroso y obsceno. Representan una incursión del realismo en el aura épica y hagiográfica, así como ocurría en el Pasolini de *Accattone* (1961), de *La ricotta* (1963) y de *El evangelio según San Matteo* (1964). Una chusma de ángeles con las caras sucias, de buenos, feos y malos. La contaminación se convierte

en norma: un viejo, ex alcohólico, Lee Van Cleef, convive con el joven Eastwood, por aquel entonces desconocido naturista. El nadador olímpico Bud Spencer con el histriónico y longevo Eli Wallach. Prestados del cine de autor, Tomas Milian es un peón mexicano, Pasolini un cura, Lou Castel un monaguillo justiciero. Y finalmente, gracias a la testarudez y al extremo perfeccionismo de Sergio Leone, el mestizaje entre homenaje y re visitación adquiere una dimensión solemne con la presencia hierática de Henry Fonda. El intérprete de Wyatt Earp, del joven Lincoln y del teniente coronel Thursday (pseudo Custer) apócrifo, era el auténtico legado fordiano. En esta dirección el guionista Donati tiene clara memoria de la llegada del divo americano a Cinecittà. Ya tenía aspecto de abuelito despistado un poco jorobado y miope acompañado por una mujer (su esposa) vestida en modo kitsch y extravagante. Leone decepcionado víctima de un ataque entre la ansiedad y la ira estaba a punto de rescindir el contrato y de reenviarlo a California:

« ¡Caray! ¿Este es Henry Fonda? Leone entró en el pánico total: “si es un viejo acabado. Yo renuncio. Lo devuelvo a América... ficho a otro”. Claudio Mancini (el gran director de producción que seguía a Leone como si fuera su sombra) intentó tomar un poco de tiempo para tranquilizar al director: “Espera que regrese desde el vestuario”. Diez minutos más tarde, cuando Leone ya estaba a punto de hablar con el representante de Fonda para montar un follón, vuelve el actor. Tenía el traje negro (que luego veremos en la película), ceñido, perfecto. Había rejuvenecido veinte años. Estaba recto tenía otro paso, otra gestualidad. Sin recurrir a ningún maquillaje, poseía otra mirada. Se había puesto el gorro Stetson. Había vuelto el Wyatt Earp de My Darling Clementine. Tanto Leone como yo, de repente habíamos regresado a la adolescencia. Habíamos vuelto a un pequeño cine de barrio delante de una película western... En blanco y negro y rayada por los numerosos pases. Habíamos vuelto a soñar con los ojos abiertos. A soñar el Oeste (Donati, 2007, pp. 44-45).

Hay que entender, pues, el spaghetti western hispánico como un género intertextual, que nace de la cinefilia sin encerrarse en un móvil perpetuo. Una operación metalingüística que no se complace en un continuo e inerte juego de espejos, mira nostálgicamente al pasado, pero se conjuga dramáticamente con el presente. Y sin embargo gran parte de la crítica coeva lo tacha de haber abandonado una línea de crescendo emocional hasta la catarsis del duelo final, por una montaña rusa de sorpresas, tiroteos y violencia. Faltándole un referente cultural directo (la epopeya de conquista de los pioneros) se le ha considerado como una auténtica mistificación: un

subgénero que vampiriza e distorsiona temas y argumentos del western clásico. Un producto de calidad ínfima sin fantasía ni poesía, culturalmente y moralmente despreciable. Carlos Aguilar afirma, dolorosamente, que el número de exegetas cinematográficos, molestos con el spaghetti western hispánico, es incalculable. Lo habían tomado como una traición del lirismo de la *Wilderness*. En los peores de los casos hablaban de desmitificación...

« Nefasto término, odioso concepto. Por lo contrario, considero que el western de Leone no difiere tanto del americano previo, en última instancia. Simplemente, siguen la misma dirección, pero en sentido distinto. Puesto que ambos anhelan la Estética y el Mito pero desde las perspectivas correspondientes (Aguilar, 2009, pp. 17-18).

Claro, preciso y lapidario como una sentencia. De hecho, Leone el profeta del nuevo género, no destruye ni se burla de nadie. A finales de 1964, cuando se estrena su *Per un pugno di dollari*, quizás no queda claro el directo homenaje. El éxito tremendo confunde las ideas. Solo se detecta el préstamo de los códigos exteriores más vistosos. Pero no hay pieles rojas, ni salvajes ni asesinos, desaparece la épica de la conquista del territorio, desvanecen las granjas y los cultivos que debían abastecer el Edén democrático americano. El polvo y la sequía de los paisajes mesetarios, de los desiertos almerienses, deniegan el rescate de la violencia civilizadora: no hay ciudades para edificar, no hay ferrocarriles para construir. Los crímenes no se subliman en defensa de la comunidad, de la familia, de la ley. Destaca la resignación de las ruinas, sobresale el fatalismo de la pérdida. Triunfa la estética de la ausencia, su violencia seductora. Peckinpah y otros americanos (veteranos como Hathaway o novatos como Ted Post) se quedan fascinados. Admite un escéptico José Luis Guarnier (1994: 342):

« Los cuatro hijos de Katie Elder, parece una mala imitación de nuestros films [dijo Sergio Corbucci]. No es posible negar que el spaghetti western ha terminado por causar estragos en el cine norteamericano. La cabalgada de los malditos, película empezada por Roger Corman, que terminó y firmó Phil Karlson, muestra sospechosas influencias italianizantes, sin contar con una calamitosa imitación de los motivos morriconianos. Y el primer western protagonizado en América por el descubrimiento de Leone, Clint Eastwood, Cometieron dos errores, de Ted Post (nuevo valor salido de la televisión), constituye un plagio flagrante de los motivos del spaghetti western.

Per un pugno di dollari cuesta 120 millones de liras y, solo en el primer año de programación, recauda dos billones. Su éxito comercial atrae inversiones de productoras

quiméricas (aparecen y desaparecen en el espacio de una temporada) inventan, o reutilizan, localizaciones precarias, trajes remendados, secundarios enjutos. Se exalta la inventiva mediterránea, su capacidad de convertir las limitaciones en valor añadido, la parsimonia en efervescencia imaginativa e inteligencia. Y el spaghetti western hispánico, además, posee una extraordinaria agilidad comercial: explota los beneficios de las coproducciones, la distribución en sus recíprocos mercados y la larga permanencia en los circuitos de segunda visión. Recuerda Beatrice (2002, pp. 140-156):

« Así como el Péplum (en este sentido su inmediato precursor), nuestro western asume la tendencia a traducir temas y contenidos cultos dentro espectáculos populares. La obsesiva reiteración de soluciones expresivas, resuelta en fase de edición (en lugar que en el rodaje) constituye la tipicidad estética del género, pero sobre todo, se adapta a la necesidad de optimizar los escasos recursos a disposición. Las localizaciones son más o menos siempre las mismas: sencillas, con un decorado minimalista casi anónimo. Los personajes son reconocibles a partir de poquísimos rasgos. Los argumentos poseen sus momentos de gloria en el duelo que es amplificado hiperbólicamente, El spaghetti western adopta una puesta en escena teatral e hiperrealista indisolublemente vinculada a un hipotético sur del mundo que lo diferencia radicalmente del western americano.

Leone y sus discípulos han reinventado el lenguaje del género. La escritura de sus argumentos se despliega en un tiempo dilatado, un espacio suspendido y transfigurado en la dimensión mitológica. Un mito que nace de otro mito. En el ámbito internacional, y en contra de su voluntad, Sergio Leone figura como el verdadero padre de la criatura, o por lo menos, como el autor que creó los principales códigos diferenciadores desde el punto de vista artístico y narrativo que separaron a sus westerns del propio western clásico, provocando una incesante oleada de imitadores y admiradores que llega hasta nuestro tiempo. Sergio Leone se autoproclamó como el progenitor de la criatura en unas rotundas manifestaciones llenas de sarcasmo italiano: “Porque soy el padre, sí, pero de un montón de hijos de puta” (Aguilar, 1991, p. 145). Rafael de España, autor de Breve historia del western mediterráneo, argumenta en su obra sobre este boom cinematográfico que:

« Los críticos e historiadores del cine tardaron un poco en tomar en serio el fenómeno de lo que despectivamente se llamaba spaghetti western...; los italianos, no obstante, siempre fueron reacios a utilizar esta denominación, y lo encuentro bien, pues tiene unas connotaciones racistas de claro origen anglosajón, o más propiamente norteamericano (De España, 2002, p. 8).

El tiempo pasa y su despiadado e inacabable avance nos hace cambiar nuestro modo de ver y entender los acontecimientos que nos rodean, como el del western europeo, y modificar sus connotaciones. La revisión del subgénero, de sus obras más logradas, y las influencias que éstas han despertado en cineastas actuales, con Tarantino a la cabeza, han posibilitado revertir ese enfoque negativo del llamado spaghetti western y convertirlo en un género añorado, apreciado y rebosante de nostalgia.

3. Pistoleros y samuráis en el Mediterráneo

Gracias al paso del tiempo y a la revisión de los títulos más señalados que se enmarcan bajo la calamitosa etiqueta, el término de spaghetti western ha revertido su significado para muchos aficionados y estudiosos:

« Spaghetti western, sí. Necia denominación, estúpido insulto forjado por la ignorancia sobre las virtudes del mestizaje cultural y destinado a denigrar el producto. Ahora bien, ¿acaso no resulta entrañable? Yo por lo menos así lo estimo; por ende, mantengo el apelativo spaghetti western, y hasta lo reivindico (Aguilar 2009).

Aclarado este punto, profundicemos en el origen intercultural del western europeo. Este subgénero se sustenta y nace de la intertextualidad cinematográfica, de dos referentes a priori tan dispares como el cine japonés de samuráis y el western clásico norteamericano para, con la inclusión de elementos típicamente mediterráneos, configurar un discurso propio rebosante de originalidad. Ahí radican los tres principales elementos que configuran la personalidad intercultural de este fenómeno cinematográfico: el contexto histórico y geográfico del western estadounidense con toda su iconografía y códigos inamovibles, las reminiscencias de la concepción del tiempo del cine japonés -no en vano *Por un puñado de dólares* resulta un plagio de *Yojimbo* (Kurosawa, 1961), y las novedosas aportaciones al género del carácter mediterráneo de su autor como la ironía, dobles sentidos, sarcasmo..., y las particularidades del paisaje almeriense, una de las principales localizaciones de la 'trilogía del dólar. Y en este sucinto análisis de un tema que daría para una minuciosa tesis no podemos obviar otra característica intercultural que encontramos en un aspecto alejado de la parte artística de la película y que afecta a la esfera industrial: la coproducción como la fórmula más socorrida para financiar estas obras. Una peculiaridad más que se suma a ese espíritu mestizo con el que se concibieron la inmensa mayoría de los westerns europeos. Las productoras hallaron en este modelo el esquema ideal para alumbrar

sus trabajos. Lograban mayores facilidades de financiación, se aseguraban el estreno en cada uno de los países que se implicaban en la producción con lo que ampliaban las perspectivas de la distribución, y podían acceder a las ayudas que ofrecía cada país a la producción cinematográfica. En este contexto también surgió la picaresca y proliferaron las llamadas falsas coproducciones, pero ésta ya es otra historia. También merecería un capítulo aparte la figura del mestizo, que en este género cobró una especial relevancia, enfocado casi siempre desde un punto de vista positivo. Este tipo de personajes protagonizaron varias películas. Entre éstas podemos citar *Mestizo* (Buchs, 1966) o *Keoma* (Castellari 1976) que en cierto modo por su aire crepuscular con sabor a despedida culmina simbólicamente la vida del western europeo como una de las cintas más representativas y psicodélicas con un Franco Nero al estilo de *Jesucristo Superstar*. Gracias a la reivindicación de prestigiosos cineastas de la época actual las películas de Sergio Leone y sus acólitos más talentosos (Corbucci, Sollima, Valerii, Damiani...) se han revalorizado. Sin ir más lejos el cine de Tarantino aplica el mismo concepto de mestizaje que el western europeo, en el sentido que bebe de fuentes de toda índole cultural para configurar un discurso propio plagado de referencias ajenas, aunque esta definición pueda resultar contradictoria.

Ese spaghetti western denostado y marginado (cierto es que la mayoría de las películas que se pueden enmarcar en este subgénero apenas superan el aprobado, pero, en definitiva, como puede suceder con cualquier otro género) ha logrado algo tan difícil como que para decenas de generaciones la representación simbólica del western en la realidad se asemeje mucho más a la impuesta por el binomio Leone – Eastwood que por el compuesto por Ford – Wayne, por increíble que pueda parecer. Se trata de un caso extraordinariamente demencial y casi único en la historia del cine que guarda su base en esta particular escenificación de la idea de interculturalidad, entendida como una magnífica oportunidad para que cualquier influencia pueda aportar un rasgo distintivo.

4. España, travestida de México, es el verdadero “West” del spaghetti western hispánico

« Los listos de siempre [... con respeto al western clásico] nos acusaban de copistería. Mira si nos ponemos verdaderamente rigurosos, llegamos a la conclusión de que tan falso es el western europeo como el americano. Porque los vaqueros de verdad no tenían nada que ver con Gary Cooper o con John Wayne. Eran como nuestros pastores, como los campesinos de

las Hurdes, gente canija y barbuda que no sabía ni hablar, y que llevaban un pañuelo debajo del sombrero para que éste no se estropeará por el sudor, porque no tenían dinero ni para comprarse otro. Y lo último que podían soñar era con tener una pistola o una cartuchera, porque no tenían ni cinturón para sujetarse los pantalones, que llevaban raídos y caídos. Y si de verdad nos ponemos a hablar de copistería, los americanos tienen mucho que callarse. Porque han hecho películas ridículas con toda clase de temas universales. La propia España sin ir más lejos. Yo todavía me acuerdo de las carcajadas que sonaban en el cine donde vi *Sangre y arena*, con aquellos ambientes andaluces de pacotilla... (Corbucci en Aguilar, 1999: 40).

Y Joaquín Romero Marchent (uno de los auténticos pioneros del western europeo) pensaba con orgullo que efectivamente cualquier cow boy suyo era mucho más auténtico que Tyron Power interpretando al torero Juan Gallardo. A decir la verdad, en esta versión hollywoodiense de la novela de Blasco Ibáñez, entre los interiores en tcnicolor (inspirados a los lienzos de Velázquez y Goya) destacaba la autenticidad de las secuencias en la plaza de toros. Efectivamente los combates taurinos los había rodado la segunda unidad de la gran producción Fox: en Ciudad de México bajo las órdenes del futuro autor de western Boetticher. El director madrileño (autor de las transposiciones cinematográficas del *Coyote* y del *Zorro*) hablaba de México con extrema pericia. Y el imaginario mexicano es el nudo de la cuestión. Esta hipotética frontera con el tercer mundo en la orilla del Rio Bravo. Un río, un umbral, un gran western clásico de Hawks cuya banda sonora de la homónima película, había funcionado de modelo para el maestro Morricone. El famoso degüello de Dimitri Tiomkin (más que las partituras orquestales hollywoodienses excesivamente dulzonas) inspira al gran músico romano. Gran parte de sus composiciones son reelaboraciones de armonías hispánicas. En sus bandas sonoras conviven instrumentos modernos (guitarra y órgano eléctrico), con otros de matriz popular (*scacciapensieri* y ocarina) que reenvía a una tradición folklórica pre industrial. Un experto de silbidos Alessandro Alessandroni, sustituye al cantante melódico. Entre las muchas corales a cappella, saltuariamente inserta versos inteligibles como *Vamos a matar, compañeros*. Se trata del leitmotiv del homónimo western de Sergio Corbucci (1970): “filme de culto para toda una generación crecida mezclando lucha política y spaghetti western”. En la pantalla se proyectaba la revolución mexicana, el público desencantado sabía que se hablaba del contemporáneo movimiento de protesta. De hecho, el México de mentira recreado en España (por los directores del spaghetti western hispano) es una alegoría del tercer mundo: contemporáneamente próximo y remoto. *Un south of the border* ideal y al mismo tiempo

real, metonimia de todos los países colonizados que empiezan a rebelarse. También la ambientación mejicana es una herencia del western clásico. Una frontera árida y más peligrosa que las praderas de los pieles rojas. Una zona desértica bien representada en películas como *Vera Cruz* (Robert Aldrich, 1954) o *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960). Y ya no el territorio folclórico y de pacotilla de *Viva Villa* (Jack Conway, 1934) o *Viva Zapata* (Elia Kazan, 1952). Especialmente modélico es el filme de Sturges (no solo por su filiación con Kurosawa al igual que *Per un pugno di dollari*) por la configuración del personaje interpretado por Yul Brynner: el pistolero solitario, sin ningún ideal preciso, en un primer momento movido por el dinero y luego capaz de redimirse con un acto de generosidad desinteresado (Pezzotta, 2012: 49-50) (antecesor de los varios hombres sin nombres, *Django*, *Ringo* y *Sartana*). Aparece, además, en la misma película, el bandido mejicano Calvera. Un villano chulo, bocazas, cruel y dotado de una aguda dosis de humor negro interpretado por el histriónico Eli Wallach que, no casualmente, repetirá casi el mismo papel en *Il buono, il brutto, il cattivo* (Sergio Leone, 1966). Parece que en el set español de *Gli ultimi giorni di Pompei*, el joven Leone (sustituto del anciano Mario Bonnard) y el encargado de dirigir la segunda unidad Sergio Corbucci hubiesen admirado paisajes españoles que recordaban poblados y desiertos mejicanos. Hubiese, los dos, imaginado un mundo habitado tanto por bandidos pintorescos y crueles como por sub proletarios víctimas de las injusticias y del progreso de otros. Aunque esa visión tan inhóspita que se recrea de México en estas películas no gustó demasiado a los propios mexicanos, que veían estas recreaciones del western europeo como una caricatura estereotipada sin ninguna base real. El historiador García Riera afirma en el tercer western de Leone la caracterización del personaje de Tuco representó un caso límite de inverosimilitud: ilustraba mucho más una idea de lo pintoresco y lo grotesco, al modo del gran guiñol, que de lo mexicano auténtico o inventado por Hollywood (García Riera, 2015, p. 16).

« Vi que en España había muchos caballos, había estas llanuras extraordinarias. Había este paisaje que se parecía mucho a México o a Texas [...] y pensábamos: “mira aquí se podrían rodar westerns extraordinarios” (Corbucci en Fofi y Faldini, 1979, p. 286).

Un western salvaje y sobre todo exótico, porque (en su idea) al público europeo no le interesaban los signos de autenticidad geográfica. La única peculiaridad geofísica del spaghetti western hispano es justamente esta: la falta de una identificación territorial, la ausencia de raíces nacionales. ¿Dónde se ubica el poblado de San Miguel (*Per un pugno di dollari*)? ¿Cabo de Gata o Casa de Campo? ¿Colmenar viejo o Cortijo el So-

tillo? ¿Hoyo de Manzanares o Los Albaricoques? ¿Tabernas o Cinecittà? Y los actores ¿son americanos, italianos, españoles, alemanes? Recuerda Corbucci:

« Entre nuestras afortunadas invenciones hay que insertar también la de los mejicanos: utilizamos muchísimos personajes mejicanos porque tenemos muchos recursos humanos de esta tipología. Es muy fácil encontrar en Italia o en España actores con el pelo negro y grandes bigotes. Y tenemos la constante necesidad de juntar al personaje rubio y con ojos azules tipos morenos con grandes sombreros (Minuzio, 1966).

Muy apropiada para este punto nos parece la visión del investigador cinematográfico Carlo Gaberscek, experto en localizaciones del género western, que sostiene la siguiente teoría en relación al paisaje de Almería en las películas de Sergio Leone.

Así como John Ford, gran maestro del western clásico americano, transformó Monument Valley, un rincón remoto de Arizona, en un lugar propio, un gran teatro donde contar la saga americana, también Sergio Leone hace de los paisajes desérticos y las ramblas de la provincia de Almería el lugar más característico del spaghetti western o western europeo. De hecho, entre los directores que han rodado películas del oeste en España, Sergio Leone ha sido el que mejor ha logrado hacer emerger el paisaje de Almería como escenografía emblemática y una representación de aquel oeste reinventado por los cineastas europeos de los años 60, de los que Leone es considerado el maestro indiscutible (Perez y García, 2016, pp. 9-11).

5. Memoria de una cooperación paneuropea: conclusiones

El enorme corpus de películas que configura el género del spaghetti western hispano se ha podido analizar y estudiar solo en mínima parte. Recuerda el director de la cineteca del Friuli, Lorenzo Codelli (1999, pp. 921-933) que en la ex Yugoslavia (donde también se había rodado algún western) prácticamente no queda alguna copia en condiciones de ser proyectada. En la Filmoteca Española y la Filmoteca de Catalunya, a pesar de su gran organización y eficiencia (y de las numerosas figuras autóctonas implicadas en el género en cuestión) sobrevive escaso material. En Roma el número de bobinas amontonadas, en espera de catalogación y restauración supera los restos de las reliquias clásicas republicanas e imperiales. En mano de privados yacen miles de contratos con derecho de explotación de películas, pero no hay recursos para poderlas publicar en el formato digital. Quizás abandonando una serie de prejuicios (debido a la catalogación apresurada) sobre un género de gran valor, al menos lingüístico, se

podría poner en marcha una seria reconsideración histórica. Condiciones metodológicas necesaria sería la prefiguración de una historia del cine europeo comparada, que estudiara los flujos de energía monetaria, artística e intelectual interna al Viejo Continente. De lo contrario se perdería definitivamente la memoria del único ejemplo de espontánea cooperación cinematográfica paneuropea donde técnicos croatas, actores italianos, directores españoles, jinetes franceses y secundarios alemanes, han unido sus fuerzas (bajo pseudónimos anglófonos) para rodar spaghetti western hispanos bajo el sol de Roma, Madrid, Barcelona y Almería.

En el spaghetti western hispano la intertextualidad cinematográfica se comporta como una semilla que echa sus raíces en generaciones de cineastas y espectadores. Esta realidad provoca que, aunque hayan pasado más de 50 años desde entonces, el espíritu, la esencia del western europeo y de Sergio Leone se encuentren más vivas que nunca.

Referencias bibliográficas

AGULAR, C. (1999). *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Almería: Editorial de la Diputación de Almería.

--- (2009). *Sergio Leone*, Madrid: Cátedra.

ASENJO SEDANO J. (2003). *Oeste*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería.

BEATRICE L. (2002). "Il western all'italiana. Analisi di un fenomeno popolare", en Codelli L. "Il West in Europa, l'Europa nel West", en Brunetta Gian Piero (ed.). *Storia del Cinema mondiale. Volume primo: miti, luoghi, divi*. Torino: Einaudi.

DE ESPAÑA R. (2002). *Breve historia del western mediterráneo*. Barcelona: Glénat.

DONATI S. (2007). *C'era una volta il West (ma c'ero anch'io)*. Roma: Omero Editore,.

FOFI G. y FALDINI F. (1979). *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1960-1969)*. Milano: Feltrinelli.

GARCÍA RIERA E. (2015). *México visto por el cine extranjero 1941-1969 (Volumen 3)*, México D.F.: Ediciones Era, Universidad de Guadalajara.

GIUSTI M. (2007). "Introduzione" en AAVV (GARBAGNA Cristina coordinadora editorial), *Western all'italiana*. Milano: Mondadori-Electa, Quaderno de la 64^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

GUARNER J. L. (1994). *Autorretrato del cronista*, Barcelona, Anagrama.

GUBERN R., MONTERDE J. E., PEREZ PERUCHA J., RIAMBAU E. y TORREIRO C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

MANCINI M. (2102), *Spaghetti Western. L'alba e il primo splendore del genere (anni 1963-1966)*. Piombino (Livorno): Associazione Culturale Il Foglio.

MORAVIA A. (1967). "Tre mafiosi a caccia di dollari", en *L'Espresso*, 8 de enero de 1967, en Moravia A. (Pezzotta A. y Gilardelli A. eds. 2010). *Cinema italiano, recensioni e interventi 1933-1990*. Milano: Bompiani,

MINUZIO N. (1966). "La febbre del West", en *L'Europeo*, 3 de Febrero

PEREZ J. y GARCÍA J. G (2016). *La Almería de Sergio Leone*. Almería: Publicaciones de la Diputación Provincial.

PEZZOTTA A. *Il western italiano*, Milano, Il Castoro, 2012.

Chile en la década del veinte a través del cine de ficción

Erna Ulloa Castillo y Alejandro Birón González
Universidad Católica de la Santísima Concepción

Resumen

Si bien la historia sirve para comprender el pasado desde el presente, también es cierto que las fuentes para poder entender los diversos fenómenos que nos han marcado no sólo se encuentran en los libros, sino que el cine a través de sus imágenes, puede hacernos encontrar una vía que nos conecte más intensamente con ese pasado histórico. De allí que el objetivo central de este trabajo sea una reflexión teórica entorno a la importancia que reviste el binomio Historia-Cine recogiendo como ejemplo aquellas películas de la década del veinte que nos muestran un Chile influenciado en un proceso modernizador, potenciando una chilenidad pero la vez enfrentado a los problemas sociales derivados de la denominada *Cuestión Social*.

Palabras clave

Cine chileno, cine mudo, años veinte.

1. Introducción

El historiador norteamericano Robert Rosenstone, planteó que la historia no puede ser reconstruida únicamente en papel, sino que puede existir otro modo de concebir el pasado a través de elementos que no sean sólo la palabra escrita (Rosenstone, 1997). Aquí radica entonces la importancia de conocer la temática de aquellas piezas audiovisuales de inicios del siglo XX en Chile, y de esta manera tener la oportunidad de adentrarnos en una arista de la historia de este país del sur del mundo.

Si bien la historia sirve para comprender ese pasado desde el presente, también es cierto que las fuentes para poder entender los diversos fenómenos que nos han marcado, no sólo se encuentran en los libros, sino que el cine a través de sus imágenes, puede hacernos encontrar una vía que nos conecte más intensamente con nuestro pasado histórico. De allí que el objetivo central de este trabajo sea una reflexión teórica entorno a la importancia que reviste el binomio Historia-Cine recogiendo como ejemplo aquellas películas del cine silente chileno durante la década del veinte, que nos muestran un Chile sumergido en una reivindicación de su identidad cultural potenciada por la clase dirigente del país y graficada por una oleada modernizadora en que la prosperidad económica en los sectores urbanos se hacía presente.

Pero así como la imagen audiovisual daba cuenta de ello, por otro lado también guardaba silencio ante el fenómeno de los movimientos obreros que comenzaban a proliferar y hacerse sentir a través de las huelgas, tampoco encontramos en este cine mudo o silente, una reflexión sobre el gobierno de Arturo Alessandri Palma ni su Consejo de Censura Cinematográfica, ni la llegada al poder de los militares de mano del general Carlos Ibáñez del Campo. De igual forma, consideramos que este cine de inicios de siglo y hasta fines de la década del 20 dejó de lado un elemento que se convirtió en una de las mayores problemáticas que se arrastraban desde el siglo XIX como era la denominada *cuestión social* que afectaba principalmente a aquellos sectores más desfavorecidos del país.

Para llevar a cabo este análisis, nos centraremos particularmente en la década del veinte ya que representa un importante periodo de auge del cine de ficción chileno realizándose más de 50 obras y porque también durante este período podemos evidenciar una exaltación del ser nacional graficado en un llamado a rescatar lo criollo por sobre lo extranjero. Bajo esta consideración y a nivel metodológico, interesa poder desarrollar un análisis entre aquella “realidad histórica” y el propio “realismo cinema-

tográfico” de manera de poder establecer la relación y consecuencias que produjeron las películas con aquella sociedad al cual iban dirigidas las imágenes. Cabe señalar que una parte importante del material que se filmó ya no es posible de ver físicamente, ya sea porque están perdidos o están muy dañados, por este motivo se ha considerado también como fuente de información la prensa escrita y revistas cinematográficas del periodo (que se transformaron en un medio relevante para el público) lo que nos brindará un conocimiento descriptivo de la década estudiada.

Sin lugar a dudas, el cine como un medio de representación ha sabido expresar sentimientos, procesos y acontecimientos a lo largo de la historia y es aquello lo que hemos querido develar a través de la presente investigación, de manera de responder hasta qué punto el cine silente de la década del veinte tuvo independencia del contexto histórico que le tocó vivir, si modificó o no la representación de la realidad histórica teniendo un compromiso con los procesos sociales de su tiempo.

2. Dos Gobernantes y su búsqueda de cambios

El inicio de los años veinte en Chile podemos clasificarlo como un periodo en que las expectativas de cambio se hicieron presentes ya que estaba la posibilidad de realizar un quiebre al sistema gobernante a través de las elecciones presidenciales de 1920, en la cual la figura del candidato de la Alianza Liberal y posterior Presidente de la República, Arturo Alessandri Palma generaba una gran ilusión. Todo indicaba que habría una erradicación de los vicios de la República Parlamentaria y que las necesidades de diversos sectores como la clase obrera, intelectuales de izquierda y estudiantes encontrarían una pronta respuesta a sus demandas. Pero ello no fue así, inmediatamente la posibilidad de una nueva legislación laboral y una reforma al sistema político se desvanecieron (Vial, 1987). Si bien Alessandri tuvo la intención de generar un cambio se vio enfrentado a la discusión parlamentaria e incluso se vio obligado a cambiar de gabinete casi tan a menudo como sus predecesores (Collier y Sater, 1994).

Sin lugar a dudas, el poder realizar cambios dependía de manera considerable de una nueva Constitución la que llegaría en 1925 para fines de la administración de Alessandri, pero la puesta en marcha de ésta vendrá de mano de un gobierno autoritario con un fuerte sello de modernización graficado en la figura del general Carlos Ibáñez del Campo. Esta nueva Carta no significó una vuelta al presidencialismo ni tampoco disminuyó el papel de los partidos políticos, aunque si inclinó la balanza a favor del

ejecutivo (Collier y Sater, 1994), esto permitió por lo tanto, que Ibáñez contara con un autoritarismo incuestionable, lo que se expresó en restricciones a la prensa, desca-beza a la clase política, unos 200 políticos fueron exiliados entre ellos Alessandri y su familia (Fernandois, 2004). Entre sus muchos objetivos estaba el deseo de extirpar el comunismo y el anarquismo que influenciaba cada vez más a la clase trabajadora.

En lo que modernización refiere, entre 1928 y 1931 Chile invirtió casi 760 millones de pesos en diversos proyectos: desagües, caminos, puentes, barracas, prisiones, pis-tas de aterrizaje, instalaciones portuarias. A demás, entre 1927-1928 Ibáñez fundo dos bancos: La Caja de Crédito Agrario y la Caja de Crédito Minero concebidos para ayudar a los pequeños agricultores y las operaciones mineras a pequeña escala (Collier y Sa-ter, 1994). Sin lugar a dudas que los años veinte, fue ese periodo en la historia de Chile en que por primera vez se buscó establecer un proyecto país, un proyecto centrado en darle a Chile categoría de país moderno

La modernización por lo tanto exaltará el sentimiento nacionalista como así tam-bién la consagración de una cultura de masas que tuvo entre sus diversiones al cine, constituyéndose de esta manera en uno de sus mayores expositores.

3. Chile y los años veinte: la modernización de su Estado y una cinematografía nacional en busca de su camino

Las posibilidades de introducir al país en el proceso de modernización a comienzos del siglo XX fueron desarrolladas principalmente en términos de producción y con-sumo (Subercaseaux, 2004). Así en un sentido práctico, Chile se vio enfrentado a un modernismo industrial y mejoramiento del arte del comercio, pese a tal desarrollo, lamentablemente ello no constituyó una modernización social que fomentara proyec-tos en ayuda de sus ciudadanos. El Gobierno como objetivo quiso que la moderniza-ción fuese enseñada como un programa en conjunto, donde todos los chilenos fueran partícipes; pero éste era un país que crecía superficialmente a través del alumbrado público, el uso del automóvil y la creación de grandes tiendas, pero que en sus bases no logró disminuir la disconformidad social, los salarios insuficientes, la mortalidad infantil y la explotación laboral que constituyeron el rostro oculto tras la moderniza-ción (Subercaseaux, 2004).

Los cambios que traería esta modernización fueron traspasados también al espacio cultural, siendo reflejados en este cine silente. El rápido crecimiento de las ciudades y

la aparición de una cultura de masas permitieron que el cinematógrafo se acomodara perfectamente con las exigencias de la ciudad. De esta manera, se fue conformando un público amplio y diverso lo que permitió el surgimiento de un mercado para producciones musicales, cine y radio.

El cine silente se convirtió entonces en un vehículo para la propagación de la modernización, permitiendo que en la práctica la mayoría del público participara de este proceso por medio de la representación visual de sectores catalogados como modernos, sintiéndose cercano a él a través de la impresión de realidad. Ejemplo de ello fueron los registros de algunas filmaciones realizadas a lo largo de la década del veinte como *Imágenes reencontradas de Santiago de los años 20* (1920) dando cuenta de diversas escenas de la ciudad de Santiago como La Alameda, La Estación Mapocho, el Museo y Escuela de Bellas Artes, edificios gubernamentales y el Parque Cousiño, entre otros (Muesca y Orellana, 2010) accediendo de esta manera para que el público pudiera apreciar esos lugares como espacio comunes, cercanos y de fácil acceso.

De esta manera entonces se fue estrechando un vínculo con aquel proceso de modernización que comenzaba a vivirse: “El cine en Chile constituyó en un modo de experimentar la modernidad; (...) es un modo de ser y sentirse modernos” (Salinas y Stange, 2013, p. 28). Los imaginarios sobre la Nación y el progreso representados por medio de la urbanidad y el cosmopolitismo fueron transmitidos a sus espectadores que observan dicha representación inculcando en sus mentes la sensación de vivir en un país moderno. El filme *Imágenes reencontradas de Santiago de los años 20* al igual que el filme *El Cerro Santa Lucia* (1929) mostraban el crecimiento de las ciudades, la prosperidad económica y el desarrollo industrial.

Así en las películas, por lo tanto, fue frecuente encontrar objetos y actitudes propias de una sociedad moderna, pero con el sello de verse influenciada principalmente por Estados Unidos (Ossandón y Santa Cruz, 2005). En ello hay que considerar que los filmes de Hollywood transmitían nuevas y flamantes imágenes de estilos de vida, las que eran importadas principalmente para personas jóvenes (Rinke, 2002), quienes se apoderaron de todas las conductas, artefactos y vestimentas transmitidas por las imágenes. Visto así, podríamos considerar que este cine mantuvo una labor pedagógica que consistió principalmente en educar a ver y entender las películas con un aire de modernidad, pero también preocupado en rescatar la idiosincrasia nacional.

Sin lugar a dudas este cine silente, fue el factor más significativo en la emergencia de esta cultura de masas y sería precisamente el cine norteamericano el conductor de dicha cultura: “Las estrellas establecían estándares de modas a menudo extravagantes para sus seguidores. [y] la gente quería tener los autos más modernos o los mismos aparatos en el hogar que veían en las películas” (Rinke, 2002, pp. 59-60). Esta forma de percibir la modernidad es retratada también en las revistas de cine, donde era frecuente encontrar alusiones a accesorios para damas, chismes de alta sociedad y consejos amorosos, entre otros, reflejando el nacimiento del tiempo de ocio como parte de la sociedad chilena. Revistas como *Arlequín* (1922); *Pantalla y Bambalinas* (1926) y *Suplemento Actualidades* (1927-1929) son espacios en donde la mujer era el centro de atención, ya sea para resaltar su belleza o como hacer sus vida más lujosas.

Este ideal de modernización representado a través de la crítica cinematográfica permitió ver un cine particular y así mismo, sentir la modernidad como algo propio y cercano para ciudadano (Rinke, 2002). Por cierto, visto desde el punto de progreso industrial pero desde un sentido social claramente el tema resulta ser más ambivalente, sobre todo si consideramos que esta visión iba principalmente dirigida a un sector urbano en desmedro de lo campesino.

La crítica en estas revistas cinematográficas de alguna manera vino a romper el discurso racional intelectual decimonónico para entrar en una nueva etapa en la cual las clases más desposeídas podían acceder a un mercado de consumo y entretenimiento, claramente un público influenciado por los que se escribía sobre el star system, que eran vistos como ejemplo de lujo y moda: “a partir de la década de la década de 1920 parte importante de la sociedad chilena se norteamericanizó, se apropió de varios de los discursos, formas de sociabilidad, asignándoles un valor inherente de modernidad” (Purcell, 2012, p. 13)

4. La utilización del cine para mostrar una visión de sociedad

Si bien como hemos sostenido un eje central que guió a los gobiernos chilenos durante estos años veinte, fue impulsar la noción de una modernización como proyecto e idea de progreso, pero la realidad del día a día dejaba en evidencia más bien una oligarquía que pasó más tiempo en aparentar ser modernos que preocupados de modernizar la sociedad en su conjunto.

En este sentido, comenzaron a levantarse algunas voces que criticaban la noción instrumental que se estaba haciendo con el cine silente de parte de algunos sectores ya que lo que exhibían las imágenes era más bien una representación estereotipada de la sociedad chilena, por lo tanto, podríamos sostener que existió una cierta falta de sinceridad en el cine mudo chileno comparable con la crisis que estaba viviendo el discurso político chileno en la primera mitad de la década del veinte: “Chile tiene la necesidad urgente de ser moderno, lujoso y occidental con la finalidad de justificar sus fracasos y sus supuestas glorias en el cine” (Carreño, 1996). Por lo tanto para algunos sectores artísticos se estaba haciendo un cine deshumanizado que estaba volteando la mirada a su gente y más aún sin conciencia social ya que sólo se buscaba satisfacer a un pequeño grupo de aristócratas. Al respecto podemos establecer, entonces, que aquellos elementos presentes en los filmes del periodo como el deseo de una modernización, un desarrollo en materia de lujo y la presencia de un estilo marcado por la influencia francesa, no vinieron precisamente a promover ni a posibilitar un cine crítico sobre la realidad que vivía el país.

Las acusaciones a este cine mudo vinieron a representar un sentimiento generalizado de disconformidad que cuestionaba la representación sociocultural que se hacía del chileno. Así, por ejemplo, el pintor chileno Adolfo Berchenko planteaba que: “Cuando se tomó un tema chileno, de este solo se aprovechó la cascara; alguna cueca o tonada; huasos sin problemas vitales, simplemente decorativos y algún paisaje sureño. ¡En una palabra, meras tarjetas postales! Y por último el roto que ha aparecido en nuestra pantalla, ha sido un roto tergiversado, falso como un peso de plomo, sin un profundo sentido de la vida” (Santana, 1957, p. 58).

La crítica realizada a estos filmes silentes corresponde a una de las inconformidades presentes a nivel país en la década del veinte. A la estereotipada representación del chileno en las películas, se suma desde del espacio intelectual cierta cantidad de escritores que a comienzos del siglo XX llamaron la atención sobre las miserables condiciones sociales que vivían los trabajadores en los conventillos, las salitreras, como también las ineficaces políticas públicas que poco y nada respondían a las problemáticas sociales y laborales más urgentes.

Ante la avalancha de críticas que comenzaban a plantearse, esta incipiente industria cinematográfica chilena tuvo que cuestionarse qué tipo de sociedad deseaba representar. En algunos casos se verán filmes con una postura más crítica como fue el

caso de *Cocaína* (1927) que retrata la vida de un muchacho que tras fracasar en el amor se hace adicto a la cocaína; *Vergüenza* (1928) película que provocó un escándalo por su temática en torno a las enfermedades venéreas, *Uno de abajo* (1920) que relata las desgracias de un joven atrapado en el alcohol. Este filme es quizás uno de los pocos de su tiempo que sale de la media al declarar que “presenta un caso, por desgracia cruelmente vivido. Es la visión real y humana de la tragedia que viven a diario muchos hogares de nuestro pueblo” (Las Últimas Noticias, 25 de octubre, 1920).

Considerando el argumento de estos filmes, sin lugar a dudas podemos poner en duda la crítica de aquellos sectores de artistas que argumentaban que el cine chileno optó por una postura indiferente hacia las problemáticas sociales. El filme *Pájaros sin nido* (1922) tuvo como norma hacer una película a “favor de los desamparados, de los hijos de nadie, de los que vienen al mundo sin saber de dónde ni cuándo han llegado y que pueden ser algún día héroes como asesinos” (Las Últimas Noticias, 18 de agosto, 1922), este fue un filme que nació con la intención de entregar los beneficios obtenidos a la Protectora de la Infancia. De la misma manera, el diario El Mercurio de Valparaíso ante la película *Nobleza Araucana* (1925) publicó: “nuestro gobierno y autoridades muy poco se han preocupado de la suerte del indio araucano, lo cual ha dado margen a los audaces para despojarlos de sus tierras, bienes y propiedades” (1 de diciembre de 1925). En las revistas cinematográficas no se encuentran estas declaraciones, puesto que principalmente alagaban el filme en su contenido más que destacar las pretensiones con las cuales había sido filmado.

La actitud crítica hacia los filmes vino entonces a representar un fragmento dentro del discurso cinematográfico de la década del veinte que poco se ha considerado al momento de abordar la cinematografía nacional. Ello se puede entender por la casi inexistente constancia en las revistas de una mayor exigencia de filmes con estas características.

Por otra parte, el cine en una gran mayoría optó por realizar una representación idealizada y estereotipada de la chilenidad¹ generando un sentimiento de tranquilidad y estabilidad. Uno de los primeros ejemplos a comienzos de la década del veinte

1 Si bien no existe un consenso único en torno al concepto de Chilenidad, autores como Stefan Rinke, Bernardo Subercaseaux, Nicolás Palacios, Alejandro Venegas y Tancredo Pinochet, entienden ésta como un concepto que engloba una forma de ser propia del chileno sobre a un conjunto de costumbres y actitudes en relación al lenguaje, su música, su comidas, entre otros.

que deja ver el apoyo al discurso político es la película *La trasmisión del mando presidencial* (1921)², filme de dibujos animados en que se observa el traspaso del mando al Presidente Arturo Alessandri acompañado del Cuerpo Diplomático y Ministros de Estado (El Sur, 23 de julio, 1921). El argumento del filme transcurre con una visita realizada por el Presidente Arturo Alessandri Palma por algunos lugares emblemáticos del territorio nacional. Vistas de El Morro de Arica, Iquique, Magallanes y el Faro al límite sur del país son algunos lugares en las que el popular Presidente recorre con la finalidad de enseñar la grandeza y belleza de la tierra chilena. Ya la prensa destacaba que “la cinta es un desfile de la mayor atracción de la belleza del país, de sus industrias y de sus hombres más representativos” (El Mercurio, 5 de setiembre, 1921), demostrándose que Chile era un país hermoso, extenso no solo en territorio, sino en su poder y su capacidad para imponerse donde lo plantee.

Si podemos establecer un elemento constante dentro de la cinematografía nacional de este periodo, claramente la figura presidencial es uno de éstos. Por ejemplo, en el caso del Presidente Alessandri su uso se debió en gran parte a la popularidad que generaba éste entre la población, pero también para enaltecer su labor y demarcar su presencia en todo el país. Pero eso sí, debemos tener presente que las escenas no expresan el compromiso político del Presidente con su pueblo sino solo captar y reproducir los pasos de éste como si se tratara de una estrella de cine (El Mercurio, 17 de mayo de 1926)³.

El plan educativo y no menos sensacionalista del cine en lo que fue la década del 20 no escatimó en seguir utilizando figuras públicas para enaltecer no solo la chilenidad, sino también el sentimiento nacionalista propio de la época. A mediados de 1925 dentro de la efervescencia política y la salida de Alessandri del Gobierno, Emiliano Figueroa fue nombrado Presidente de la República el 25 de octubre (está a sólo dos años en el poder). Un día después de su nombramiento, se estrenó la cinta de actualidad *Candidato a la presidencia Don Emiliano Figueroa* (1925) que relataba su gira por el sur del país (El Mercurio, 26 de octubre de 1925).

2 Pese ser una caricatura, la prensa destacó la seriedad en la que fue dibujada por Alfredo Serey Vial, e inclusive se destaca la esperanza de un nuevo gobierno en el que Alessandri apoyara a la “clase desheredada” del país. Otros filmes son *El odio nada engendra* (1923) basada en un supuesto conflicto armado debido al problema de Tacna y Arica, *La perla del pacífico* (1923) enseñando distintos paisajes desde Valparaíso a Cabo de Hornos en el que supuestamente participa el presidente Alessandri y *La llegada a América del presidente Alessandri* (1925) que consistió en un documental que exponía diversas vistas del viaje del presidente con otros mandatarios de Sudamérica.

3 Existieron una gran cantidad de escenas a lo largo de la década del 20. 1926 fue un año en que hubo una gran proliferación, por ejemplo, *Vista panorámica de la región de los lagos*, que como su nombre reseña, son imágenes descriptivas de las ciudades y bellezas naturales de Chile.

Hacer uso de la imagen del Presidente de turno demostró que el cine mantuvo un vínculo con la esfera política, pero con una panorámica desde el espectáculo y la exaltación nacionalista. En ninguna de las revistas cinematográficas analizadas se hace mención a las cualidades o motivos que impulsaron a grabar esas figuras presidenciales. Por su parte, la prensa solo buscó describir un proceso político que suponía interés para su público.

Es así como se fue gestando un cine preocupado de generar una imagen positiva del país. Pero desde la otra vereda, las huelgas, las luchas de obreros y la creación en 1906 de una combatiente federación de estudiantes (Garretón, 1985) -que formaron parte de la discusión entre una sociedad que comienza a exigir sus derechos- no integraron parte del debate de la clase política desinteresada de estos problemas. Temas propios de la cuestión social referente al incremento del alcoholismo, la proliferación de los burdeles, la muerte por enfermedades venéreas, como también la poca protección laboral contra accidentes y lesiones de los trabajadores del ferrocarril, (Collier y Sater, 1998) fueron escasamente considerados en la representación visual de comienzos de siglo XX. Al respecto, entonces podemos establecer que el cine se nutría de este desinterés, pues en la mayoría de sus filmes no construyó una reflexión en torno a estas problemáticas, ni tampoco existió un cuestionamiento frente a la inequidad y explotación del trabajador. En definitiva, las problemáticas sociales derivadas de la *cuestión social* que se arrastraban desde el siglo XIX en Chile, no fueron elementos prioritarios a incorporar en la gran mayoría de los filmes que se rodaron durante esta época, quizás producto del poco interés que ello despertaba en el público frente a la arremetida de temas en torno al espectáculo que generaban las historias “que mueven los ánimos y la emoción del público, sea por la vía de recurrir a las figuras emblemáticas de nuestra identidad como el roto, el huaso o las historias de corte patriótico” (Muesca y Orellana, 2010, p. 29).

Hacia 1930 la falta de compromiso social permaneció en el cine. El periodista y poeta chileno Salvador Reyes, planteaba que el cine debía alejarse de temas de fantasía para mostrar temas contingentes de la sociedad aprovechando su gran popularidad y masividad. Para ello, argumentaba que los intelectuales debían hacer y controlar el cine generando un espacio para razonar los problemas entorno a las demandas sociales, puesto que como ningún otro arte, éste tenía la capacidad de crear una atmósfera de realismo y la sensación de ser partícipe del evento filmico: “en efecto, mientras la literatura ha aceptado su parte de responsabilidad social en la forma más

digna posible, el cine- negocio antes todo- no ha procurado sino satisfacer el gusto de la mayoría, halagar los convencionalismos más corrientes” (Reyes, 1930, pp. 361-362).

Bajo esta misma línea el también periodista y columnista del diario El Mercurio y Revista Zigzag durante los años veinte, Carlos Varas Montero, más conocido bajo el seudónimo de Mont-Calm, realizó un llamado a independizarse del modelo norteamericano, puesto que ellos han triunfado en un medio muy diferente y con recursos inmensamente superiores a los nuestros: “busquemos (...) el argumento genuino, criollo, y hallémosle en el fondo de un hogar chileno, en el medio de una multitud nuestra, en nuestros bosques o en nuestros campos, y tratemos un asunto de percepción o índole chilena” (Mont-Calm, 1927, p. 249).

El sentimiento de crear un cine que no solo hablara de los logros modernizadores y una chilenidad superficial que poco expresaba la realidad social, fue un plan no cometido. De manera contraria, el nacionalismo como fuerza cultural dominante se manifestó en las más variadas prácticas y tramas discursivas, siendo las expresiones artísticas y por ende el cine reflejo de esta idea (Subercaseaux, 2003). Así, la gran cantidad de filmes chilenos estrenados (según la investigadora chilena Eliana Jara entre 1920 y 1931 se estrenaron 73 largometrajes de ficción) reflejaron el ímpetu con el cual se apoyaba el nacionalismo. Un cronista de la revista Sucesos defendía dicha idea con el fin de impulsar la chilenidad preguntándose; “¿tenemos esperanzas de poseer alguna vez una cinematografía propia? Creemos que sí. Tenemos magníficos cameraman, también hay directores e intérpretes capaces de entender y expresar. (...) Ojalá que algún día comprendiéramos que es mejor ver una cinta mala nuestra que una mediocre yankee. Bueno sería que ahora que se trata de proteger a la industria nacional, se obligara a las empresas a pasar las cintas nacionales” (Revista Sucesos, 7 de enero, 1926).

A fin de cuentas no importó tanto la calidad del filme, sino su aprobación y valorización como un producto nacional por sobre lo extranjero. Desde estos sectores entonces podemos ver un llamado a proteger la industria nacional por mala que fuera, no interesando la calidad técnica, inclusive se puede poner en duda la relevancia temática puesto que el requisito central era mantener al chileno en conjunto con sus cualidades como sujeto protagonista.

Estas ideas se entienden como un cine comprometido ideológicamente con el país y su necesidad de integrar los distintos sectores sociales y raciales para conformar un país unido. Dicho lo anterior, no deja de surgir algunas interrogantes e inquietudes

referentes a ese nacionalismo y chilenidad expuesta en los filmes. En concreto, surgen dudas a qué tipo de “unidad” estaba llamando el cine mudo. Por una parte, y según el historiador chileno Bernardo Subercaseaux al parecer ésta no daba cuenta de una unidad social en la que las clases bajas como la elite compartieran intereses y experiencias en común, más bien, se estaría hablando del reconocimiento de un discurso de lo nacional en la producción fílmica

Bajo este mismo punto, la prensa como órgano manipulado y acreedor de poder del Estado se encargaría de exportar la idea de “unidad nacional” que en la práctica jamás existió. Así, los medios de comunicación y el discurso transmitido por el cine buscaron legitimar el discurso de la oligarquía política, pero no así el malestar cultural que intelectuales, estudiantes y artistas estaban reclamando.

En este sentido consideramos que si bien hubo un pequeño intento, en términos generales el cine mudo chileno de la década del veinte estuvo lejos de plasmar en sus imágenes los más diversos conflictos, angustias y preocupaciones del periodo como: “Los vaivenes económicos provocados por la crisis salitrera, los estallidos sociales, los problemas limítrofes con el Perú, derivados de la Guerra del Pacífico, la institucionalidad quebrantada por las asonadas militares, el desprecio y resentimiento entre sus clases sociales y el quiebre de un modo de ser con sus costumbres, valores y formas de vida” (Jara, 1994, p. 177).

De esta manera, podemos evidenciar que si bien este cine mudo chileno estrechó un vínculo constante con los grupos de poder para plasmar aquella idea de modernidad que se buscaba, particularmente en lo relativo a la urbanidad, priorizó una expresión cultural basada en lo criollo, lo chileno, construyendo una imagen propia, puesto que su trabajo estuvo centrado en mostrar películas que ensalzaban valores patrios, que mayor ejemplo de ello fue la más aclamada película del periodo, *El Húsar de la Muerte* (1925) que narra las andanzas del guerrillero Manuel Rodríguez en su lucha por lograr la independencia de Chile a inicios del siglo XX. Pero esta temática de lo criollo no sólo se plasmó en la figura del héroe, sino también en una temática universal como es el amor o en este caso el desamor con la película *Canta y no Llores Corazón* (1926) mostrándonos por un lado un Chile campesino pero por otro lado mostrándonos las influencias europeas en las construcciones modernas.

5. Conclusiones

Sin lugar a dudas la década del veinte fue muy fructífera en lo que concierne al cine silente de ficción en Chile, los numerosos trabajos audiovisuales dieron cuenta de una propia visión país sea esta o no concordante con las problemáticas internas que vivía éste en aquellos años. Por lo tanto, podemos establecer la existencia de una realidad histórica que aunque podamos considerarla fragmentada, de todas formas forjó un ideal impregnado en aquella visión de un Chile en que la modernización se hacía presente principalmente en los sectores urbanos.

Al respecto, aquellos elementos reiterativos en los filmes del periodo como la figura del huaso, el roto, el héroe nacional, los paisajes de las ciudades y los ideales de la chilenidad, nos hablan de todas maneras de una idiosincrasia que resulta necesaria rescatar y en este sentido, y frente a la pregunta que nos planteábamos en un inicio en torno a si se modificó o no la representación visual de la sociedad chilena, debemos establecer que ya sea de manera inconsciente o no este cine ensalzó los valores patrióticos defendidos por el Estado y una elite principalmente oligárquica. Pretendiendo en apariencia, olvidar o mejor dicho, esconder la seria problemática social que afectaba a las clases más bajas en sus condiciones de vida, puesto que la prioridad estaba en centrarse en forjar una temática nacionalista y modernizadora construyendo un discurso fílmico descriptivo.

Se podría establecer que los diversos realizadores audiovisuales en muchos casos no tuvieron una postura en común al momento de filmar sus películas, algunos de ellos construyeron un cine conservador y tradicional no por imposición sino sólo porque fueron víctimas del contexto histórico que los llevó por ese camino. Ello se explica en que se apoyaron fuertemente un discurso de identidad nacional, tanto de tipo conservador y afirmativo del orden existente, convirtiendo al cine en un aliado “inconsciente” dispuestos a transmitir la política estatal. Aun así, hay películas con una clara postura legitimadora del orden existente como fueron *La trasmisión del mando supremo*, *El empuje de una Raza* y *Un Grito en el Mar*, todas filmadas a petición del Gobierno de Alessandri.

En cuanto al rol que jugó la prensa y la crítica cinematográfica, éstas se centraron en gran medida en aprobar dichos filmes legitimando su valor descriptivo y educativo de la realidad chilena. Pero también existió un sector que no conforme con la cinematografía chilena, se encargó de enjuiciar las cintas. La crítica y autocrítica llegó tanto

de los mismos directores cinematográficos, como de poetas, cronistas y artistas como lo fueron Pedro Sienna, Alberto Santana, entre otros. Si bien, reconocen que el cine mudo chileno retrató al el campo, algunas fiestas y eventos nacionales, argumentaron que esta representación fue deficiente, estereotipada y que en muchas ocasiones solo se remitió a reproducir el modelo Hollywoodense. En definitiva, se le acusó de una falta de autenticidad y originalidad artística como argumental, como también, la inexistencia de un compromiso ciudadano.

En este punto debemos reflexionar en que la crítica cinematográfica proveniente de aquellas revistas especializadas en cine, no fueron conscientes de que aquellas películas con el correr de los años se transformarían en documentos históricos de su tiempo, es decir, en una fuente para la historia rica en elementos sociales que nos permitirían conocer un Chile que transitaba entre lo moderno de un mundo postguerra y uno que seguía arrastrando los vicios de un sistema político en que los más perjudicados seguían siendo aquellos sectores más desfavorecidos del país.

Por otro lado, no todo es negativo, también podemos establecer que este cine de los años veinte nos revela un fragmento de la identidad de lo chileno que en algunos casos estuvo bajo la fuerte influencia de la cultura norteamericana. Los valores y estereotipos representados por los personajes dan cuenta de ciertos elementos de la sociedad chilena: orgullosos, conservadores, patriotas, generosos, picaros y optimistas son rasgos frecuentes en las cintas producidas de esta década.

Estos mismos elementos que quizás no fueron mayormente percibidos por sus creadores, hoy al ser analizados como una fuente histórica nos permiten comprender un poco más sobre la representación de la sociedad chilena de los convulsionados años veinte. Se lamenta que los directores no hayan incursionado en las posibilidades de este medio para hacer frente a los problemas de la *cuestión social* y así dejar en evidencia que la modernidad era efectivamente necesaria abrazarla pero a qué costo.

Finalmente con el presente texto, creemos poder aportar a la perspectiva histórica ya que gran parte de los estudios de cine chileno no dan cuenta o bien lo hacen tímidamente en plantear esta unión entre la realidad histórica y realismo cinematográfico. Por lo tanto, el trabajo de problematizar el cine desde su vertiente histórica está en una etapa floreciente faltando mucho camino por recorrer.

Referencias bibliográficas

- CARREÑO, J. (1986). "Apuntes sobre textos de cine de los años 20". *Rancagua. Crítica & Estudios*. Disponible en: www.cinechile.cl/crit&estud-333. Fecha consulta: 01-03-2017
- COLLIER, S. y SATER, W. (1994). *Historia de Chile*. Cambridge: University Press.
- GARRETÓN, M. A. y MARTÍNEZ, J. (1985). *El movimiento estudiantil: conceptos e historia*. Santiago: Ediciones SUR.
- FERMANDOIS, J. (2004). *Mundo y fin de mundo. Chile en la política mundial 1900-2004*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- JARA, E. (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago: LOM Ediciones.
- MONTT-CALM. (1927). "La cinematografía nacional", *Zig-Zag*, n°1141, 1 de enero de 1927. En Bongers, W. (2011). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, p. 249.
- MUESCA, J. y ORELLANA, C. (2010). *Breve historia del cine chileno, Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM Ediciones.
- OSSANDÓN, C. y SANTA CRUZ, E. (2005). *El Estadillo de las formas*. Santiago: LOM Ediciones.
- REYES, S. (1930). "Acción social e inquietud metafísica del cinema" *Ecran* n°9, 29 de julio de 1930 En: Bongers, W. (2011). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, pp. 361-362.
- PURCELL, F. (2012). *¡De Película! Hollywood y su impacto en Chile*. Santiago, Editorial Taurus.
- RINKE, S. (2002). *Cultura de masas: Reforma y Nacionalismo en Chile. 1910-1931*. Santiago: DIBAM.
- ROSENSTONE, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel.
- SANTANA, A. (1957). *Grandezas y Miserias del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua.

STANGE, H. Y SALINAS, C. (2013). *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de modernización en Chile*. Santiago: Platea Alta.

SUBERCASEAUX, B. (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

Análisis sociológico y de la banda musical de la película *La ley de Herodes*

Edi Efraín Bámaca-López y Luis Jorge Orcasitas Pacheco

Universidade Federal de São Carlos, UFSCar (BRA) y
Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín (COL)

eefrain@ufscar.br / luis.orcasitas@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar dos de los ejes articuladores de la película *La ley de Herodes* (1999); el primero, cómo a partir del discurso cinematográfico, se evidencian diversos mensajes políticos relacionados con hechos acaecidos en determinados momentos históricos y que abren espacios a temas recientes en México: transiciones sociales, cambios institucionales y representaciones imaginarias, en un contexto político, económico y cultural del país; el segundo, apunta al papel de la banda musical, sus interposiciones y oscilaciones en el contexto narrativo de la película, dentro de una configuración que, además de rendir homenaje a la llamada época de oro del cine mexicano, también se constituye en un referente

de la crítica política que marca momentos clave en el acontecer mexicano contemporáneo.

Palabras clave

Cine mexicano, ruptura narrativa, banda musical, historia, crítica política.

1. Introducción

América Latina, en sus diversas expresiones artísticas, tiene mucho que ofrecer en el cotidiano de las personas, al mismo tiempo que aprovecha para plasmar retazos de su historia reciente; es un arte que moldea una propia realidad como sustento a un pasado que, en ocasiones, sigue latente en el presente inmediato. Es el caso de la película *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999), en donde se conjuga la historia del personaje bíblico con las vivencias de un país con una grande pero paradójica historia política: México posrevolucionario. Es ahí cuando el filme se convierte en un objeto de análisis dual: la mirada analítica a la realidad social mexicana y, por su puesto, su ámbito ideológico, ambos armonizados por los distintivos componentes musicales del propio film. Estas reflexiones aportan elementos de gran valía para alcanzar la comprensión de la realidad política e histórica de la actualidad; de esta manera, el director configura el anquilosado paradigma revolucionario libertario en escenas entretenidas pero no por ello, ajenas de una espontánea y mordaz crítica a un sistema estatal en crisis y que a la fecha sigue teniendo vigencia en sus cuestionamientos. Para la lectura crítica de la película se toman como referentes los planteamientos básicos de la historia política de México, expresamente conectados con el discurso cinematográfico y que enuncian las reflexiones acá compartidas, por lo que el visionado del mismo es un apartado altamente recomendable en cualquier momento. En la esfera de la lectura musical, se siguen los modelos de análisis de Anahid Kassabian y Michel Chion, con la certeza de lograr una interpretación articulada entre el texto fílmico y su narrativa, con una banda musical que en determinados momentos alude a un pasado, no tan lejano, colmado de ironía, humor negro y con grandes dosis de desesperanza, re-significando que todo tiempo pasado, no fue mejor. Con el aporte de la música, la temporalidad del film converge en un círculo casi interminable de abstracciones ineludibles para el espectador.

2. Objetivos

El artículo tiene como objetivo discernir, desde una mirada analítica, dos aspectos inmersos en la narrativa de *La ley de Herodes*. Por un lado, el propio texto fílmico, en donde se imbrican una serie de innegables discursos ideológicos que tienen relación directa e inmediata con recientes sucesos de la historia política, económica y cultural del México posrevolucionario. El segundo elemento se encauza en las funcionalidades de la banda musical, dentro de una configuración que tiene su foco de inspiración en la llamada época dorada del cine mexicano, (comprendida entre 1936 y 1959) y, que

además, resalta fehacientemente un punto de vista crítico alrededor de momentos clave del devenir posrevolucionario en la nación mexicana.

3. Metodología

El presente trabajo resulta de la consulta a la bibliografía sobre la historia política de México, gobernado por el Partido Revolucionario Institucional. Frente a la pregunta inicial ¿qué elementos de reflexión arroja la película a la fecha?, se configura el presente artículo, complementado con la lectura de la banda musical, como elemento importante del arte cinematográfico; estos dos matices nos dan los recursos esenciales para ofrecer una lectura social a la realidad nacional desde la óptica artística del cine.

Para la interpretación de la banda musical en el contexto narrativo de la película, se consideraron las proposiciones de Kassabian (2001) y Chion (2009), con el propósito de delimitar algunos componentes de la música y sus ineludibles nexos con las configuraciones que establece el argumento del film. Lo fundamental se centró en identificar cómo la música cinematográfica ofrece una gama de relaciones que pueden percibir los perceptores en un solo evento.

4. Resultados

4.1. Argumento y textualidad del film

La comunidad de San Pedro de los Aguaros asesinó a su último presidente municipal. Entre las razones estaban el cansancio de tanta corrupción y los abusos cometidos con los moradores. Posteriormente, otro militante del Partido Revolucionario Institucional, PRI, Juan Vargas (Damián Alcázar), llega al cargo, nombrado por el delegado del presidente federal. Hasta antes de tomar posesión, Vargas se desempeñaba como encargado de un basurero. El nuevo presidente municipal de San Pedro de los Aguaros busca llevar a buen fin las funciones que le han asignado: llevar al pueblo la modernidad y la justicia social. Las intenciones al inicio parecen buenas, hasta que el deleite del poder y la corrupción hacen intimidar al alcalde, lo que le hace convertirse en un tirano que es capaz de todo, hasta de matar para mantenerse y perpetuarse en el poder. Sus únicas herramientas son una pistola y la Constitución manejada a su antojo. Ambas cosas bajo el principio de la Ley de Herodes (o te chingas o te jodes) son el imperativo en el gobierno municipal.

El anterior es el contexto argumental que enmarca la estructura narrativa y la puesta en escena de *La ley de Herodes* es una proyección casi fidedigna de los entresijos políticos mexicanos y, latinoamericanos; es en ese marco discursivo en donde cada uno de los personajes se mueve al vaivén de un círculo vicioso que los envuelve sin cesar y con un nivel de complejidad que tiende a lo absurdo, y en donde la propia diégesis del film despliega categóricos destellos de una realidad impregnada de un ácido humor negro, irónica por momentos, pero que al mismo tiempo marca sucesos históricamente fecundados en el ambiente denso y febril de un escenario patético y decadente.

4.2. Aportaciones artísticas a la comprensión de la realidad política y social

El arte es la expresión subliminal de las realidades poco sublimes del diario vivir. Según Porras (2008) el cine se convierte en un espacio de gran eficacia a la hora de representar a la ciudadanía nuevos discursos, entre ellos los diversos mensajes políticos. Son formas distintas de narrar los hechos acaecidos en los disímiles momentos de la historia, convirtiéndose de tal manera en un espacio abierto a temas polémicos de la acontecer nacional. Las transiciones sociales encarnan más que simples cambios institucionales y representaciones imaginarias, marcan momentos de la historia y definen rumbos a seguir en el panorama político, económico, cultural, entre otros. Se hace necesario que en las transiciones la población se inserte también en un cambio de valores donde paulatinamente vayan quedando atrás los viejos valores heredados, especialmente aquellos que no contribuyen en la construcción de una sociedad más justa y equitativa.

Uno de los papeles del cine mexicano de los primeros años (1904–1986) ha sido tanto el fomento de la construcción y proyección de valores culturales, como también la difusión de ciertos parámetros ideológicos y políticos (Rangel, 2006). Contra este argumento viene *La ley de Herodes* -adicional a todo lo que se ha argumentado que es también parte de los aportes de la película-. Yace en el fondo la crítica al triunfo revolucionario y el apoderamiento de los ideales por parte del grupo político del Partido Revolucionario Institucional, PRI. Esa imagen creada en tiempos más antiguos ha venido apartándose en el cine posterior. El cine nacionalista ha ido disminuyendo y se ha intentado contrastar esa imagen mítico-histórica (Rangel, 2006). Las nuevas formas de hacer cine son nuevas en su técnica, en su contenido y en su expresión artística. Este cine de los años noventa hace una ruptura con las imágenes idealistas y muestra una realidad distinta, corrupta y llena de atrocidades y vejámenes a los más desgracia-

dos de la sociedad, es la muestra del nuevo modelo heredado. El director logra con ello contribuir a la «desmitificación del triunfo revolucionario» que por mucho tiempo se había tenido (Rangel, 2006, p. 66). Llegando el gobierno mexicano a considerar al cine como un asunto de Estado más que como una expresión cultura y de comunicación (Velazco, 2005).

A pesar de las amabilidades del llamado séptimo arte, el cine no ha sido considerado por parte de los estudiosos de la Política como un espacio importante y capaz de irradiar ideas, conceptos y análisis de tipo político (Porrás, 2008). Según Trenzado Romero (2000) algunas posibles explicaciones podrían encontrarse por el peso inmenso que tiene el institucionalismo en la ciencia política, una falsa convicción de que la ficción se encuentra muy distante de la realidad política y por último, la apropiación del estudio del cine por otras ramas del saber.

El lenguaje audiovisual y en específico el de la cinematografía tiene un impacto mayor que la palabra escrita. El lenguaje cinematográfico hace posible la reconstrucción de la memoria colectiva, apegada a la historia y en algunas ocasiones recreándola, pero también dando espacio para ir contra esa historia oficial ya contada (Porrás, 2008). En el caso de México esa historia oficial ha sido un instrumento de legitimación política, donde los mitos nacionales se convierten en realidades trascendentales que dieron fuerza al régimen formado por el Partido Revolucionario Institucional en la búsqueda de las justificantes de sus acciones, de tal manera que muchos de los personajes de la historia nacional eran una interpretación de la conveniencia partidaria del momento (Crespo, 2009).

4.3. Producción mexicana frente al resto de América Latina

En comparación al resto de los países de América Latina, México posee una cinematografía que tiene un enorme poder de penetración. Según Getino (1998) en México se generó entre 1936 y 1975 un gran aparato económico, legal y político con el cual se controlaron todos los sectores de la industria. La estructura formada (estatal-empresarial) se completaba con un poderoso circuito de salas, además contaba con organismos y empresas que se encargaban de la publicidad, la promoción, la investigación y la capacitación. Dicha política hace al Estado ejercer durante muchos años la comercialización interna y externa de sus películas. Junto a la industria del Brasil viene a ser México uno de los principales productores y exportadores audiovisuales de la América no angloparlante; especialmente telenovelas, seguido por algunos otros como Argen-

tina, Venezuela, Colombia y Perú (Sánchez, 2004). Realmente al hacer referencia al resto de América Latina o cine latinoamericano no resulta ser más que un término convencional, ya que como argumenta Getino (1998, p. 50):

« Entre las aproximadamente 11 mil películas producidas desde 1930 a 1996 en América Latina, 5 mil corresponden a México (46%) 2 mil 700 a Brasil (25) y 2 mil 200 para Argentina (18%). El 89% de la producción de películas se concentró en sólo tres países, correspondiendo el 11% restante a más de veinte repúblicas de la región.

Esto denota claramente una gran producción frente al reducido número en otros países. Y frente al gran imperio cultural de los Estados Unidos, cabe resaltar lo que Sánchez (2004, p. 26) aduce:

« [...] ante el poderío estadounidense en el sector, no es por mecanismos de mercado como pueden resurgir industrias latinoamericanas de la imagen, sino a partir de una adecuada combinación de acciones estatales y privadas, además de una confluencia entre países, tanto en el plano de las coproducciones como en el de la circulación de filmes por el subcontinente.

El consumo de nuestra propia producción es todavía algo incipiente, en palabras de Sánchez (2004) sería que no estamos acostumbrados a ver nuestras películas, en un primer lugar quizás cabe mencionar algunas de producción nacional, seguidas por las de Estados Unidos pero difícilmente las resto de América Latina.

5. Comentario

Autoridades del país buscaron la manera de retener la película para hacer callar la crítica al sistema y a la clase política nacional y del Partido Revolucionario Institucional, puesto que aparte de no favorecer a la imagen del mismo, eran tiempos de elecciones¹. Tales intentos retuvieron por algún tiempo la película pero no lograron su prohibición.

Según Pflieger y Schlickers (2012, p. 46): “El cine mexicano actual no está al margen de los desarrollos en la sociedad, de sus temas y de las preocupaciones de la gente” y esto queda reflejado en gran manera en esta película. De manera irónica y jocosa, va dejando un mensaje profundamente crítico. Se nota como el caciquismo priista vino

¹ Se exhibió en el año 2000, un año después de su producción, fecha también que coincidió con las votaciones donde el partido político del PAN con su candidato Vicente Fox, fue elegido presidente de México. La película fue relanzada un mes después de las elecciones.

ejerciendo por tantos años el poder, pareciera que el dicho *el que no transa no avanza* es la premisa fundamental en el proceder de toda la trama de la película.

El film transcurre en tiempos de Miguel Alemán (1946-1952), heredero del legado de las reformas que llevan la modernización deseada por Lázaro Cárdenas². Miguel Alemán, al llegar a la presidencia, escoge como asociados en el gobierno a quienes habían sido sus compañeros o profesores en las escuelas de derecho a las que había acudido. Tal actitud vino a quitar puestos importantes a los considerados personajes históricos del partido, esta situación queda escenificada en la película por medio del gobernador Sánchez, quien es desplazado en la sucesión presidencial y buscan mandarlo a la Embajada de Bolivia, para quitarlo del medio. Esto marca una lucha entre políticos tradicionales y los nuevos tecnócratas políticos que van surgiendo (Velazco, 2005). Según Tovar (2000, p. 48) es el propio director el que define a la película en el siguiente modo:

« Es una comedia no clásica que también invita a la reflexión, por el grado de caricatura al que está llevada. Tiene más elementos de un humor negro que mueve a risa a algunos, pero a otros puede desconcertarlos o ponerlos a reflexionar sobre ¿de qué nos reímos? Cada personaje es una caricatura, cada uno representa algún actor importante de la vida social y política del país, no de un solo partido; incluso está la iniciativa privada, la Iglesia y varias entidades de nuestra realidad.

El período de transición política en México es el escenario de la *La ley de Herodes*. El Partido Revolucionario Institucional había controlado por siete décadas el país. El protagonista refleja todo el proceso de educación política que los novatos debían pasar para ascender a las altas esferas dentro del partido, lo que también les daba las herramientas clásicas de gobernar, según la tradición priista (Porrás, 2008). La película refleja la forma de proceder de las instituciones políticas partidarias a la vez que denota el proceder de la Iglesia, la oposición partidista y también lleva de implícito la participación de la iniciativa privada (corrupta), representada en la presencia de un *gringo* (Tovar, 2000). El reflejo de la corrupción a todos los niveles no es más que la descripción de escenarios actuales y de vieja data tanto en México como en los restantes países de la región. Para Pflieger y Schlickers (2012, p. 43) la película “deconstruye el estado ideal de la nación priista”.

Según Rangel (2006) la película muestra una clara crítica al modelo instaurado después del triunfo revolucionario, en donde todos aquellos que asumen el poder ascien-

² Ver Rangel (2006), a partir de la p. 62 para un análisis más exhaustivo.

den económicamente a costa de la población más desfavorecida y empobrecida, que en este caso son los indígenas, analfabetos, desdeñados por la clase dirigente del país.

La comunidad nativa de San Pedro de los Agueros no habla español y su presidente municipal no habla el idioma de ellos, ¿cómo entenderse así cuando ni siquiera existe un vínculo esencial como el idioma? Hay una representación violenta, muy contraria al ideario indigenista que se había creado en el cine mexicano de inicios de 1900. De las instituciones que se representan en la comunidad de San Pedro de los Agueros, ninguna ofrece apoyo y justicia para los desfavorecidos. Siguen siendo los pobres la base social que sustenta a los explotadores y favorece su enriquecimiento. Es la ley de Herodes, expresión que evidencia el modo de gobernar si lo que se busca es la permanencia en el poder.

Se considera entonces, que los artistas sociales son también parte de la amplia gama de investigadores que buscan expresar las distintas realidades que nos circundan y que algunos no son tan conscientes de su acontecer. El lenguaje audiovisual latinoamericano es en sí poseedor de gran riqueza cultural por su diversidad, naturaleza y vivencia pero también presenta grandes retos frente al mundo consumista y avasallado por los grandes conglomerados de las industrias culturales de los Estados Unidos.

Los limitados recursos y la ausencia de políticas públicas en este sentido, no favorecen a un mejor escenario. Pero grandes muestras nos dan clara referencia que la creatividad siempre está presente junto a la calidad y profesionalismo a la hora de hacer cine. La visualización de referencias cinematográficas como *La ley de Herodes* y muchas otras, favorecen en gran manera una mejor comprensión de nuestra realidad latinoamericana y si no, al menos ofrecen un escenario desde un enfoque distinto y hasta subliminal. Las imágenes relatan en gran manera las vivencias que parecen dormir en el pasado histórico, recrean distintos momentos de la historia en momentos de actualidad y que también favorecen en la recuperación de la memoria histórica. Ayudan a no olvidar esa historia que muchas veces nos lleva a pasar desapercibidos de las realidades del día a día. La representación artística de la historia y las vivencias cotidianas también contribuyen en la construcción de ciudadanía y propicia la cimentación de herramientas que ayuden en la confección de un mejor presente.

Acercarse a la vivencia de América Latina por medio del cine, es como volver a vivir situaciones que han marcado la historia de los pueblos, pero también es aproximarse a esas realidades que en su momento generan la esperanza, el compromiso y la utopía

para seguir caminando. Aparte que nos ofrece la construcción de los retazos de la historia que muchos de nosotros no hemos tenido la oportunidad de escuchar en otros entornos y círculos de conocimiento.

5.1. El aporte de la banda musical

La música en el universo narrativo de *La ley de Herodes* se revela en diferentes tiempos, timbres y velocidades, de manera reiterativa a lo largo del film y sugiere, al igual que su diégesis, una circularidad de tiempo y espacio que complementa su trama y los procesos sociopolíticos que plantean los desarrollos dramáticos de la historia repetitiva que acontece en el abandonado villorrio de San Pedro de los Aguaros. En ese universo narrativo, *La ley de Herodes* cuenta con un tema musical transversal que irrumpe en 24 de los 27 cortes en donde interviene esta música incidental dramática y que cumple perfectamente la función de “poseer la facultad de conectar directamente las imágenes con los diferentes estados narrativos posibles y coincidir con determinados acontecimientos muy puntuales que se perciben en la pantalla” (Kassabian, 2001, p. 43). Adicional a esa serie de relacionamientos entre la música y el mundo narrativo de la película, es pertinente señalar que más allá de estos nexos intrínsecos y extrínsecos, es necesario analizar las formas en que la música funciona en una escena específica de la película (Kassabian, 2001). En consecuencia, se contemplan, coincidiendo con Kassabian (2001), aquellas lecturas que hacen los perceptores con respecto al entramado textual del film, esto incluye, evidentemente, sus prácticas de sonido, música e imagen, que comprensiblemente comienzan mucho antes de una experiencia cinematográfica específica (Kassabian 2001). Y justamente aquí surgen tres elementos que están presentes en *La Ley de Herodes*: la alusión, el leitmotiv y la canción temática.

5.2. La alusión

En cuanto a la alusión, según Kassabian (2001), no es otra cosa que un tipo particular de cita, es decir, una cita utilizada para evocar otra narración, que en la película se manifiesta en tres momentos específicos de la misma:

- En la escena del burdel, corte 13 (de 00:54:14 a 00:55:41), cuando Juan Vargas, el presidente municipal de San Pedro de los Aguaros, llega al negocio regentado por doña Lupe, ahí se percibe una música diegética, el tema *La cama de piedra*, una canción popular mexicana, original del compositor tamaulipeco Cuco Sánchez, que in-

terpreta melancólicamente con la guitarra Salvador el Negro Ojeda y que alude claramente, no al amor no correspondido, sino al alicaído prostíbulo de la villa, donde llega Vargas a cobrar los “impuestos” a los humildes y patéticos clientes del lugar. El ritmo melancólico y lánguido de la música que emana de la guitarra del Negro Ojeda lleva al espectador a compenetrarse con lo sórdido del lugar, pero también con unos personajes decadentes, atrapados en las propias pesadumbres del círculo de pobreza que los acorrala.

- Durante el entierro de doña Lupe, en el corte 19 (de 01:09:59 a 01:10:54), en la escena aparece otra música diegética, *La barca de oro*, una canción popular mexicana, cuyo autor también es Cuco Sánchez, que alude justamente al momento de partida de la dueña del burdel de San Pedro de los Aguaros; no es una despedida de un amor incomprendido como versa la letra de la canción; en este caso es la despedida hacia el camino de la eternidad.

- Finalmente, en el corte 22 (de 01:27:46 a 01:29:48), nuevamente el personaje de Juan Vargas en el burdel y ahí surge la música diegética, *Que me lleve la tristeza*, canción popular mexicana del compositor Marcial Alejandro, que manifiesta el estado de ánimo del protagonista, quien, en estado de beodez, se lamenta por “tener que hacer cosas que a veces no gustan”.

Los tres temas evocan otro tipo de narración sonora frente al mundo visual de las escenas en cuestión y, de esa manera, aprovecha la música popular mexicana, conocida y reconocida en toda Latinoamérica; además, rinde evidente homenaje musical a la llamada época de oro del cine mexicano, pues estas canciones fueron interpretada también en el cine por figuras como Pedro Infante, en *La barca de oro* (1947) y Antonio Aguilar, en *La cama de piedra* (1958), entre otros cantantes mexicanos del género.

5.3. Leitmotiv

Desde la perspectiva wagneriana este término se define como “un tema musical o idea musical cortos y consistentemente asociadas con un personaje, un lugar u objeto, una cierta situación o una idea recurrente de la trama” (como se cita en Kassabian, 2001, p. 50). En este caso, el *leitmotiv* se asume como al tema musical transversal que se identifica en la *La ley de Herodes* (mambo) que, retomando a Kassabian (2001), se refiere a otros eventos musicales dentro de la película como una marca de identificación o de indicación. El tema transversal es una composición de Santiago Ojeda, interpre-

tada por La orquesta del mambo kid, que se revela desde el principio hasta el final del film, como se dijo anteriormente, en 24 de los 27 cortes musicales que contiene la película. Estas apariciones van a marcar segmentos dramáticos muy puntuales, evocando el sarcasmo y la ironía, el suspenso, el humor negro, la pasión, la nostalgia, la decadencia y la contradicción. Es el sello que identifica, ante el espectador, la acción y el desarrollo dramático de los personajes, especialmente el de Juan Vargas y su frenética metamorfosis, al pasar de un intrascendente miembro del partido gobernante, honesto y convencido de las bondades de la política, a un ser inicuo, corrupto, capaz de, como dice el licenciado López, “tranzar para avanzar”, sin importar quien se atravesase en su enfermizo camino hacia el poder. La aparición del mambo en las escenas dramáticamente más importantes, crea una identificación y, al mismo tiempo, señala al perceptor un salto en el tiempo y en el espacio (Kassabian 2001).

5.4. Canción temática

Kassabian (2001) señala que la canción temática, donde existe, generalmente recibe un grado muy alto de atención. El mambo de *La ley de Herodes*, tiene su primera aparición desde el propio inicio del film e indudablemente hace que los espectadores se familiaricen con él y de antemano puedan prever su entrada, incluso antes de la visualización. Como tiene una aparición continua, también cumple entonces, como se dijo en el apartado anterior, como *leitmotiv*; no obstante, esta canción temática tiende a adaptarse según la complejidad de las propias imágenes y la acción dramática e incluso, aspectos de la propia música. Por ejemplo, se percibe más lenta en el corte 16 (de 01:05:12), en el momento en que Juan Vargas arroja al barranco los cuerpos de doña Lupe y de Pancho; en ese instante, el tema se torna más melancólico, con una sutil tendencia hacia el bolero y al finalizar apoya el énfasis que provee la imagen al prendedor del PRI junto a los cadáveres. En el corte 14 (de 00:55:41 a 00:56:36), el tema principal se torna más rápido, cuando el personaje de Vargas tiene una agitada noche con las tres prostitutas del burdel; ahí, con un efecto de cámara rápida, como una forma de acortar el tiempo, la música, con un tempo mayor, acompaña al unísono a la imagen en su ritmo de edición y a la acción que se magnifica con un *travelling* circular de 360°.

5.5. Las señales de la música

Michel Chion (2009, p. 408) señala que “las señales de la música se dispersan por todas partes, y se entretajan con otros elementos de sonido. Estos factores permiten a la música desempeñar un papel estructural más significativo y crear “zonas” de segmentos

con y sin música”. En la película *La ley de Herodes*, es factible apreciar cómo la canción temática, a pesar de su “aparente” intermitencia, logra establecer, de manera pródiga, su influencia sobre la estructura de la película, convirtiéndose así en un factor diferenciador e identificador, en los diferentes segmentos dramáticos en donde interviene; en consecuencia, deja en evidencia que, como indica Chion (2009, p. 409), “su importancia en la película no es proporcional al número o la longitud de las señales”; su importancia radica, como con anteriormente se mencionó, en que sus apariciones complementan y apoyan el texto narrativo, dándole al espectador elementos evocativos y dramáticos sumamente importantes para percibir identificaciones muy particulares del mismo.

En ese contexto, se caracteriza, según el modelo de análisis de Chion (2009), cómo la canción temática de *La ley de Herodes*, marca sus inicios y finales (cuando comienza y cuando para), y de igual manera cómo se manifiesta como elemento signico de identificación de las estructuras y temporalidad de la película. La música temática entonces, interviene en momentos dramáticos específicos que, dentro del argumento de la película, están marcados por la enunciación de determinados conflictos emocionales, sociales, culturales y, sobre todo, políticos; fundamentalmente percibimos esto mediante la acción dramática del personaje de Juan Vargas, quien a lo largo del film, sufre una concluyente y elocuente transformación, que marca sus conflictos personales, ideológicos y hasta religiosos, ante la despiadada realidad que vive en San Pedro de los Agueros. El mambo, casi omnipresente de principio a fin, marca pasajes de incertidumbre (corte 5, de 00:12:54 a 00:13:12), cuando Vargas y su esposa llegan por primera vez a la polvorienta aldea sin saber que les depara el destino ahí; un peligro evidente (corte 16, de 01:05:12 a 01:05:45), cuando Vargas arroja los cuerpos de doña Lupe y Pancho al barranco pero deja caer con ellos su prendedor del PRI; o el enfrentamiento antagónico del clímax (corte 25, de 01:50:26 a 01:50:51), con la muerte del licenciado López, cuyo cuerpo ensangrentado está rodeado de los puercos y Vargas le reprocha al cadáver: “es la ley de Herodes”. En estos y en los demás fragmentos en donde es manifiesta la canción temática, el cese de esta marca la señal de una evidente ruptura de la anarquía temática (llámese social, política, ideológica o religiosa); del mismo modo, la música temática también opta por detenerse cuando determinadas situaciones en pantalla están encauzadas a desatar el clímax y las emociones que van con él; tal es el caso del corte 1 (de 00:00:00 a 00:02:46), cuando el primer presidente municipal intenta huir con el dinero de la corrupción y es perseguido por la turba enardecida, hasta que lo acorralan y le cortan la cabeza. En ese segmento, la música se pone en marcha y lo que acontece es una evidente señal de “La ley de Herodes”.

5.6. Homenaje al cine de la época de oro

El homenaje que *La ley de Herodes* otorga la época de oro dentro de la banda musical de la película, se evidencia primordialmente con las dos piezas musicales de música popular mexicana (las rancheras *La barca de oro* y *La cama de piedra*), ambas de la autoría del compositor Cuco Sánchez, que justamente se integran a la imagen y al texto melodramático, con la interpretación diegética de Salvador Ojeda, específicamente en escenarios visuales sugestivos como el bar del burdel y el cementerio, que evocan algunas películas y artistas de la misma época.

6. Conclusiones

Debe considerarse que los artistas sociales son también parte de la amplia gama de investigadores que buscan expresar las distintas realidades que nos circundan y que algunos no son tan conscientes de su acontecer. El lenguaje cinematográfico latinoamericano es, en sí, poseedor de una gran riqueza cultural, por su diversidad, naturaleza y vivencia pero también presenta grandes retos frente al mundo consumista y por el flujo que emana de las grandes potencias de las industrias culturales de los Estados Unidos.

Los limitados recursos y la ausencia de políticas públicas en este sentido, no favorecen a un mejor escenario. Pero grandes muestras nos dan clara referencia que la creatividad siempre está presente junto a la calidad y profesionalismo a la hora de hacer cine. La visualización de referencias cinematográficas como la *Ley de Herodes* y muchas otras, favorecen en gran manera una mejor comprensión de nuestra realidad latinoamericana y si no, al menos proponen un escenario desde un enfoque distinto y hasta subliminal y surrealista. Las imágenes relatan en gran manera las vivencias que parecen dormir en un pasado no tan lejano, recrean distintos momentos de la historia en momentos de actualidad y que también favorecen y revalúan la recuperación de la memoria histórica. Ayudan a no olvidar esa historia que muchas veces nos lleva a pasar desapercibidos de las realidades del día a día. La representación artística de la historia y las vivencias cotidianas también contribuyen en la construcción y deconstrucción de ciudadanía y propicia la cimentación de herramientas que ayuden en el establecimiento de un mejor presente.

Acercarse a las vivencias de América Latina por medio del cine, es como volver a percibir situaciones que han marcado la historia de los pueblos pero también es

aproximarse a esas realidades que en su momento generan la esperanza, el compromiso y la utopía para seguir caminando, y que igualmente nos ofrece la re-construcción de los retazos de la historia que muchos de nosotros no hemos tenido la oportunidad de escuchar en otros entornos y círculos de conocimiento.

En el apartado de la música cinematográfica, es innegable que este registra, o por lo menos intenta, establecer una interacción bien sea semántica o emotiva con el espectador (perceptor), en su función de apoyo y complemento al discurso narrativo, que en el caso de *La ley de Herodes* debe discurrir en los entresijos sociopolíticos y religiosos de un patético microcosmos (San Pedro de los Agueros), reflejo pormenorizado de una deformada política nacional. La música entonces, es un elemento de primer orden que participa directamente en la emoción de la escena, se mueve en simpatía con ella, la envuelve, la prolonga y la amplifica, es lo que denomina Chion (2009) música empática, con tiene la potestad de experimentar los sentimientos de otros (perceptores) mediante la identificación, que es exactamente lo que plantea el discurso crítico de la película, en torno a un contexto político mezquino, desarticulado y carente de ética.

Es plausible también que la música en *La ley de Herodes* registra, con cierta pasividad e ironía descarnada, situaciones emocionalmente intensas en el argumento narrativo (violencia, muerte, injusticia, avaricia, tristeza, hipocresía, ineptitud). Este cierto desgano, a menudo subrayado por la fuente de la música, es un instrumento mecánico (el tocadiscos) o la figura casi fantasmal del músico callejero (Salvador el Negro Ojeda) y su lacónica guitarra, que lejos de resquebrajar la emoción implícita, según apunta Chion (2009), refuerza vigorosamente la escena. Es ahí donde la función dramática de la música permite que el espectador pueda percibir claramente un cambio de perspectiva, que se enfoca fervientemente en los distintos dramas individuales de los personajes de corte surrealista de la película.

Referencias bibliográficas

CHION, M. (2009). *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press.

CRESPO, J.A. (2009). *Contra la historia oficial*. México: Debate.

GETINO, O. (1998). *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*. (LOM

Ediciones). Santiago de Chile: Universidad ARCIS, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano.

KASSABIAN, A. (2001). *Hearing film: Tracking indentifications in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge.

PFLEGER, S., y SCHLICKERS, S. (2016). La ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual. *La Colmena*, (74), pp. 41-48.

PORRAS, J. P. (2008). El cine mexicano como instrumento de reinterpretación histórica en períodos de transición democrática. *Revista de Ciencias Sociales*, (122), pp. 89-101.

RANGEL, L. (1999). La ley de Herodes (1999) vs. Río escondido (1947): La desmitificación del triunfo de la Revolución Mexicana. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios.*, 4 (1), pp. 61-68.

SÁNCHEZ, E. (2004). El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual...¿Panamericana?: ¿Fatalidad de mercado o alternativa política? *Comunicación y Sociedad*, No. 2, pp. 9-36.

TOVAR, L. (2000). La ley de Herodes: más real que la realidad. *Cinemanía*, 41, pp. 48-49.

TRENZADO ROMERO, M. (2000). El cine desde la perspectiva de la ciencia política. *Revista española de investigaciones sociológicas*, 92, pp. 45-70.

VELAZCO, S. (2005). Rojo amanecer y La ley de Herodes: cine político de la transición mexicana. *Hispanic Research Journal*, 6 (1), pp. 67-80.

No paiz das Amazonas. **Análisis histórico-narrativo de una película pionera**

Pablo Calvo de Castro

Universidad de Salamanca

pablocalvo@usal.es

Resumen

El presente artículo analiza bajo parámetros históricos y narrativos la película documental brasileña *No Paiz das Amazonas* (1922) realizada por Silvino Santos y Agesilau de Araújo. La aplicación del protocolo investigador pretende ser un test para la ficha de análisis que se utilizará en un trabajo de tesis doctoral (en proceso) que analiza la evolución del cine documental en América Latina en el periodo 1922-2014 a través de 100 títulos, en el contexto histórico en el que los países y realizadores han desarrollado su trabajo. La cinta es pionera en el cine documental de Brasil y establece aportaciones fundamentales al cine brasileño y a todo el género documental en el contexto latinoamericano.

1. Introducción

No Paiz das Amazonas (1922) es quizá la película más relevante del primer cine documental de Brasil. Bajo esta premisa se analiza desde el punto de vista histórico y narrativo para identificar cuáles son sus aportaciones al cine documental posterior, prolífico en el país a lo largo de toda la historia de este género y que se constituye como una herramienta fundamental para el registro y la transmisión de la historia de un país o territorio para las generaciones futuras. La figura de Silvino Santos atesora una peculiar historia, que le llevará desde su Portugal natal a radicarse en el Amazonas, donde filma en un contexto férreamente dominado por una clase oligárquica local que, junto a la inversión extranjera, domina y subyuga las posibilidades de desarrollo en una tierra de abundantes recursos.

2. Objetivos

El objetivo fundamental de este artículo va más allá del análisis aislado de una película documental. Aunque esta cinta, pionera en la producción de cine documental en Brasil, y por ende de todo el contexto de América Latina -ya que Brasil va a ser hasta nuestros días uno de los países con mayor presencia y apoyo institucional en la producción de títulos este género audiovisual en la región-, tiene una interesante idiosincrasia, que ha suscitado su selección como objeto de análisis de este artículo, es también la primera de una muestra de 100 títulos que conforman el corpus analítico de un trabajo de tesis doctoral sobre el cine documental en América Latina y su evolución dentro del complejo contexto histórico en el que se ha desarrollado.

La obtención de los resultados de esta investigación pasan por la aplicación de una ficha de análisis a cada una de las películas. En el presente artículo será aplicada la citada ficha a la cinta *No país das Amazonas* (1922), constituyendo en el trabajo de investigación general, cada película como unidad de análisis.

Por tanto, se puede afirmar que el objetivo último del artículo es, más allá de las aportaciones realizadas en cuanto al comentario y reflexión sobre la película, un test de la ficha para el análisis del total de la muestra seleccionada para el trabajo de tesis doctoral. En cuanto a los objetivos concretos centrados en el análisis de la película, destacan:

- Poner en valor el documental que se podría denominar de descubrimiento (en este caso “meta-descubrimiento” en los albores de un género audiovisual donde es-

taba todo por hacer, pero también de una zona de Brasil y del mundo donde estaba prácticamente todo por explorar. De la misma manera que hicieron pioneros en otros lugares como Flaherty con *Nanook el esquimal* (1922) o *Moana* (1926) o Martin y Osha Johnson con *Simba* (1927), lo hace Santos con su película.

- Analizar el contexto general y particular de producción de la película para entender, en primer lugar, cómo se gestó la producción de una película de las características de *No Paiz das Amazonas* y también entenderla en el área amazónica de Brasil en los años 20 del siglo pasado.

- Analizar la estructura de la película y sus aspectos formales fundamentales para establecer las características del filme que luego servirían de referencia para estilos cinematográficos -de documental y de ficción- posteriores como el cine de vanguardia, las sinfonías de ciudades y otras propuestas que se van a ir sucediendo a lo largo de la historia del cine documental.

3. Metodología: aplicación de la ficha de análisis

Para realizar esta investigación se ha desarrollado una ficha de análisis en la que se recojan de manera cualitativa los aspectos fundamentales de las películas documentales que forman parte de la muestra de análisis. En este caso, la ficha de análisis recoge los elementos fundamentales de la película *No Paiz das Amazonas*.

3.1. Ficha técnica:

- Realizador: Silvino Santos y Agesilau de Araújo
- Productor: J. G. Araújo y Cía. Ltda
- Director de fotografía: Silvino Santos
- Montaje: Silvino Santos y Agesilau de Araújo
- Distribución: la película se estrenó en Brasil en las salas comerciales, el 12 de enero de 1922 en Manaus, el 27 de diciembre de 1922 en Belém y el 22 de marzo de 1923 en Río de Janeiro. También se realizaron copias en inglés y francés para su exhibición en mercados extranjeros, estrenándose fuera de Brasil el 8 de junio de 1927 en Lisboa. La distribución corrió a cargo de la compañía productora de la película, J. G. Araújo y Cía. Ltda. El 7 de agosto de 2009 se

reestrena en la III Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, en su versión de 52 minutos

- Fecha de producción: 1922
- Actores: No
- Tipo de cámara utilizada (modelo-óptica): 16 mm.
- Coloro Blanco y Negro: Blanco y Negro
- Tipo de formato de exhibición de la película: 35 mm.
- Duración: Hay varias versiones de la película, de 72, 90 y 129 minutos. En esta ficha ha sido analizada la última versión, una copia restaurada.
- Sonido: Muda en la versión original. La ambientación musical en la copia restaurada la realiza Roisvaldo Cordeiro.
- Sinopsis. *No Paiz das Amazonas* es una película documental muda que recorre gran parte de la región amazónica de Brasil, en los departamentos de Amazonas, Acre, Roraima y Rondonia. Producida por J. G. Araújo, empresario de Manaus, muestra las principales actividades económicas y comerciales de la zona y sus habitantes en 1921 a través de distintas secuencias temáticas en las que también se incluye el viaje, utilizando distintos medios de transporte, los accidentes geográficos, la flora y la fauna y algunos pueblos indígenas que habitan la región.

3.2. Delimitación contextual

3.2.1. Contexto de producción de la película

Manaus es en los primeros años del s. XX un lugar de gran desarrollo económico por la explotación de materias primas y el comercio. Con un Brasil independizado hace relativamente poco tiempo y un terreno -el amazónico- con dificultades de acceso evidentes, había sido un lugar aislado de su entorno cercano pero donde las grandes fortunas había hecho llegar todos los avances de la época. La primera sesión de cine se proyecta en Manaus en abril de 1897 y en los primeros años del SXX empresas como Pathé-Frères o Gaumont ya realizan exhibiciones ambulantes (Costas y Lobo, 2005, p. 295). En este contexto, G. J. Araújo, un próspero empresario local dedicado al co-

mercio y al caucho, decide aportar el capital para la producción de una película documental que retratase las bondades de la pujanza económica del estado de Amazonas con el objetivo de exhibirlo en la Exposición del Centenario de la Independencia del país en 1922, que se celebraría en Río de Janeiro (Labaki, 2003, p. 296). La historia de la familia Araújo es el ejemplo del triunfo de la clase comerciante y de negocios de la sociedad del Amazonas del comienzo del siglo XX. Joaquim Gonçalves Araújo emigró desde Portugal y radicó su base en Manaus. Desde la ciudad amazónica fue uno de los principales empresarios del caucho, además de ganadero y comerciante, estibador en el puerto fluvial y ferretero. Su hijo, Agesilau de Araújo, amante del cine y la fotografía, convenció a su padre para financiar el proyecto cinematográfico, que a la postre se convertiría en uno de los documentales de referencia de la época del cine mudo portugués. Tras el éxito de la cinta decidieron abrir una sección de cine en la empresa, de la que Silvino Santos fue el responsable hasta que en 1934 cesó el negocio (Mello, 2010, p. 29).

La versión de la película que se analiza en este artículo es una copia restaurada patrocinada por la Prefeitura de Manaus y el Conselho Municipal de Cultura, dentro del Programa de Memoria Reencontrada. La restauración de la película ha sido posible dentro del *Projeto Silvino Santos* (Pesquisa para la reconstrucción de “O Pais Das Amazonas: Sávio Stoco”). Estos datos son significativos de un hecho que ocurre en Brasil a diferencia de otros muchos países de América Latina, el apoyo institucional y empresarial a las producciones documentales y a su recuperación para la puesta en valor como herramienta para la contribución a la memoria histórica.

3.2.2. Contexto argumental de la película.

J. G. Araújo fue uno de los principales empresarios del caucho, uno de los rubros de exportación más fuertes de principios del s. XX en Brasil. Aunque la película se estrena en 1922, cuando ya se ha producido el declive de la industria de explotación de este producto, es una de las principales actividades económicas que se documentan en la película, aunque no la única. El desarrollo del automóvil a finales del s. XIX disparó la demanda de caucho y Manaus se convierte durante un corto periodo de tiempo en la capital mundial de este producto. En las últimas cinco décadas del s. XIX multiplicó por doce sus habitantes (Galeano, 2004, p. 122). La fiebre de explotación, igual que la obtención de beneficios, llegó hasta 1913 cuando Ceilán y Malasia toman el relevo, con plantaciones organizadas para la explotación, mucho más eficientes que el tradicional sangrado de los árboles diseminados por la selva. Pero “la acción

de los *siringueiros* (recolectores de caucho) permitió la rápida penetración, a través de los afluentes del Amazonas, de la frontera amazónica en el Brasil” (Malamud, 1999, p. 18) como se puede observar en la película, lo que contribuyó también a desarrollar otras formas de explotación y colonización. Las riquezas amasadas no habían sido pocas y formaron nuevos ricos como Araújo, que importaban de Europa productos de gran lujo o edificaban majestuosos edificios como los que pueden apreciar en la primera secuencia de la película, entre los que destaca el Teatro Amazonas. Pero no sólo destaca el caucho como rubro de exportación en esta zona. También existen otros productos y actividades productivas, mostrados en la película, que granjearon mucha riqueza a la élite comercial como la castaña, la madera, el látex, la semilla del guaraná o el tabaco.

La película ofrece una imagen de prosperidad, no siempre muy realista -aunque comprensible si se tienen en cuenta las motivaciones para su producción-, de un país en el que dominaba una oligarquía que se sustenta en los acuerdos a los que llegan el gobierno y los jefes locales, los “coroneles” de los que habla Bradford Burns (1993). Se alimentaba de un clientelismo que favorecía la estabilidad de las clases altas y la miseria más absoluta de las clases más populares, retratadas en la cinta como despreocupados y relajados trabajadores, afanados en las distintas tareas documentadas.

Tras el fin de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos comienza a mostrar un mayor interés por invertir en Brasil. Esto contribuyó al desarrollo económico, bien acogido por los sectores dirigentes del país pero que, aún con las buenas cifras de crecimiento, no consiguió frenar el creciente endeudamiento, tanto interno como externo. “La solución a estos problemas pasó por la aplicación de una política de ajuste que suponía un importante recorte de los gastos fiscales, gracias al abandono de inversiones en obras públicas y un aumento de los ingresos tributarios mediante la creación de nuevos impuestos” (Malamud, 1999, p. 90), algo que tampoco aparece registrado en la cinta, cuyos productores veían seguramente desde la lejanía.

3.2.3. El realizador

Filmografía: debido a la limitada extensión de este artículo y de la gran cantidad de títulos de la filmografía de Silvino Santos, se omite el listado con la totalidad de los títulos de las películas, que alcanza los cien títulos, sumando siete largometrajes, cinco medimetrajes y ochenta y tres cortometrajes, aunque muchos de los títulos están hoy desaparecidos.

Biografía: Silvino Simões dos Santos Silva, más conocido como Silvino Santos, nació en Portugal el 29 de noviembre de 1886 en el seno de una familia acomodada. Era hijo de un comerciante portugués lo que le permitió, con sólo 13 años viajar a Brasil en compañía de un amigo, atraído por el exotismo de una desconocida Amazonía, de la que solo llegaban unas pocas noticias de los escasos periódicos y revistas de la época o algunos testimonios literarios como los de Euclides de Cunha o Inglez de Sousa. Santos se establece en primer término en Belém, donde se inicia en la fotografía. Al poco tiempo parte a Manaus atraído por la explosión económica del caucho. Enseguida se interesa por la documentación de la sociedad que le rodea, en especial por el mundo indígena, lo que le conecta con el empresario del caucho peruano Julio César Arana, que contrata a Santos para producir material sobre los indios que luego presentaría en su defensa de la acusación, ante los tribunales ingleses -ya que su empresa tenía capital británico-, de la esclavización y el exterminio de comunidades de indios putumayos (Chirif, 2011, p. 32 y Uribe Mosquera, 2013, p. 38). Arana, aficionado a la fotografía, pero más interesado por el cine, envía a Santos a los estudios Pathé y a los laboratorios Lumière para que se forme como cineasta y sobre todo a que regrese con un negativo capaz de adaptarse a las particularidades climáticas de la región amazónica. De igual manera que Flaherty tuvo serios reveses -que a la postre serían beneficiosos para su obra- en los primeros rodajes, Santos emprende una primera expedición cinematográfica en la que documenta a los indios Putumayos y tras dos meses de rodaje pierde todo su material en el naufragio del buque en el que iban los rollos de película para su revelado en Europa. También fue contratado por la administración del Amazonas, en un proyecto efímero, la Amazonia Cine Film, que duró entre 1918 y 1920 (Paranaguá, 2003, p. 26) En 1920, sin haber podido proyectar su carrera ni hacer su trabajo rentable económicamente, su suerte cambia para siempre cuando conoce a J. G. Araújo. Comienza a producir bajo su mecenazgo, que le llevan a codirigir, junto a Agesilau de Araújo, hijo del comerciante y empresario del caucho, *No Paiz das Amazonas* (1922).

Esta película supone el despegue definitivo de su carrera, que se centrará casi siempre en el Amazonas, pero también en Portugal, para terminar documentando a la familia Araújo en su vida cotidiana. En 1969, totalmente olvidado de la escena cinematográfica brasileña y en la pobreza, reside en Manaus en una casa propiedad de la familia Araújo. Es entonces cuando el crítico de cine Joaquim Marinho y Cosme Alves Neto, del “Grupo de Estudios Cinematográficos” (GEC), que por esas fechas estaban organizando en Manaus el primer festival Norte de Cinema Brasileño, descubren su paradero para homenajear su carrera y situarlo donde merecía su extenso trabajo, que

reúne multitud de cortometrajes y varios largometrajes, convirtiéndolo en una de las principales figuras del primer cine documental de Brasil.

Formación: Durante tres años, Santos aprende fotografía con el pintor Leonel Rocha con una cámara fotográfica de 13x18 (Duarte, 2009, p. 267). Se formó sobre técnica cinematográfica en los estudios Pathé y en los laboratorios de los hermanos Lumière, pero sobre todo, al igual que otros realizadores de su época, aprendió desarrollando su propia técnica de documentación a partir de la práctica y la reflexión sobre la estructura narrativa que luego debía tomar el material filmado.

Corriente creativa a la que se adscribe: cine de exploración, precursor de la vanguardia documental brasileña. Orígenes del cine documental brasileño.

3.3. Elementos formales referidos a la película

Ángulo: predomina una angulación neutra, propia de las películas de la época. Con la cámara montada en el trípode en la mayoría de las tomas, permanece a la altura de los ojos de los sujetos filmados cuando están de pie y en un leve picado cuando se encuentran sentados o realizando tareas agachados. No parece haber una intencionalidad marcada de engrandecer o empequeñecer la imagen proyectada de los sujetos filmados, sino más bien una circunstancia derivada de las limitaciones técnicas del equipo de rodaje, como se observa en la primera secuencia de la película en la que en un momento dado una familia disfruta de un baño y Santos filma una chica en el agua, obviamente desde una posición superior, haciendo visible el plano picado, pero de manera no intencional ni estética ya que en las escenas en las que puede situarse a la misma altura de los sujetos, siempre lo hace, para cumplir así con las estrictas reglas compositivas que marcan la película.

Composición y perspectiva, uso del campo visual -incluido el fuera de campo y su profundidad-: La película, con un fuerte carácter contemplativo y descriptivo, tiene una clara intención estética en cuando a la composición del plano. La variedad compositiva puede dividirse en dos grandes grupos, un conjunto de planos estáticos o con leves panorámicas horizontales, que suelen ser planos generales y que muestran paisajes naturales o edificios, sin detenerse en detalles significativos de los mismos. Un segundo término se identifica otro conjunto de planos, más asociado a la documentación de actividades humanas y fauna, donde se introduce una variedad mucho más rica de tamaños y composiciones en el encuadre, condicionados en ocasiones por la

necesidad de registrar la realidad tal cual ocurre o por una intención más marcada de aportar mayor dramatismo y variedad narrativa a la escena. El equipo técnico de filmación y los tipos de óptica utilizada no permiten grandes alardes en cuanto al uso de la profundidad de campo, pero se aprecia un dominio de la variedad compositiva en el uso de las simetrías en algunos planos rodados en el entorno urbano, en los que se utilizan las líneas rectas de los edificios como líneas de fuga aportando una plasticidad al plano de manera intencional que en el entorno natural se torna mucho más complejo.

Se observa también la formación fotográfica de Santos en cuando a la composición de la mayoría de sus planos generales, en los que sitúa la línea del horizonte en el tercio superior o inferior según sea conveniente, combinando este recurso con composiciones en base a una simetría horizontal. En los caminos y líneas de ferrocarril utiliza los puntos de fuga para aumentar la plasticidad del plano y las curvas del terreno y de los caminos para introducir variedad en la composición, uno de los elementos más destacables de la película a nivel formal. La estructura narrativa se va a ver enriquecida en la descripción visual de las múltiples actividades productivas en las que se observa a operarios desempeñando distintas tareas. Estos hechos son documentados con gran variedad de tipos de planos, de manera descriptiva.

Al ser una película con un marcado carácter descriptivo no se aprecia el uso del fuera de campo con una intencionalidad narrativa.

Color e iluminación: la exposición y el trabajo con la luz en las tomas exteriores, la totalidad de las que componen la película, es muy compleja en el clima amazónico. Santos desarrolla un negativo tratado especialmente para poder rodar adaptado a un terreno con esos niveles de temperatura y humedad (Labaki, 2003, p. 296). No utiliza luz artificial ni se aprecia el uso de reflectores, lo que supone un reto en grabaciones en el trópico. En estas latitudes las horas mágicas para el rodaje son efímeras y la luz muy dura, con marcados contrastes, unida a los cambios repentinos de luz por los cambios en la climatología. Aún con estos condicionantes, Silvino Santos logra una fotografía bastante uniforme en las más de dos horas de metraje analizado.

Movimientos de cámara: La película comienza con un ritmo visual ambicioso, sustentando en distintas tomas desde un barco que generan una serie de movimientos de travelling horizontal, que realiza también desde las embarcaciones que transportan al equipo por el río y desde el ferrocarril, en el que de manera puntual se aportan travelling de avance. No es la tónica habitual de la película ya que por lo general la cámara

permanece estática y contemplativa, describiendo la acción que se sucede dentro del plano, complementando este montaje con panorámicas horizontales.

Movimiento interno: Existe un gran número de planos de acompañamiento, ya que la película documenta actividades en las que se ven dentro del plano personas realizando trabajos de un lado a otro. En cualquier caso, la predominancia es de planos estáticos en el registro de estas actividades, dejando que sea el movimiento interno el que aporte el ritmo en numerosas escenas. Este tipo de planos está complementado con un gran número de tomas de situación y paisajes, en las que más allá de la corriente del río, representado en multitud de tomas, no existe demasiado movimiento interno.

Estructura narrativa: la versión de la película analizada, de 129 minutos, es una copia restaurada y musicalizada, que se divide en 8 grandes secuencias. La primera, en la que se realiza una introducción general de la película y un recorrido por el punto de partida de la ruta: Manaus. A partir de esa secuencia se suceden otras, temáticas, claramente diferenciadas en los siguientes apartados: “As pescas”, “A borracha” (caucho), “A Castanha”, “O Guaraná”, “A balata” (látex), “Baixo Rio Branco” y “Alto Rio Branco”. Dentro de estas secuencias, asociadas con cada título en la mayoría -salvo en las dos últimas, circunscritas a la localización geográfica-, los directores no solo analizan cuestiones relacionadas con la explotación de esos productos, sino que introducen cuestiones relacionadas con la fauna y la flora, el viaje, los accidentes geográficos que van encontrando por el camino o los pueblos indígenas que habitan las zonas visitadas. Si se descompone cada secuencia se puede identificar un gran tema principal, que ocupa la mayoría del metraje, acompañado de otros temas más breves, tratados de manera más liviana y que son recurrentes en varias secuencias, como los anteriormente mencionados o actividades secundarias, que no se consideran temas para ocupar y titular una secuencia, pero que se introducen a modo de coleccionismo en otras, como la explotación maderera, la cría de ganado o el cultivo de tabaco entre otras. El apoyo de textos mediante cartelas es básico en esta película, encontrando una descripción general de cada secuencia, tras el título, en la que se explica el lugar, la actividad que el espectador va a presenciar y la empresa que la realiza, sea Araújo Ltda. u otra. Aquí encontramos una primera justificación de la producción, no tanto radicada en la publicidad o la propaganda, como en la puesta en valor de las actividades económicas y del poderío de las empresas, algo que puesto en el contexto de 1921 dentro de la élite comercial brasileña, era casi una estrategia empresarial a mayores de un motivo de

orgullo. Las cartelas acompañan la acción durante toda la secuencia, explicando y matizando cada punto del proceso productivo en las distintas actividades, o las curiosidades que el espectador se va encontrando en el viaje por las distintas regiones, así como las cuestiones logísticas que el equipo debe resolver para ir de un punto a otro.

La duración de los planos acompaña la pausa de los movimientos y de la composición antes mencionados. Su duración es siempre suficiente para que el espectador tenga una experiencia contemplativa en la descubre las acciones y los lugares descritos, objetivo último de la película. En las escenas que componen las secuencias, la estructuración narrativa muestra los hechos de forma cronológica, a favor del espíritu didáctico de la película.

Como se ha mencionado, es una película que, con su ritmo y estructura, deja al espectador contemplar lo que sucede en cada plano, sin caer en un ritmo lento o monótono. La combinación de las distintas escenas dentro de cada secuencia, la variedad de éstas, la cuidada composición y el uso de gran variedad de tamaños de plano en las escenas de descripción de la actividad y el uso de algunos efectos visuales aportados en montaje, como las cortinillas con figuras geométricas desde negro hacia la acción o la superposición de la opacidad de algunos planos, aportan un gran ritmo visual a la película.

4. Resultados y conclusiones

Si se revisa la historia del cine documental es fácil identificar posturas militantes como un signo diferenciador de los realizadores frente a directores de ficción. También, en esta época del cine, muchas películas se interesaban en mostrar en el exotismo y las rarezas naturales desconocidas -incluyendo poblaciones indígenas-. No es Silvino Santos un realizador en el que la denuncia o los conflictos morales aparezcan como una constante visible en su obra. La explicación a este hecho, lejos de valorar si se sentía más o menos afligido o comprometido por las injusticias sociales que, ante sus ojos y su cámara, se cometían en el Amazonas de principios del SXX con campesinos e indígenas, puede proceder de la naturaleza de los mecenas y productores de sus cintas. Tanto la casa Arana -en un primer momento- como J. G. Araújo y Cía. Ltda. -a lo largo de su extensa filmografía- son representantes de una élite comercial que basaba su éxito en la explotación del otro, campesino o indígena, no muy interesada en la documentación de los abusos en favor de la maximización de su beneficio.

La mirada del documentalista siempre quiere ir más allá y en el caso de Santos está condicionada por el corsé del mecenazgo interesado y participante. Este realizador aporta un valioso documento que, cuando se lee entre líneas y con la perspectiva que da la historia, aún sin el tono de denuncia, es prueba de una sociedad que permanecía en el ostracismo a ojos del mundo, aún disfrutando de sus materias primas en las zonas más desarrolladas del planeta.

Quizá la aportación más significativa de *No Paiz das Amazonas* se encuentra en su nivel formal, donde Santos consigue un ritmo narrativo admirable para una película tan descriptiva y donde la composición de cada plano es exquisita, integrada en un montaje que todavía hoy embelesa al espectador.

Referencias bibliográficas

CHIRIF, A. (2011). El auge del caucho o el juego de las apariencias. En CAAAP (Ed.) *Libro Azul Británico: Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*. Lima: IWGIA- CAAAP.

BRADFORD BURNS, E. (1993). *A History of Brazil*. New York: Columbia University Press.

COSTA, S. y LOBO, N. (2005). *Cinema do Amazonas. Estudos Avançados* 19-53, pp. 295-298.

DUARTE, D. (2009). *Manaus, entre o passado e o presente*. Vol. 1. Manaus: Midia Ponto.

GALEANO, F. (2004). *Las venas abiertas de América Latina*. México DF: Siglo XXI Editores.

LABAKI, A. (2003). *No Paiz das Amazonas*. En Paranaguá, P. A. (Ed.) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

MALAMUD, C. (1999). *América Latina. Siglo XX*. Madrid: Síntesis.

MELLO, M. (2010). *O Império Comercial de J. G. Araújo e seu legado para a Amazônia (1879-1989)*. Manaus: FIEAM

PARANAGUÁ, P. A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

URIBE MOSQUERA, T. (2013). Caucho, explotación y guerra: configuración de las fronteras nacionales y expoliación indígena en Amazonía. *Memoria y sociedad* 17, n° 34, pp. 34-48.

Viagens e Diários no Cinema Brasileiro Contemporâneo

Denise Trindade

Universidade Estácio de Sá

denisetrindade4@gmail.com

Resumo

Em uma tentativa de compreensão sobre a atualidade do ensaio no cinema brasileiro contemporâneo, abordaremos neste artigo os filmes-diários “Viajo porque preciso, volto porque te amo” de Karin Ainouz e “Diário de Sintra” de Paula Gaítan, , averiguando em suas camadas visuais e sonoras, os processos de deslocamento e desterritorialização do narrador. Ao acompanhar a perspectiva do “viajante” por meio de suas digressões perambulantes e suas novas geografias, propomos compreender e destacar novas poéticas e apontar o quanto estas imagens recriam através do tempo a própria realidade.

Palavras-chave

Diários, viagens, ensaios, subjetividade, cinema.

1. Introdução

Em uma breve contextualização sobre o ensaio no cinema, apontamos, aqui, alguns autores que, por meio de suas reflexões teóricas, permitem-nos traçar um campo próprio para o tema, como o texto seminal de T. Adorno e alguns estudos de Arlindo Machado e Timothy Corrigan. São, também, explorados filmes de Chris Marker e Agnès Varda, que, apesar de não teorizar sobre o assunto, evidenciam em suas linguagens fílmicas algumas aproximações a respeito das camadas visuais e sonoras que compõem um ensaio desse gênero, como os ensaios fotográficos, os diários de viagens, além das indeterminações do(s) sujeito(s) que narra(m). A partir de suas proposições serão abordados os filmes *Viajo porque preciso, volto porque te amo* de Karim Ainouz e Marcelo Gomes e *Diário de Sintra* de Paula Gaítan, sob o viés de diários de viagem no cinema brasileiro.

2. Contextualizando o filme ensaio

Em “A forma ensaio”, Adorno (1986) aponta que o ensaio, diferentemente do romance e da poesia, almeja outro tipo de construção que abole as contradições entre eterno e efêmero, assim, ressaltando a importância do que é transitório.

« Mas o ensaio não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não identidade, que ela deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia excluída na divisão do mundo entre o eterno e o perecível. Naquilo que é enfaticamente ensaio, o pensamento se libera da ideia tradicional de verdade (Adorno, 1986, p. 175).

Para o autor, ao libertar-se da ideia de verdade, a forma ensaio suspende o conceito tradicional de método, distanciando-se de dados como origem e história. Opta-se pelos fragmentos e solavancos, acentuando a descontinuidade da realidade. O brilho da totalidade está presente nas próprias rupturas, reivindicando ao pensamento uma problematização da adequação entre linguagem e conceitos. Os elementos, separados entre si, reúnem-se e cristalizam-se em sua própria dinâmica.

Nas formas fílmicas ensaísticas, observa-se a constante opção pelos fragmentos nas narrativas, tanto por meio da não linearidade temporal quanto no uso das relações entre texto e imagem. O uso da montagem, assim como de sons diversos, produz indeterminações entre verdade e realidade e entre realidade e ficção.

No entanto, se um dos modos do cinema se aproximar da realidade se dá por meio do documentário, os estudos sobre filmes-ensaio relativizam essa aproximação. Hans Richter explicitou tal relação em “O ensaio fílmico: uma nova forma de filme documentário”, uma crônica escrita em 1940. Nela, o artista evoca um tipo de cinema no qual se tornam perceptíveis pensamentos e ideias, distinguindo os documentários figurativos (com temas e roteiros sobre um objeto) daqueles que abordam ideias abstratas.

Ao procurar especificidades sobre o ensaio no cinema por meio de enunciados audiovisuais, o teórico Arlindo Machado (2011) verifica que, além das aproximações do ensaio com a literatura por suas afinidades com o texto literário, mediante o discurso (sujeito que narra, eloquência da linguagem, escritura como criação) e, também, pela estrutura temporal, ele é, por vezes, associado ao documentário. O autor vê nesse vínculo a crença no poder da câmera e da película em registrarem indícios do real por meio do fotográfico, desse modo, configurando um discurso “natural”. Ele aponta para a escolha subjetiva das imagens da câmera, da temporalidade da linguagem escolhida, assim como da montagem na realização de um filme, visando à desconstrução dessa ideia. É interessante destacar sua afirmação sobre o caráter ensaístico de uma obra, o que seria a essência do audiovisual: produzir um discurso sensível sobre o mundo, desse modo, permitindo a construção de visões diversas sobre um objeto de reflexão.

De acordo com Timothy Corrigan (2015), um ensaio caracteriza-se, a princípio, por sua antiestética, questionando ou redefinindo outras formas de representação. Sem ser necessariamente ficção, ele tem em si a potência de ficcionar. A aproximação das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, bem como dos documentários e do cinema experimental, constitui-se em práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica por meio de perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade. Sem rigor formal, os ensaios e filmes tendem a reflexões intelectuais que, muitas vezes, insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais.

Tais reflexões permitem-nos, aqui, uma aproximação do ensaio fílmico como uma forma cinematográfica que se caracteriza por narrativas fragmentadas, seja por meio da não linearidade temporal seja no uso das relações entre texto e imagem. O uso da montagem, assim como de sons diversos, produz indeterminações entre verdade e realidade, e entre realidade e ficção. Percebe-se a ênfase das imagens e dos sons como maneiras próprias de narrar, propondo questionamentos por meio da visualidade. As

imagens adquirem caráter permutável em deslocamentos combinatórios, questionando um tipo de narrativa única, construindo um pensamento movente, irreduzível à ordem discurso.

3. Ensaios fotográficos e diários de viagem

Os ensaios fotográficos, segundo Corrigan (2015), estabelecem uma ligação dos ensaios literários e os filmicos. Segundo o autor, por meio do ensaio fotográfico, o próprio visual começa a adquirir expressividade, criando instabilidades entre texto e imagem.

« Se o filme-ensaio herda muitas das distinções epistemológicas e estruturais do ensaio literário, especialmente quando se exterioriza como uma tensão dialógica entre o verbal e o visual, uma prática transicional fundamental que liga essas duas formas de representação é o ensaio fotográfico, no qual o próprio visual começa a adquirir a expressividade e a instabilidade associadas ao domínio verbal da voz literária e agora frequentemente se torna, não oposto à expressão, mas um modo de expressão alternativo (Corrigan, 2015, p. 25).

John Mitchell (2002), em seu artigo “Ensaio fotográfico: quatro estudos de caso”, apresenta alguns pontos de vista para além da relação entre fotografia e linguagem. Ele verifica um companheirismo íntimo entre o ensaio pessoal, que enfatiza um “ponto de vista” privado na memória, e a autobiografia, assim, permitindo associações pessoais e perspectivas privadas. O autor verifica, também, uma incompletude em sua “leitura” pelo caráter parcial e incompleto do próprio termo ensaio.

Agnés Varda é uma das mais importantes cineastas no que diz respeito às aproximações entre ensaios fotográficos e filmes-ensaio, enfatizando os aspectos intimistas e de autobiografia. Desde “Salut les cubains” (1963) filme realizado a partir de fotografias tiradas em Cuba, no qual, ao utilizar primeiramente dispositivos fotográficos que se tornam posteriormente fotogramas, ela ressignifica as imagens em colagens, desse modo, criando relações diversas. Assim, o ensaio fotográfico toma forma de um diário de viagem ao inserir vozes, a dela e de Michel Piccoli.

Segundo Yakhni (2015), o dispositivo fílmico toma a forma de um diário de viagem por se constituir em uma colagem de várias instâncias sonoras e, também, imagéticas, com fotografias e filmes, dessa maneira, oferecendo-nos suas páginas e imagens comentadas e permitindo a organização e classificação das fotografias da viagem. Diferentemente de um documentário, são as camadas visuais e sonoras que tramam a narrativa.

« A escolha da primeira pessoa cria um ponto de vista singular na narrativa e que, ao se relacionar com a outra voz, estabelece uma dinâmica dialógica e multifacetada, acentuando a fissura em relação à voz homogênea e totalizadora do documentário clássico (Yakhni, 2015, p. 261).

A subjetividade ensaística refere-se não simplesmente à colocação ou ao posicionamento de uma consciência individual diante e dentro da experiência, mas a uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências de memória, argumento, desejo ativo e pensamento reflexivo.

Chris Marker, outra referência em filmes ensaios, fez também uso diversos da fotografia. Para problematizar as noções de espaço fílmico, no filme *La Jetée* (1962), uma verdadeira viagem no tempo, ele utiliza fotografias estáticas, refilmadas e montadas como cinema. A temporalidade neste filme se dá pelo fluxo da consciência por meio de fotos, trilha sonora e narração. A presença de uma sequência em movimento interrompe esse fluxo temporal, colocando em cena as relações entre imagem-movimento e imagem tempo.

Em *Cartas da Sibéria* (1957), um dos mais importantes filmes de ensaios de viagem, Marker explicita o ponto de vista do narrador em primeira pessoa quando diz: “Eu vos escrevo de um país distante”. A narração cria um enunciado subjetivo por meio do distanciamento e também do deslocamento espaço-temporal, permitindo um discurso que promove reflexões sobre a imagem e seus modos de representação e os diversos pontos de vista. Em uma crítica a este filme, André Bazin destaca uma tomada repetida três vezes no filme em pontos de vista diferentes. Para ele, ao reproduzir uma mesma sequência sob comentários distintos, Chris Marker desconstrói a ideia de verdade geralmente associada ao documentário, apontando relações conotativas entre texto e imagens. Também, neste filme, o uso de diferentes tipos de imagens, como fotos, gravuras e desenho animado, reforçam polissemia da obra e seu caráter ensaístico.

A partir dessas referências, abordamos, aqui, dois filmes brasileiros que possuem em comum modos ensaísticos de diários e viagens, considerando suas aproximações com a literatura por meio de um narrador e, também, pelo uso das imagens fotográficas e documentais.

4. Viagens e diários no cinema brasileiro contemporâneo

Os filmes-ensaio vêm se tornando, cada mais, presentes no cinema brasileiro contemporâneo. Utilizando ensaios fotográficos, imagens fixas e em movimento, vídeos

caseiros e imagens de arquivo, tornam-se hoje um lugar importante para diversos cineastas e para pesquisas sobre cinema e artes à medida que inventam narrativas visuais.

Em um diálogo com as imagens míticas e engajadas do cinema novo no Brasil, Marcelo Gomes e Karim Ainouz apresentam o Nordeste como um território complexo que se constrói entre tradições, hierarquias e formas de resistência em meio ao arcaico e o moderno, dessa maneira, criando novas cartografias.

Para Timothy Corrigan (2015), nos filmes de diários e de viagens, há um sujeito ensaístico em processo de investigação e transformação que se constitui por meio de encontros e experiências nos espaços do mundo. Ao explorar “um outro lugar”, a partir de terras novas ou conhecidas, ele encontra geografias naturais e não naturais. No processo de estar em outro lugar, o eu se torna um outro.

No percurso do geólogo José Renato pelo sertão nordestino, no filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009), percebe-se que seus caminhos internos se confundem com o possível percurso de um canal que desviará as águas da região. Imagens de vazio, de abandono, de isolamento confundem-se com as paisagens interiores do viajante, assim, produzindo um “outro sertão”, aproximando-se do que Corrigan (2015) identifica, no diário ensaístico, como registros de um sujeito disperso e reflexivo ao longo de uma paisagem temporalmente disposta em camadas.

Para acentuar limites entre ficção e realidade, o filme, todo em primeira pessoa, ordena imagens documentais colhidas no início da década de 1990 e que se constituem em sobras de filmagens realizadas para um documentário curta-metragem sobre o sertão nordestino, “Sertão de Acrílico Azul Piscina” (que apresenta cenas registradas na Bahia, em Sergipe, no Ceará, em Alagoas e Pernambuco), com uma história ficcional contada através de narração em off.

A narração de José Renato informa que ele checa as condições para a construção do canal ao mesmo tempo que narra os sentimentos que vive por conta de uma separação. Percebe-se que, ao sobrepor o texto às imagens capturadas, estas produzem sensações diversas de seu fim primeiro. Os cineastas utilizam-se bastante de imagens fixas, fotografias, que interrompem a narrativa, tornando-a ainda mais fragmentada e acentuando através da visualidade sua descontinuidade.

Por meio de alternâncias entre o olhar do viajante de dentro do caminhão e de suas paradas na estrada, acompanhamos, no decorrer da narração, suas sensações e seus afetos. Percebemos, aqui, como a subjetividade ensaística recria-se por meio de tal experiência, da memória e do pensamento reflexivo, confrontando o narrador com situações em que a alteridade é evocada. Interessante destacar que o fato de o narrador ser um geólogo evoca a ideia apresentada por Corrigan sobre o encontro de geografias naturais e não naturais na exploração de um “outro lugar”.

Os objetos fotografados, como um caderno de notas, sugerem a disponibilidade do personagem em anotar os acontecimentos que surgem diante do acaso, como um diário. A imagem de uma bússola indica como ele se orientará diante de um caminho desconhecido. E o narrador informa o tempo de duração da viagem, que será de 30 dias. E, nesse percurso, ele comenta a passagem dos dias.

Já no segundo dia, ele relata o clima árido da região, além da pobreza de seus habitantes, que, em pouco tempo, serão desapropriados de seus humildes casebres devido à construção do canal. As imagens são filmadas com câmera fixa acentuando a lentidão do passar do tempo. Em um casebre, Seu Nino e Dona Perpétua, um casal que habitou a vida inteira naquela mesma casa, são filmados diante de uma parede repleta de fotografias antigas e imagens de santos. O enquadramento da cena também se assemelha a uma fotografia, em que o movimento pendular de um lampião pendurado no teto aponta para a duração temporal da imagem. Em um momento, Seu Nino sai de cena, e a voz off anuncia que ele foi desligar o rádio e pede para ele voltar, acentuando, com esse gesto, a realidade daquele momento.

Em uma colagem de várias instâncias sonoras e imagéticas com fotografias belíssimas de registro do solo, além da narração que refere: “argilas de calcário, arenitos, siltitos e conglomerados”, essas paradas, em meio ao caminho, acentuam o ritmo e as transformações do viajante. As fotografias interrompem a narrativa fílmica, acentuando as diferenças entre instante e imagem movimento.

Esse recurso é utilizado, diversas vezes no filme, para acentuar suas mensagens, assim como a fotografia de um grafite em uma parede, na qual está escrito: “Viajo porque preciso, volto porque te amo”; título do filme, e que o texto em off profere como em um telegrama de amor – “Se aqui tivesse correio, mandava um telegrama pra você com estas palavras: viajo porque preciso vírgula volto porque te amo ponto”.

O tédio presente na passagem dos dias é visível nas cenas dos caminhões que vêm e vão. Nas paradas, as imagens dos quartos de hotéis e dos restaurantes de beira de estrada revelam-se em planos de ausência que acentuam o compasso aflito do tempo arrastado pela espera de algo que o olhar procura entre árvores e galhos secos ou no silêncio diante do pôr do sol.

Alguns desvios acentuam os deslocamentos espaço-temporais e a indeterminação, como em uma ida para a cidade dos romeiros, cuja crença no realismo fantástico manifesta-se por meio de imagens das rezas dos romeiros junto às “selfies” diante da imagem de padre Cícero, demonstrando o sertão do cinema novo misturado ao sertão turístico.

Em outro desvio, agora para Caruaru, imagens escuras como as de um pesadelo expressam os sentimentos ambíguos de amor e ódio em relação à sua amada Galega. Ele nos informa que ela trabalha com flores. Ele vê flores, quando da ausência dela, nos vestidos expostos na feira, nas flores de plástico à venda nas barraquinhas locais, nas bailarinas das caixinhas de música. Com mulheres bonitas e sensuais como Larissa, Michelle, Shirley, aqui ele percorre um Nordeste diferente atravessado por signos culturais como o Motel Oásis e o batom vermelho com gloss.

E, no final do filme, imagens de superação e recomeço nas quais o narrador sai daquele espaço para ir a Acapulco. A cidade é vista do alto das rochas, e pessoas mergulham no azul mar saindo de um Nordeste árido, desolado, em uma tentativa de percorrer novas geografias entre águas e rochas úmidas.

Mais próximo dos experimentos das vanguardas cinematográficas e da videoarte, em “Diário de Sintra” (2008), Paula Gaitán empreende uma mistura de filme caseiro com travelogue, utilizando materiais de família como filmes em superoito e fotografias antigas, tentando encontrar vestígios de seu, então, marido, Glauber Rocha, na cidade de Sintra, na qual viveram durante um tempo e onde ele morreu. Corrigan (2015) comenta que os travelogues tendem a não ser estruturados em torno de um argumento, mas sim como crônicas de acontecimentos ligados por local, personalidade ou tema. Sintra, Glauber e Paula são aqui acontecimentos deste ensaio.

Ao ressignificar imagens antigas que se misturam a entrevistas com moradores do local, a cineasta produz um material estético vigoroso sobre a figura do cineasta, desse modo, humanizando sua ausência por meio de relatos e fotos. Por meio de séries

visuais e sonoras, transita-se entre passado, sonho, imaginação e realidade. “Diário de Sintra” é também um filme narrado em primeira pessoa, que pretende, por meio de fragmentos, fotografias, documentos e imagens abstratas que se misturam aos sonhos, tornar presente a ausência do cineasta.

Na primeira cena, a tela aparece quase toda preta, e ouve-se um som de chuva e grilos. A primeira imagem dá-se por uma câmera que filma em giros uma árvore e seus galhos secos e, em um movimento de transe, contempla o céu. Aos poucos, vemos fotografias de Glauber Rocha penduradas nos galhos, em uma analogia com o movimento das roupas penduradas em varais de Sintra, entre as casas coloridas, e com a voz em off da própria diretora comentando o vazio do tempo que passa. Em outro momento do filme, as fotografias caem no chão, e uma menina tenta juntá-las. Percebe-se, então, o que talvez seja a principal pergunta do filme: como criar uma imagem por meio de imagens? E como, então, um filme diário pode tornar visível esse processo?

Stela Senra (2009) verifica que, como o cinema, o diário é uma modalidade narrativa que contém nela o fluxo do tempo. Ao destacar o uso da fotografia neste filme, ela verifica que, diferentemente das interrupções que caracterizam o uso das imagens fixas naquelas em movimento, as fotografias flexionam o tecido narrativo. Mediante “cortes” e “montagens”, a imagem de Glauber desloca-se em vários contextos, saindo de um lugar de identificação para assumir a condição de objeto.

Em um diário ensaístico, a presença de uma subjetividade espalhada em zonas temporais retemporaliza a experiência. Se, por um lado, as viagens com seus imprevistos desafiam as narrativas, por outro lado, os diários aparecem aqui como modos de organizar suas passagens com fotografias, vídeos caseiros, imagens sensoriais e videoarte.

No percurso até Sintra, Paula comenta, por meio da voz em off, que as paisagens vistas da janela do trem são “paisagens vividas”, lembrando o tempo de exílio do ex-marido. As imagens vão tornando-se abstratas com a velocidade, criando uma atmosfera de sonho. Nesse momento, ela insere um vídeo caseiro no qual Glauber comenta sobre relações entre sonhos e morte, mesclando presente e passado, com isso, evidenciando lacunas temporais.

A narração segue comentando os caminhos que levam a Sintra ou, talvez, como ela mesma enuncia, a lugar nenhum. Enquanto a cineasta fala de um tempo fluido,

remoto, de presente e passado, as imagens que vemos são de pessoas que vão e vêm nas ruas e nas estações de trem. Ela insere, ao longo de seu filme-ensaio, outros vídeos caseiros que mostram um cotidiano íntimo do casal e dos filhos pequenos. Vários tempos presentificam-se naqueles instantes, nos quais a memória se confunde com a paisagem. A câmera passeia por cortinas em movimento das casas de pedra, pelas páginas de livros e ondas do mar, mantendo a mesma atmosfera onírica da narrativa.

Se, para Corrigan (2015), um ponto importante dos ensaios de viagem é a exploração das geografias naturais e não naturais pelas quais percorre um sujeito ensaístico nos espaços do mundo, percebe-se, no filme de Paula Gaítan, como isso se dá na relação entre natureza e construção, dessa forma, constituindo modos expressivos de busca e orientação. Fotografias e árvores, mãos, paisagens abstratas tornam atuais o passado, abrindo novos caminhos.

Em uma pequena vila, como em um documentário, algumas pessoas são entrevistadas respondendo se recordam daquela pessoa, no caso, o cineasta Glauber, que está na fotografia. São pessoas idosas, que estranham o fato, e perguntam: “Isto é de algum filme?”. Senra (2009) comenta que, ao utilizar a fotografia, diferentemente do lugar de identificação, a cineasta experimenta um outro tipo de entrevista, em que ao invés de entrevistador aparecer no usual campo/contracampo, ela se concentra na relação entre o entrevistado e as fotografias.

« Ela se põe muito próxima das pessoas, que já surgem com as fotos nas mãos, movendo-se entre rostos e mãos, de modo a manter as fotos no foco de atenção. A face “objeto” da fotografia é levada em conta mas o centro da cena é a sua face “imagem”: os entrevistados a vasculham em busca de sinais, de pistas capazes de constituir um significante- um rosto conhecido (SENRA, 2009, p.78).

Ninguém lembra muito bem, mas indicam a ela e à câmera um caminho a seguir, acentuando o caráter de perambulação de uma viagem. A câmera registra várias árvores, que são filmadas em velocidade, formando novamente imagens abstratas. Na narração, o texto “Uma viúva se assemelha a elas: o objeto-sombra” refere-se a essas imagens como objeto-sombra, com suas inclinações e solidão, assim como as viúvas. A imagem da sombra de uma mão misturada ao movimento abstrato das árvores traduz a relação de fusão de sua viuvez com a aleatória paisagem, tornando visível o encontro de uma geografia interior com natureza.

Em uma passagem, um grupo de ciganos atravessa o caminho com suas danças e cantos. Ao questioná-los sobre sua origem, eles respondem: “O peregrino é capaz de caminhar e perceber”. Essa imagem é editada sobre uma fotografia de Glauber com crianças ciganas. A fotografia encarna esse encontro, que expressa o caráter da peregrinação como busca. Novamente, aqui, as mãos são os elementos que acentuam a temporalidade das passagens no filme. Em uma bela sequência, uma cigana dança com as mãos. A seguir, outra mão aponta para a imensidão do mar, fundindo mais uma vez as geografias internas e externas, afirmando na construção do espaço fílmico, a presença de um outro lugar. Uma fotografia do cineasta aparece em meio às ondas, e a voz off diz: “Do oceano, entra em cena uma miragem”. Em seguida, vemos imagens de um vídeo caseiro em que o cineasta aparece jogando futebol com os filhos em uma praia.

As mesmas fotografias que acompanham o filme são entregues a pessoas que conviveram com Glauber e a família durante o tempo em que estiveram em Portugal. “Cá está, esta é uma imagem de exílio, uma imagem de refúgio, uma imagem doída”, diz um dos amigos do casal. O exílio por si mesmo configura geograficamente um outro lugar.

A narração segue como uma elegia em que a voz anuncia: “Glauber, poeta do ar, dos murmúrios, das imagens, das trevas, da revolução, profeta alado, em meio a imagens de fragmentos de cartas, fotografias e registros de memórias”. Esta, talvez, seja a fala mais próxima do olhar da própria câmera da cineasta em seu diário.

5. Conclusão

Focalizamos neste estudo dois filmes brasileiros, com o intuito de averiguar a presença de características ensaísticas em suas camadas visuais e sonoras presentes nos processos de deslocamento e desterritorialização do narrador. Ressaltamos a importância dos ensaios fotográficos e também de usos diversos da fotografia nas interrupções temporais em suas narrativas fragmentadas e descontínuas, assim como nas próprias construções de paisagens naturais e não naturais dos movimentos de viagem. Compreendendo-os como ensaios fílmicos, percebe-se sua capacidade de construir novas geografias por meio de experiências temporais e subjetivas como memória, sonho e imaginação sobrepostas à imagens documentais, tecendo assim novas cartografias em seus diários e viagens.

Referencias bibliográficas

ADORNO, T. (1986). W. *O ensaio como forma*. In *Textos de Adorno*. Org. Flavio R. Kothe. SP. Ed. Ática.

BELLOUR, R. (1997). *Entre-Imagens - Foto, Cinema, Video*. Ed. Papyrus. São Paulo, Brasil.

CORRIGAN, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas SP. Papyrus.

AINOUZ, K. e GOMES, M. (2015). *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Ed. Sesc. SP.

MACHADO, A. (2011). "O filme ensaio". Disponível em:

<https://pt.slideshare.net/ArquivoColetivo/filmeensaio-por-arlindo-machado>. Acesso em 10/03/2016.

MITCHELL, W.J.T. (2002). *O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso*. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. RJ.

SENRA, S. (2010). "A parte do segredo: Diário de Sintra e a interlocução do cinema com as artes plásticas". In OLIVEIRA, Rodrigo de. *Diario de Sintra: reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. Confraria do Vento. RJ.

YAKHNI, S. (2015). "Ensaio de Varda: narrativas do desejo". In TEIXEIRA, F. E. *O Ensaio no Cinema*. SP. Hucitec.

Filmografia

CARTAS DA SIBÉRIA. Direção de Chris Marker. (1957).

DIÁRIO DE SINTRA. Direção de Paula Gaitán. (2008)

SALUT LES CUBAINS. Direção de Agnès Varda (1963).

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Direção de Karim Anouiz e Marcelo Gomes. (2009). In Dvd anexo ao livro *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Ed. Sesc. SP. 2015.

***Aparecidos*, or How to Make the Ghosts Haunting You Disappear by Seeing Others**

Scott Boehm

Michigan State University

sboehm@msu.edu

Abstract

While the crimes of the Francoist dictatorship are being investigated by Argentina, the Spanish state maintains a policy of impunity and blindness when it comes to its 114,000 *desaparecidos*, in spite of the Law of Historical Memory passed in 2007. Released while that law was being debated in congress, *Aparecidos* demonstrates that it is easier to see the ghosts of others than the ghosts haunting Spain. In the case of *Aparecidos*, written and directed by Paco Cabezas (Sevilla, 1978), those ghosts are located precisely in Argentina. This study considers the film as an example of cultural displacement that serves to avoid a traumatic encounter with the historical trauma of genocide related to the Spanish Civil War and the Francoist dictatorship.

Keywords

Spanish Horror Film, Spanish Horror Renaissance, Historical Memory, Trauma, Genocide

1. Introduction

The recovery of historical memory related to the genocide unleashed by the 1936 fascist coup against the democratically elected government of the II Spanish Republic, which resulted in 114,000 documented cases of enforced disappearance, began with the first public mass grave exhumation in Priaranza del Bierzo in October 2000. One year later, *The Others*, a horror film by Spanish director Alejandro Amenábar starring Nicole Kidman, became an international hit and the highest grossing film in Spanish cinema history, putting the Spanish Horror Renaissance on the map of global cinema in the process. Just as the mass grave exhumation in León was the first of hundreds more to come, the first decade of the 2000s in Spain witnessed a boom in Spanish horror film production, including instant classics such as *El orfanato*, *El laberinto del fauno* and the [REC] franchise. While these two phenomena – the historical memory movement and the Spanish Horror Renaissance – may seem unrelated, I posit that the synchronicity of their appearance in Spanish cultural life is at the very least a meaningful coincidence in the sense that they independently represent aspects of the return of repressed histories and traumatic memories that began, in earnest, twenty-five years after the death of Francisco Franco in 1975. While this is obviously the case with the historical memory movement, it is not immediately evident that the same is true when it comes to the Spanish Horror Renaissance. Aside from the pair of films directed by Guillermo del Toro that explicitly address the Spanish Civil War and Francoist repression – in *El espinazo del diablo* and *El laberinto del fauno*, respectively – and Elio Quiroga's much less well known film *No-Do*, the genocide of “los rojos” is not a recurring theme of recent Spanish horror film, at least not at first glance.

However, if one dares to look awry, the Spanish Horror Renaissance is littered with the remains of this historical trauma. They are revealed as such through allegorical readings that hinge on the recognition that contemporary Spanish society is thoroughly haunted by the Francoist past. The cultural production of a society haunted by genocide is bound to exhibit traces of it, however unwittingly or unacknowledged, since cultural production is, among other things, a repository of cultural memory. Furthermore, as an index of social anxieties, horror film is a privileged genre for the negotiation of unresolved cultural traumas and the social tensions they produce. Well-documented examples of this from Hollywood cinema include *Psycho* (the Holocaust), *Night of the Living Dead* (racism/lynching in the U.S.), and *The Last House on the Left* (the Vietnam War). Put in Lacanian terms, horror film is a register of the real

that “speaks otherwise” (allegory: “allos”/other + “-agoria”/speaking) about the nature of the symbolic order structuring our sense of reality. It does this by staging encounters with monsters, ghosts, or exceptional forms of violence that threaten the security provided by dominant ideologies and corresponding cultural fantasies (although the genre frequently reaffirms the “truth” of such ideologies and reinforces cultural fantasies through the exorcism of “evil”). The Spanish Horror Renaissance is no exception to what seems an inescapable rule of the horror genre, whether individual films are judged to be progressive or conservative: horror films always contain, however unwittingly, elements of collective nightmares particular to the societies in which they are produced.

Aparecidos (2007), written and directed by Paco Cabezas (Sevila, 1978), one of the less well-known films of the Spanish Horror Renaissance and the topic of this study, provides an interesting twist to this rule. If *The Others* and *El orfanato* are representative of much of recent Spanish horror film in that they don't explicitly deal with issues related to the historical trauma of genocide (but contain traces of it), *Aparecidos* is strikingly different in that genocide is its central, explicit concern. However, the film is set not in Spain, but in Argentina, and it deals not with the 114,000 “rojos” involuntarily disappeared during the Spanish Civil War and the Francoist dictatorship, but with the 30,000 “*subversivos*” involuntarily disappeared under the military junta that ruled Argentina from 1976 to 1983. While only a misguided essentialism would criticize a director from one country for making a film about a subject that took place in another – and Guillermo del Toro's films on the Spanish Civil War and the Francoist dictatorship demonstrate how well this can be done – I argue that *Aparecidos* is best understood as an example of the cultural displacement of the historical trauma of what the historian Paul Preston has called, not without controversy, “the Spanish Holocaust.” As a result, I claim that *Aparecidos* forecloses an encounter with the ghosts haunting contemporary Spanish society by displacing such an encounter onto another set of culturally specific ghosts, thereby rendering the Spanish *desaparecidos*, and the historical trauma they represent, invisible.

Thus, while the film is set in Argentina, I consider *Aparecidos* as a thoroughly Spanish film, and not as an example of Argentine cinema. Indeed, the crux of my argument rests on this distinction. Furthermore, while the film exhibits obvious transnational traits (i.e., international co-production, the mixture of Spanish and Argentine actors, a Spanish writer/director who crafted a story that takes place in Argentina, etc.), my

interest here is to demonstrate how the film's construction is mediated by cultural taboos specific to Spain and the genocide that took place there, not the one that took place in Argentina. This is not to diminish the traumatic legacy of the latter, but to demonstrate how the memory of the former continues to be repressed in Spanish society and cinema. Thus, while *Aparecidos* is full of symbolism related to the Argentine genocide – most notably the Ford Falcon featured in the film, one of the most potent symbols of state terror during the *Proceso de Reorganización Nacional* and a frequent trope of Argentine cinema, literature and popular culture that deals with memories of it – I focus on the subtle (and not so subtle) details of the film that signify that an unconscious process of displacement is at work in the film, particularly on the levels of story, casting, and mise-en-scène. Far from engaging in a pointless exercise of “the suffering Olympics,” my aim at the outset is to clearly situate this study within the field of Spanish Peninsular or Iberian film studies. Doing so brings to light how *Aparecidos* is a particularly illustrative example of the tendency within the Spanish Horror Renaissance to simultaneously stage and avoid encounters with the traumatic real haunting Spanish society, in this case via a case of neocolonial displacement.

2. Objectives

The primary objective of this study is to demonstrate how *Aparecidos* engages in the displacement of the historical trauma of genocide in Spain by situating it within the context of the similar genocide that took place in Argentina decades later. Such dramatic displacement mirrors the displacement of justice that has taken place in Spain over the past two decades. During that time, the Spanish judicial system has investigated, detained and/or prosecuted perpetrators of genocide and crimes against humanity committed in Argentina, Guatemala and Chile under the international law principle of universal jurisdiction – most notably in the case of General Augusto Pinochet – but has blocked attempts to do the same in Spain. In addition to suspending Spanish judge Baltasar Garzón for his investigation of the Francoist dictatorship, Spain's National Criminal Court has refused to comply with the extradition order issued by Argentine Judge María Servini de Cubría to try Juan Antonio Pacheco (“Billy el Niño”) and Jesús Muñecas for torture related to the Spanish genocide. Through my analysis, I seek to show how *Aparecidos* reflects the juridical displacement of the historical trauma of the Spanish genocide onto Latin America, converting Spain's former colonies into a phantasmatic space for the negotiation of Spanish national trauma, an unconscious process with neocolonial undertones.

3. Methodology

For the purposes of this study, I have limited my investigation primarily to a psychoanalytic analysis of *Aparecidos* that considers the film specifically through the lens of Freudian dream interpretation. Drawing on a tradition of psychoanalytic approaches within horror film scholarship, I analyze *Aparecidos* in terms of the film's manifest and latent content, the processes of condensation and (particularly) displacement, as well as the role of censorship and the goal of wish fulfillment Freud attributed to dreams. Such a methodology reveals how *Aparecidos* replicates the juridical displacement outlined above, which can be interpreted as a symptom of the cultural taboo against speaking publicly about the Spanish genocide, whether in the language of cinema or the law.

4. Results

Aparecidos tells the story of Malena (Ruth Díaz) and Pablo (Javier Pereira), siblings who travel from their home in Barcelona to Buenos Aires in order to sign the paperwork necessary to disconnect their estranged father, who has been in a coma for weeks, from life support. Upon their arrival at the hospital, Dr. Lerhmann, a lifelong friend of their father, who was also a doctor, greets the pair and takes them to see their father, who has a large tube going into his mouth that connects him to a respirator. The plot of the film becomes complicated when Pablo refuses to sign the paperwork before traveling to his father's home in Tierra del Fuego, where he was born, in his father's 1978 Ford Falcon. Malena reluctantly agrees to the 2,000-mile road trip, but only after securing Pablo's signature, which is required to disconnect their father.

On the second day of the trip, Pablo pulls to the side of a desolate highway so Malena can relieve herself. While he's standing by the car a young girl dressed in a white nightgown suddenly appears, searching for something above the left rear tire. When Pablo bends down to help her, she vanishes but Pablo finds a weathered diary wrapped in dirty plastic that contains notes, maps, newspaper clippings and several Polaroid photographs, including one of a hotel. Following directions in the diary, Pablo leads Malena to the isolated Hotel Atlántico, reminiscent of the Bates Motel, where they spend the night. While Augusto Pinochet's return to Chile after being arrested in London and detained for a year and a half under charges of genocide is broadcast on the television in their room, Pablo and Malena discuss why their mother never talked

about their father and contemplate why she left him and took them to Spain when they were children. Malena, who is six years older than Pablo, confesses that she never felt loved by their father and reveals that once he expressed his disappointment to her that she was not male. Pablo jokes that perhaps this is the reason she's a lesbian.

The film takes a horrific turn when the gruesome events recorded in the diary on July 3, 1980 occur precisely as described. Malena and Pablo overhear a murder in the next room in the middle of the night, which causes them to flee the hotel. Driving away, they pass two figures dressed in white nightgowns walking in the darkness. Pablo recognizes one of them as the young girl from the day before and stops to help them, since they match the description in the diary of the wife and daughter of the man murdered in the hotel. However, a sinister Ford truck emerges from the darkness and picks them up. When the girl hops out of the car and runs toward Malena and Pablo, the truck hits her from behind and she is pulled back inside before it rolls past the siblings, who are in a state of shock.

Against Malena's wishes, Pablo follows the indications in the diary to an abandoned factory where he stumbles upon the body of the man murdered in the hotel. Pablo's scream prompts Malena, who is waiting in the car, to enter the building and she also sees the dead body before the woman in the nightgown appears and pleads with Malena to help her. When she senses that the man persecuting her family is near, she frantically grabs Malena's necklace and it breaks just before the woman, who is pregnant, is knocked to the ground and photographed. Malena rushes back to the car, where Pablo has returned and they drive off once more into the night.

The next morning, Pablo sees the Ford truck parked at a gas station and discovers that the mother and daughter are trapped in the vehicle's covered bed. He breaks the lock and, unable to free the mother, who is bound and gagged, Pablo takes the girl and instructs Malena to speed away. The truck pursues them, tries to run them off the road, and finally smashes into their car in front of a roadside bar in which Malena and Pablo, who is carrying the girl, seek safety. Inside, they realize that the other people cannot see the girl when she is dramatically killed before their eyes by an invisible force. The crime scene matches a Polaroid in the diary, which includes the precise time of the girl's death.

Outside the bar, Malena and Pablo argue about what to do. Pablo wants to try to help what both now admit are ghosts. Malena wants to leave, claiming that the ghosts

are already dead and that nobody cares about them. They agree to get the car repaired and catch the ferry to Tierra del Fuego. While talking to the mechanic, Pablo learns that a highway project was ditched after the remains of a body were discovered in an abandoned factory during the initial phase of construction. The mechanic states that in Argentina it is best not to dig too deep. At Pablo's urging, he leads Pablo to a co-worker who sells him a faded newspaper with an article about the discovery of the remains. The photo that accompanies it includes Malena's necklace lying on the ground, a detail that catches Pablo's eye, convincing him that they have changed the past by their actions.

On the ferry, Malena tells Pablo that although it would be good if they could do something for the ghosts they've encountered, there's nothing they can do to change things, a position that Pablo refuses to accept. He goes to the bathroom and spreads the Polaroid photographs from the diary, which are all blank, on the floor. At 19:05, the first time noted on them, the bloody images develop in real time with one important difference: in one of them Malena appears sitting next to a bathtub. As the ferry pulls away, Malena hears Pablo's voice yelling her name from shore. He shouts that he'll meet her at the house the next day and states that it's possible to change things.

While Pablo returns to the Hotel Atlántico in the Ford Falcon and unsuccessfully tries to rescue the ghosts from their fate once again, driving him to despair, Malena fortuitously uncovers information about them in a peculiar house in Tierra del Fuego full of old newspapers that is open to the public and run by Amanda, a survivor of torture whose husband was killed after being denounced, incorrectly, as a "*subversivo*" by one of his students during a torture session. Malena finds Amanda's testimony moving, and she begins to suspect her father was "*El Doctor*," a figure of state terrorism cited in some of Amanda's newspapers, but whose identity remains unknown.

The next morning, when Malena attempts to retrieve copies of her and her brother's birth certificates, she discovers that there is no record of Pablo's birth in Tierra del Fuego. This discovery is followed by a phone call informing her that a Ford Falcon was found abandoned in the woods and that Pablo is missing. When she arrives at the junkyard where the car had been towed, Malena inspects a car full of blood, but the mechanic only sees the broken windshield. She drives the damaged car off the lot and heads to her father's house. There, hidden behind a mirror, she finds a collection of more Polaroid photographs documenting scenes of torture and death before an

invisible force chases her into a bathroom. Before bashing her head into the bathroom mirror, she catches a glimpse of her father in it, thirty years younger.

When Malena wakes up, she is in a dark room with her hands tied to a bathtub full of dirty water, and she sees Pablo lying unconscious on a makeshift bed, his body covered in blood. Malena's father, who she sees through a mirror in front of the bathtub, dunks her head underwater and holds under. When he releases her head, she tells him that she's his daughter, to which he responds by saying that his daughter Malena is at home with her mother and goes on a rant about subversives like her, citing the importance of the church and the state to the nation. He does this while testing torture devices and eyeing a scalpel that he uses to pierce her neck before dunking her head underwater again. Malena bleeds out and loses consciousness, apparently dead until a vision of her six-year-old self appears telling her to wake up.

Grabbing the scalpel her father dropped by her side, Malena cuts through the material with which her wrists have been tied and drags Pablo's body up a flight of stairs. As she does so, Malena watches her father cut open the abdomen of the mother in the white nightgown and pull her baby out in a far corner of the room. Before rolling the woman off the table and pushing her body into a pit beside the corpse of her daughter and taking their picture, Malena's father proudly lifts the baby into the air and names him Pablo. A struggle between Malena and her father over Pablo's body ensues, but Malena manages to escape the house with it and drives off in the Ford Falcon. Pablo is airlifted back to Buenos Aires by helicopter; the medics give him six hours to live without proper medical attention due to internal hemorrhaging.

Back in the hospital, Malena senses that her father has followed them there. When she catches his reflection in a hallway, she tries to attack him by grabbing a fire extinguisher and swinging it wildly, hitting a doctor in the process. While Pablo is in surgery, Malena is handcuffed to a table in the cafeteria. When her father's friend, Dr. Lerhmann, visits her he explains that after she and Pablo left, their father began to register increased brain activity and therefore they didn't disconnect him from life support. Malena confronts Dr. Lerhmann with her knowledge of his involvement in torture and disappearance, along with her father, "El Doctor," and she demands that he let her go, which he refuses to do. Malena breaks free after tricking the security guard and searches for her father's room. As Pablo flatlines and the surgeons attempt to revive him, Malena pulls the plug on the respirator attached to her father. As she

watches his heart rate decrease, the surgeons give up on Pablo and leave the operating room. The moment Malena's father dies, Pablo's eye flickers. A nurse turns the heart monitor back on and rushes to tell the surgeons that Pablo is alive.

Sometime later, Malena talks to her mother on her cellphone in a hospital lounge. Holding an old newspaper clipping in her hand, she reads her mother the first few lines of an article about the deaths of Manuel, Amalia and Andrea Leonardi and asks her if she has anything to say. Malena stops her before she can respond and tells her mother that they will have to talk when she and Pablo return to Barcelona. Malena goes to Pablo's room to find that he's awakened from a coma that has kept him unconscious for weeks.

Sitting in traffic blocked by a car accident, Pablo asks her what day it is to verify how long he was in a coma and she tells him it is September 10, 2001. Pablo muses that, starting tomorrow, the world is about to improve. Malena starts to tell him the story of his birth and kidnapping when she notices that Pablo is distracted by something on the street. She turns and sees a woman with visible signs of torture dressed in a white nightgown standing amid the immobile cars, peering off into space. On Pablo's side of the car, the girl he tried so desperately to save approaches him and places her hand on the car window. He does the same and, unknowingly, touches the hand of his biological sister through the glass, before she smiles and departs, visibly at peace now that "El Doctor" is dead. As it begins to rain, more tortured figures appear, both men and women, all of whom stand as still as statues at the blocked intersection. The screen fades to white, briefly highlighting the figures before their nightgowns disappear into the screen.

In *The Interpretation of Dreams*, Freud famously claimed that dreams are an unconscious form of wish fulfillment, in which desires that have been prohibited in real life are realized within the fantasy of a dream. Applying that logic to the premise of *Aparecidos* – a patriarch artificially suspended between life and death – immediately reveals the film's relationship to the Francoist dictatorship. Here, *mise-en-scène* comes before plot, as the hospital scene in the opening sequence of the film readily recalls the image of Franco's moribund body that caught the attention of Foucault. In his introductory lectures on biopolitics, Foucault claimed that Franco's death was very interesting:

« Because of the symbolic values it brings into play, because the man who died had, as you know, exercised the sovereign right of life and death

with great savagery, was the bloodiest of all the dictators, wielded an absolute right of life and death for forty years, and at the moment when he himself was dying, he entered this sort of new field of power over life which consists not only in managing life, but in keeping individuals alive after they are dead” (Foucault, 2003, p. 248).

The agonizing prolongation of Franco’s life by artificial means for over a month was surrounded by secrecy and ensured a spectral status for the perverse father of the nation who ruled Spain from 1939 to 1975. For his supporters and opponents alike, Franco’s death was a traumatic event, since it signified a rupture in the symbolic order that had structured Spanish reality for nearly forty years. And while private celebrations were held in the wake of the news, the frequently repeated lament that “Franco died in bed” expresses a collective sense of guilt on the Spanish left that persists to this day. Yet, in addition to guilt, that lament registers a wish left unfulfilled by those opposed to the dictatorship, namely, to remove Franco from power and end the repression of his dictatorship. Taking this into account, the premise of *Aparecidos* re-stages the traumatic scene of Franco’s final weeks on screen, converting the scene into what Adam Lowenstein calls “an allegorical moment,” or “a shocking collision of film, spectator, and history where registers of bodily space and historical time are disrupted, confronted, and intertwined” (Lowenstein, 2005, p. 2). The film’s climax requires Malena to negotiate between such disruptions and confront her father’s ghost in order to save Pablo from the hands of her father’s ghost. By seeing how the past is (dangerously) intertwined with the present, Malena allegorically rewrites Spanish history by killing her father (“*El Doctor*”), fulfilling the unrealized wish of generations of the Spanish left.

The premise and climax of the film not only demonstrate wish fulfillment, but also condensation, which Freud explains as the tendency for multiple latent elements to combine into a single unity in a dream. Condensation occurs here due to the fact that while the liminal situation of the patriarch in *Aparecidos* recalls Franco, the actor who plays Malena’s father physically resembles Manuel Fraga, the Francoist minister of Information and Tourism who became one of the “fathers” of the 1978 Constitution, a key figure of the Transition, the founder of the Partido Popular, and remained a pillar of Spanish politics for five decades. A staunch defender of Franco until the end, Fraga was a vocal opponent of the historical memory movement and the Law of Historical Memory, which was passed in 2007 (without the support of PP), the same year *Aparecidos* was released. The last surviving minister of the dictatorship until his death

in 2012, Fraga embodied the idea, articulated by Luis Martín-Cabrera, among others, that in postdictatorship Spain, democracy is a form of “dictatorship by other means.” Thus, the condensation of Franco and Fraga in the figure of the patriarch in *Aparecidos* indicates a double wish to kill both the perverse father of the nation from the 1930s to the 1970s and the father of the 1978 Constitution who best exemplified continuities between the Francoist dictatorship and postdictatorship Spain, which were disguised by the veneer of democracy and the sheen of the Transition.

Like condensation, displacement is another fundamental process of what Freud called the dream-work. The film not only displaces the scene of Franco’s traumatic death from a hospital in Madrid to one in Buenos Aires, the film also displaces the historical trauma of genocide in Spain onto the genocide that took place in Argentina. But in addition to this geographical displacement, there are other clues in the film that suggest displacement has taken place. First, although the protagonists were born in Argentina and raised by an Argentine mother, the actors who play them are both Spanish and their performances exhibit absolutely no trace of their characters having any Argentine roots whatsoever. Pablo and Malena are characterized as “typical Spanish” in every possible way, from their physical appearance to their speech patterns to their lack of knowledge about the Argentine genocide. This last point suggests displacement since the Argentine case is much more visible than the Spanish one due to the international recognition of the disappeared achieved by the activism initiated by las Madres de Plaza de Mayo decades ago. Such casting and characterization heightens the sense of displacement implicit to the setting, making it easier to read the film’s premise and climax in terms of Spanish, rather than Argentine history. Second, the film narrates the discovery of terrible family secrets directly connected to the Argentine genocide through an improbable plot full of (dreamlike) twists and turns that does not faithfully reflect Argentine reality, but depicts postdictatorship Spain quite well, since the film’s plot is underpinned by the silence and enforced forgetting of family/national trauma on the part of the mother of the protagonists (a character we never see or hear), which produces important gaps in the personal, family and historical knowledge possessed by Pablo and Malena when they arrive to Argentina, a situation that puts their lives at risk. Here I agree with Álvaro Fernández’s astute reading of *Aparecidos* (in the only other scholarly treatment of the film of which I am aware):

« La compleja problemática de los desaparecidos en Argentina no se resuelve cómodamente en la estructura del trauma personal, el olvido y la

reconstrucción de la historia familiar oculta como exorcismo del present— como quiere concluir la película—una narrativa que—como vimos antes—se adecúa perfectamente a la transición española ante el imponente vacío cargado de amenazas dejado por la muerte de Franco. La presencia constante de los desaparecidos en la sociedad argentina—gracias al incansable trabajo de sus familiares—debilita la posibilidad de que éstos se vuelvan fantasmas difíciles de reconocer: en todo caso están saturados de significaciones, de relatos que dan cuenta de sus luchas políticas como militantes así como de su captura y tormento en los campos de detención. Esa presencia, esos relatos que circulan desde hace décadas en la sociedad argentina, ponen en evidencia las contradicciones y sinsentidos del hilo narrativo de la película: *Aparecidos* es, más bien, una película de horror que reescribe los miedos de la transición española (Fernández, 2012, p. 275).

This passage points to a third clue that suggests displacement: the depoliticization of the ghosts who appear to Pablo and Malena.

We learn very little about why Pablo's family was persecuted by "El Doctor," nothing at all about the other ghosts who appear at the end of the film, and the testimony provided to Malena by Amanda indicates that her husband was not involved in politics and downplays her own political commitments. Thus, the disappeared in *Aparecidos* are presented as devoid of any clearly articulated political identity, which, as Fernández indicates, is not representative of the Argentine case, but once again, is quite consistent with the tendency to depoliticize those disappeared in Spain by seeing them exclusively through the lens of human rights or by minimizing the political significance of membership in trade unions and leftist political parties at the outbreak of the Spanish Civil War. Such censorship of the political is a consequence of the Transition's reframing of the Spanish Civil War as a period of collective insanity, rather than an armed struggle over radically different political ideologies, but it is also a legacy of political repression during the dictatorship that has been passed down through multiple generations. As Clara Valverde states in her work on intergenerational trauma related to the Spanish Civil War and the Francoist dictatorship:

« Lo que no se pudo hablar por el miedo, la represión o el desbordamiento psíquico, fue transmitido de nuestros abuelos a nuestros padres y a nosotros de forma no verbal y en gran parte a través del inconsciente. Hemos heredado, sin darnos cuenta y sin desearlo, aspectos nocivos del impacto emocional de lo que vivieron nuestros abuelos. Esta es la llamada "transmisión generacional." Porque no solo es pasado. Tenemos una heren-

cia psicosocial que continúa viviendo en nosotros, consciente e inconscientemente, que da lugar a la repetición de maneras de ser y de comportarse, y a patrones relacionales que se reproducen de una generación a otra. La transmisión es portadora de secretos, de penas y de dificultades no resueltas (Valverde, 2014, p. 16).

Along these lines, *Aparecidos* can be interpreted as a symptom of such intergenerational trauma, since it is a product of the prohibition to speak publicly about the Spanish genocide. This prohibition was first instilled into the symbolic order that governed Spanish society during the dictatorship and was reproduced during the Transition, converting it into a cultural taboo with a long history. Under Franco, that taboo was enforced through state censorship and coercion; since Franco's death, it has been enforced through self-censorship and ideological consent.

Censorship plays a crucial role in dream-work, since it is the mechanism that protects the dreamer from the threats contained in the repressed material that returns from the unconscious while dreaming. Condensation and displacement are essentially two different censorship strategies that distort, disguise and modify information/desires that the censor deems inappropriate, immoral or dangerous. In the case of *Aparecidos*, (unconscious, self-) censorship explains why the film exhibits so many degrees of displacement: in spite of the advances made by the historical memory movement, the genocide of "los rojos" – including the kidnapping of 30,000 children as part of a state eugenics program – remains a taboo subject within mainstream Spanish discourse, and thus it must be distorted, disguised and modified in a commercial horror film. That the displacement involves setting this Spanish story in Argentina makes sense from the point of view of censorship since the genocide that took place there shares so many similarities with the Spanish case, making it easy for such displacement to go undetected, i.e., the repressed historical trauma of the Spanish genocide indeed returns, but the dreamers (the writer/director, audiences, critics) don't notice. The result is that the Argentine ghosts in the film obscure the Spanish ghosts haunting the script, rendering them invisible as our gaze is directed to the (depoliticized) figures that are manifested by a particular form of displacement we might call phantasmatic substitution. Their appearance on the screen makes the Spanish *desaparecidos* disappear, once again, from view. Thus, the recognition that, in fact, the celluloid ghosts we see in *Aparecidos* are really specters of the Spanish genocide in disguise is only possible through an analysis of the latent content of this collective

nightmare, whose distortion protects Spanish audiences from an encounter with their own traumatic history.

5. Conclusion

The dramatic question driving *Aparecidos* concerns human agency in the face of the impossible, which the characters pose simply as whether it is possible to change things. Pablo and Malena represent opposing positions to this question, which haunts them throughout the film. Through a dialectical process that involves the siblings swapping positions toward the end of the film, dramatized by Pablo's despair at not being able to rescue the ghosts from their fate and Malena's actions to save Pablo's life by killing her father (and the ghosts' willing executioner), the answer provided by the film's climax is that it is, indeed, possible for individuals to take action in the present that changes the course of history, whose meaning is determined retroactively. Furthermore, the film's final scene, which was shot at the intersection of Calle Tucumán and Calle Talcahuano in front of the Palacio de Justicia in Buenos Aires – where several officials of the Argentine military junta have been put on trial – makes it clear that such interventions have implications for the victims of genocide and the symbolic order established in its wake. The scene demonstrates that killing “El Doctor,” an action motivated by Malena's discovery of the truth about her father's identity, has resulted in the liberation of the ghosts who had been forced to re-live their horrific persecution on a nightly basis. That this is revealed in the shadow of the Palacio de Justicia underscores the relationship between truth and justice that the film nicely illustrates, while the other ghosts that appear to Pablo and Malena at this symbolic intersection poignantly reveal that their family history is tied up with a historical trauma whose dimensions exceed their imagination.

The message of *Aparecidos* is a powerful endorsement of the human rights to truth, justice and reparations in cases of genocide. However, due to the displacement of what is, ultimately, a Spanish story to Argentina, the film's message is distorted in subtle, but significant ways, by that process. Since the film's universal message is articulated in the particular terms of the Argentine genocide, the film both suggests that Spanish intervention is necessary to achieve justice there and obscures the lack of justice for victims of the Spanish genocide. This combination, which reflects precisely the juridical displacement that has taken place in Spain outlined at the outset of this study, has neocolonial implications. Just as such juridical displacement has done

a disservice to the international law principle of universal jurisdiction by making it appear as a neocolonial tool, such cultural displacement does a disservice to the Argentine people and organizations that have fought for truth, justice and reparations for decades. Furthermore, and perhaps most egregiously, the displacement in *Aparecidos* does a disservice to the process of the recovery of historical memory in Spain by making the historical trauma of the genocide of “los rojos” disappear in a film that is – as I hope to have demonstrated – about the ghosts haunting Spain, not Argentina.

Bibliography

FERNÁNDEZ, Á. (2012). *Horror o política. El selective anclaje de los fantasmas del pasado a ambos lados del Atlántico*. In R. Díaz-Zambrana & P. Tomé (Eds.), *Horrorfilmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* (pp. 261-280). San Juan: Isla Negra Editores.

FOUCAULT, M. (2003) *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*. New York: Picador.

FREUD, S. (2008). *The Interpretation of Dreams*. Oxford: Oxford University Press.

LOWENSTEIN, A. (2005). *Shocking Representations: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press.

MARTÍN-CABRERA, L. (2011). *Radical Justice: Spain and the Southern Cone Beyond Market and State*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

PRESTON, P. (2012). *The Spanish Holocaust: Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain*. New York: W.W. Norton & Company.

VALVERDE, C. (2014). *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el estado español*. Barcelona: Icaria Editorial.

Filmography

CABEZAS, P. (Director). (2007). *Aparecidos* [Motion picture] Spain: Morena Films/Karma Films.

Formas de lo ausente en la representación audiovisual de Rodrigo Díaz de Vivar, *El Cid*

Basilio Cantalapiedra Nieto

Universidad de Burgos

bcantalapiedra@ubu.es

Resumen

La imposibilidad de acceder de manera plena al concepto de realidad se hace palpable en la representación audiovisual de la historia y de los personajes que la han protagonizado. Esta propuesta se dirige al análisis de la ficción audiovisual realizada sobre la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, *El Cid*, centrándose en el uso de las herramientas cinematográficas que utilizan lo ausente, la elipsis y el fuera de campo, como instrumento de trabajo. De igual forma se estudia como el retrato del personaje ha viajado de lo mítico a lo histórico, construyendo una imagen apoyada tanto en lo propiamente histórico como en el material audiovisual previo iniciado en el film *El Cid*, dirigido por Anthony Mann.

Palabras clave

Cine histórico, *El Cid*, elipsis, fuera de campo.

1. Introducción

Desde su origen el cinematógrafo se erigió en testigo de la realidad que le rodeaba, mostrando trazos de verdad solo aparentemente fidedignos, ya que siempre hubo una limitación técnica para la cámara, tanto en cuanto a la duración de lo rodado que restringe el tiempo retratable, como al espacio visible susceptible de ser reflejado. Por ello siempre se renuncia a fragmentos espacio-temporales definibles como elipsis y fueros de campo.

Los materiales del cine de los orígenes se han convertido en documentos históricos de una época, pero esto no los hace imparciales. La no intervención en lo profílmico como conjunto de elementos presentes ante la cámara durante el rodaje, incluyendo decorado y personajes (Sánchez Noriega, 2010), no convierte en objetivo al hecho documental. Siempre hay una postura de quien rueda al decidir ubicar la cámara en un punto y no en otro, dejando fuera de campo el resto de espacio posible así como obviando las líneas temporales de las acciones que en él transcurren.

La ficción también puede llevar a reflexionar sobre cómo relacionarse audiovisualmente con el pasado (Rosenstone, 1997). Así la ficción histórica, toma postura eligiendo una época determinada eludiendo al resto. Tras esta primera elección la segunda centrará la atención en un personaje preeminente, dejando fuera de la acción a sus coetáneos, habitualmente la población anónima.

Una de las figuras más profusamente tratadas audiovisualmente ha sido la de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. Las semblanzas de este personaje, unido en el imaginario colectivo a la castellano-leonesa Burgos, se han movido en la frontera entre la literatura y lo histórico, caminando en el ambiguo terreno entre la historicidad de la asesoría de Menéndez Pidal y las referencias al texto literario del Cantar del Mío Cid.

La cámara, más que generar una imagen copia de la realidad, actúa revelando el anverso de las sociedades (Ferro, 2008) y no únicamente mostrándolo sino también ocultándolo mediante las técnicas del fuera de campo y la elipsis. La parte de realidad accesible al espectador será la que figure ante el objetivo, y nunca la que esté fuera de su campo de visión. Fuera de campo que puede definirse como cada área no visualizada en un plano o la acción dramática que no puede verse al desarrollarse fuera del encuadre (Sánchez Noriega, 2010). Hablando del elemento temporal, lo inabarcable se

repite, debiendo dilatarse o contraerse el tiempo final de lo narrado, comprimiendo la peripecia vital de los personajes, usando la elipsis como técnica por la que se elimina parte del material rodado o determinados periodos vitales de los personajes desde el guion, no por ello innecesarios. El montaje definitivo completará con sus huecos y presencias el mensaje que perciba el espectador. En el producto audiovisual tiene tanta importancia lo mostrado como lo ausente, que informará tanto o más al espectador de las intencionalidades subjetivas de los agentes productores.

Por ello se ha procedido al estudio de estas ausencias espacio-temporales (fuera de campo y elipsis) en el proceso de construcción de la imagen cívica, mediante el análisis de los siguientes metrajes: *El Cid* de Anthony Mann (1961), *Las hijas del Cid* de Miguel Iglesias (1963), la serie televisiva animada *Ruy, el pequeño Cid* creada por Fumio Kurokawa (1980), *El Cid Cabreador* dirigido por Angelino Fons (1983) y finalmente el largometraje de animación *El Cid, la leyenda* de José Pozo (2003).

2. Objetivos

Se estudia la manera en la que el espacio y tiempo ausentes (fuera de campo y elipsis), ha sido empleada en la elaboración de la figura audiovisual del Cid, tanto dentro de cada metraje como conjuntamente, construyendo una imagen compleja del protagonista.

Igualmente se analiza el uso de lo ausente como instrumento mediante el que la entidad productora dirige su atención hacia aspectos socio-políticos relacionables con el momento de realización del metraje y a las intenciones propias de los creadores.

La catalogación de las diversas modalidades de empleo del espacio y tiempo ausentes, permite definir usos comunes en los distintos metrajes, independientemente de sus momentos de producción, público objetivo o tipo de imagen empleada.

3. Metodología

Tras delimitar el corpus audiovisual de ficción que ha reflejado al personaje del Cid se ha procedido al estudio de los componentes espacio-temporales ausentes en cada metraje analizado, mediante su localización y descripción.

Para ello se ha procedido a la catalogación de las elipsis y fuera de campo de los productos estudiados, siguiéndose los criterios propuestos por Gómez Tarín (2006).

Los metrajes se han segmentado en secuencias como unidad de trabajo, definiéndose los elementos que quedan fuera de campo así como de las elipsis utilizadas entre las distintas secuencias.

En el proceso se han eludido aquellos elementos comunes a cualquier producto cinematográfico, y priorizado los relevantes por aportar datos relativos a la biografía y literatura del personaje, al mensaje trasladado al espectador y al momento de producción.

4. Resultados

El cine de época ha de salvar dos lapsos temporales. El primero transcurre desde el momento en que el hecho histórico acontece hasta la producción del film. El segundo, la diferencia temporal existente entre la realización de la película y el visionado de la misma por parte del espectador. Ambas elipsis se suman a las propias del montaje final del film, siendo los autores responsables del primero y ejecutado por cada espectador en el segundo. Se estudiará el primer caso, ya que serán el bagaje y opiniones del espectador las que definan como completan esos huecos.

Desde lo económico, el mayor presupuesto necesario en la producción de proyectos de época, dificulta la realización de proyectos ambiciosos, apostando sobre hitos o personajes de mayor seguridad comercial, habitualmente reiterativos. La rica literatura española dota de similar seguridad a los proyectos, adaptando los textos al marco histórico en el que suceden. En el caso de la comunidad castellano-leonesa no ha existido prácticamente para el cine (González García, 1998) pareciendo haberse fijado su historia de los siglos XIV al XVI, prescindiendo de otras épocas. Pero un personaje histórico y legendario si que ha merecido la atención cinematográfica, el Cid.

El imaginario colectivo que ha ido creándose a lo largo de los siglos sobre la figura de Rodrigo Díaz, se ha basado en los medios existentes en cada momento, desde la comunicación oral, la escrita, sea literaria o histórica, hasta llegar a la audiovisual. La fiabilidad histórica de la información transmitida ha estado influenciada por los intereses del momento, los errores y la interacción de la ficción con la realidad.

Este trabajo se centra en una parte de esa imagen, la del audiovisual de ficción y en esta parcela, hay un punto de partida esencial, la película *El Cid*, dirigida por Anthony Mann y producida durante la dictadura de Franco por Samuel Bronston. Estos tres

personajes son vitales para la comprensión global de la importancia del largometraje. Pero la trascendencia del film se debe a ser la primera que transcribe popularmente la figura biográfica, literaria y legendaria del Cid al lenguaje audiovisual, convirtiéndola en referencia de los siguientes proyectos filmicos.

Primera aproximación fílmica que no es tal, ya que en 1910 el italiano Mario Caserini realizó el cortometraje *Il Cid*, protagonizado por Amieto Novelli, basado en la tragedia escrita por Pierre Corneille en 1636 y del que nos han llegado pocos datos (Payán, 2007). En los años cincuenta los derechos de un proyecto sobre el Cid recayeron en Samuel Bronston.

Aunque el protagonista del cortometraje de Caserini fue el primero que puso cara al personaje de Rodrigo Díaz, es al intérprete de la película de Mann, Charlton Heston, a quien se identifica audiovisualmente con el Cid. Identificación asumida por el propio actor, involucrándose activamente en el proyecto por la fascinación que sentía el Campeador (Alonso Barahona, 1999). La Jimena fílmica también tuvo su referente inicial en la bella actriz italiana Sophia Loren, manteniéndose el aspecto estético en las adaptaciones posteriores.

La película producida por Bronston se ampara en la fiabilidad histórica de su asesor, Ramón Menéndez Pidal. Como otros dictadores del siglo pasado que buscaban retratarse en la pantalla por medio de personajes históricos, Bronston le dio la oportunidad a Franco, presentando a un arquetípico héroe español con rasgos prestados del mito franquista, señalando los defectos del orden constituido, imponiendo sus criterios, venciendo a externos enemigos y visualizando a través de la victoria final del cadáver del Cid, el propósito de dejarlo todo «atado y bien atado» (De España, 1995). El film camina entre la veracidad histórica y la leyenda sobre la supuesta victoria después de muerto de Rodrigo, sobre sus enemigos. Ésta procede de *La leyenda de Cardena* del siglo XIII, que acabó incorporándose a la historia oficial del Cid al añadirse a la *Primera Crónica General de España*, confeccionada bajo el mandato de Alfonso X. Se intenta convertir al Cid en una figura de cariz religioso asociada al Monasterio de San Pedro de Cardena, convirtiendo al embalsamado cuerpo de Rodrigo en un ser deificado capaz de conseguir una postrera victoria sobre los infieles almorávides que le convierte definitivamente en mito de la cristiandad (Peña Pérez, 2003).

La misma asociación intenta encontrarse durante la producción de *El Cid*. La abusiva utilización del término España en el diálogo (Barrio Barrio, 1999) incide en la bus-

cada actualización de las hazañas y virtudes del héroe en la sociedad española del momento.

Retomando la idea del imaginario colectivo, el conocimiento de la superproducción dirigida por Mann define el proceso de creación de la imagen cidiana que se instaura como veraz para la población, sobre todo en una época marcada por el peso de lo audiovisual frente a lo literario, no tan patente cuando se estrena el film, pero que en la actualidad resulta esencial para modelar y aceptar la imagen de un personaje. Por ello, si la figura del Cid se depositaba en la memoria de las gentes de los siglos previos por los datos históricos y recursos literarios, para las nuevas generaciones la información del personaje procede ante todo de los recursos audiovisuales.

También los creadores, intencionadamente o no, toman como referencia las producciones previas, con su imagen inicial del personaje y lo que se cuenta de él. *El Cid* de Mann es pues origen de las siguientes adaptaciones fílmicas, sea para rematar el discurso, recomponer la biografía o literatura tratada en el metraje, o para parodiar al personaje.

Así opera la película *Las hijas del Cid*, coproducción con Italia realizada probablemente con la intención de aprovechar los efectos comerciales de la superproducción bronstoniana. La excusa argumental es el viaje de la espada Colada, ganada por Rodrigo al conde de Barcelona, Berenguer Ramón II (de ahí el título en Italia, *La Spada del Cid*).

En los años 80 se produce el auge de cierto cine, de discutible valor pero aceptable respuesta en taquilla, que usando un humor grueso aprovechan el momento de apertura de la sociedad tras la caída de la dictadura, haciendo uso de una peculiar trilogía sobre personajes históricos hispanos a los que parodia. Se tratan de Colón, Juana la Loca y finalmente el Cid Campeador con *El Cid Cabreador*. Aunque estas películas fueron dirigidas por tres realizadores distintos (Angelino Fons se encargó de la figura del Cid), comparten guionista (Juan José Alonso Millán), músico (Teddy Bautista) y productor, José Frade, mediante sus empresas la producción y distribución (Riambau y Torreiro, 2008). Así podemos percibir como el sello del productor, como en la película de Bronston, persiste en esta visión paródica del personaje.

Con el público infantil como destinatario, en los ochenta se crea una serie de animación, Ruy, producida por la española BRB en colaboración con la japonesa Nippon

Animation. En esta serie se percibe la influencia nipona en el trazo del dibujo que recuerda a series como *Heidi* o *Marco* con gran repercusión entre la infancia hispana. La supervisión histórica estuvo a cargo de Luis Sánchez Belda, director del Archivo Histórico Nacional.

De nuevo el público infantil, ya en el siglo XXI, recibe la revisión del personaje a través de la animación de *El Cid, la leyenda* que perpetúa la imagen audiovisual del héroe. Se siguió similar camino en la imagen real y animada del personaje, desde la influencia inicial norteamericana y nipona hasta el tratamiento estatal del personaje.

El guion del film de Mann es la base de las tramas de los proyectos posteriores, primordialmente en *El Cid Cabreador* y *El Cid, la leyenda*. Aunque en menor medida, también en la serie *Ruy* refleja el precedente bronstoniano (secuencia del leproso). En las primeras, la muerte del padre de Jimena, la jura de Santa Gadea, el asalto final a Valencia o la inscripción en el rostro de Rodrigo del tiempo del destierro, plasmada mediante una abundante barba como en *El Cid*, apoyan esta afirmación. Esto confirma que la superproducción opera desde el fuera de campo propio de la producción, trabajando a partir del metraje previo.

El doble destierro del Cid histórico ha sido tratado de manera distinta por los audiovisuales estudiados, pero curiosamente nunca se ha utilizado como base argumental. Así en *El Cid* de Mann es extirpado completamente, dando por sentado su conocimiento previo por el espectador. En *Las hijas del Cid* no está justificada su presencia por la fase biográfica retratada aunque se usan elementos atribuibles a ese periodo (la espada Colada). En *El Cid Cabreador* y *El Cid, la leyenda* el destierro se condensa, burdamente en la primera (recluyéndole en la vida doméstica) y con el paso a una animación plana que resume el proceso en la segunda. En la serie de animación, y a pesar de la edad de Rodrigo, sí que se muestra un remedo del periodo en el destierro mediante el viaje de aprendizaje del niño.

En todos los productos se cuenta con un espectador cómplice, por conocedor previo de la historia y leyenda del personaje. Desde ese fuera de campo espectadorial se construye también la figura del protagonista, mediante el depósito acumulado de los sucesivos metrajes sobre *El Cid*.

La muerte final del protagonista, por presente en el film de Mann y ausente en las otras, genera dos conclusiones. En *El Cid* tiene el objetivo de terminar de inscribir en

la leyenda al personaje mientras que la ausencia del fallecimiento en el resto sugiere que es el público potencial infantil (desde su futurible fuera de campo), el que incita a eliminar la muerte del protagonista.

El ente productor interioriza los caracteres de la sociedad en la que vive mediante lo no mostrado en el metraje. Las ausencias denotan la importancia de aquello que queda fuera del campo de visión del espectador, al ejecutarse por los autores durante su trabajo (fuera de campo perteneciente al espacio de la producción), pues el decidir incluir o no determinados hechos, depende a menudo del régimen político, sistema de producción o del grupo demográfico al que va dirigido el audiovisual (infancia, público conecedor del personaje, gustos comerciales).

4.1. El Cid

En *El Cid* se trabaja con un personaje histórico con quien busca mimetizarse Franco por lo que, quizá no su implicación directa, pero sí la sobreentendida y asumida por los creadores del proyecto está presente durante la producción del film. El fuera de campo correspondiente al espacio de la producción aunque pueda entenderse como restringido al espacio físico del rodaje, puede extenderse al de la sociedad y época en que se inscribe el proyecto, coincidiendo con el de sus primeros espectadores españoles. La diferencia radica en la intencionalidad previa del creador frente a la actitud pasiva de los espectadores que, con sus ideas individuales, obligadamente viven inscritos en esa España. Por ello, desde ese espacio mediatizado por el régimen, se decide deliberadamente cómo realizar la película no poseyendo los espectadores ninguna capacidad de decisión como meros receptores.

El Cid es un personaje conocido e idealizado por la población espectadora española, entremezclando realidad, leyenda y literatura. Esto supone un punto de partida obligado para la producción norteamericana, por lo que la vida y letra del Cid deben respetarse. Esta asunción previa del personaje de Rodrigo por parte del espectador reincide en el peso del fuera de campo adscrito a los espacios vivenciales y contextuales del espectador como colectivo e individuo.

Los decorados enmarcan el espacio. Serán los equipos responsables quienes eviten los elementos que puedan sugerir la contemporaneidad del rodaje. Ahí surgen los fuera de campo pertenecientes al ámbito de la producción (en el sentido físico de localización) y aquellos que operan por su posición fuera del encuadre y tras el decorado.

Con ello lo definido en una película histórica no es un espacio a restringir o eliminar, sino más bien lo temporal de lo contemporáneo al momento del rodaje y del posible receptor del film, buscando ocultarle el tiempo para proporcionarle una falsa ilusión de convivencia con el tiempo de lo narrado.

En este film se establece una pertinaz división entre el campo ocupado por Rodrigo y los suyos frente al contracampo poblado por el resto (los enemigos del Cid). Dichos espacios contrapuestos establecen una oposición frontal de los caracteres de los personajes, mediante una planificación que muestra alternativamente campo y contracampo, apoyándose en un eje central fronterizo, fortaleciendo la dualidad de los personajes y la apuesta por el punto de vista definido como correcto. Así ocurre desde el inicio, enfrentando a los cristianos peninsulares ante los almorávides africanos con el mar como frontera, en el distanciamiento entre Jimena y Rodrigo, en el interior/ exterior de la cabaña donde la pareja demuestra su amor (vida personal/profesional del Cid), en el encuentro entre Rodrigo y su aliado musulmán con el río como límite, en el duelo de Calahorra o en el acoso y asalto a los castillos de Zamora y la ciudad de Valencia.

En la extensa superproducción (184 minutos) no se incluye una de las fases más importantes de la biografía del Cid, su destierro. Éste, que en realidad histórica transcurrió en dos tramos temporales separados, es unificado aquí pero no mostrado al espectador que conoce su existencia tanto culturalmente como por el dictamen del monarca sí mostrado en la pantalla. Evitarlo puede responder a la necesidad de no incrementar la ya larga duración del metraje o quizá a que en la vida de Rodrigo fuera del control del monarca, desarrolla sus actitudes más individuales y sus relaciones con el mundo musulmán, negativamente adjetivado en el film salvo por algún individuo como Mutamín. Buscar equiparar al héroe castellano con Franco pudo incidir en remarcar las características positivas (desde el punto de vista del dictador) eludiendo las teóricamente negativas, como la multiculturalidad o independencia. Es remarcable que Rodrigo vuelva del proceso de destierro, accediendo al salón real desde un fundido en negro que se materializa en una puerta de doble hoja que se abre desde dentro de la corte como espacio de poder que acoge al hijo pródigo. En su rostro envejecido, se inscribe la cicatriz que informa de las batallas acontecidas, en espacios no conocidos aunque intuitivos, mientras que la poblada barba nos indica el tiempo transcurrido y no mostrado. Similar truco de maquillaje será utilizado en la película *El Cid Cabreador*. Los efectos del tiempo no se muestran de la misma forma en el rostro de Jimena, ya

que su intérprete, Sophia Loren, se negó a usar maquillaje de envejecimiento por lo que, para dar verosimilitud a la trama, siguieron presentando a las hijas de la pareja como niñas, aunque realmente hubiera pasado un número mayor de años (Alonso Bahona, 1997).

En la película las hijas del matrimonio Elvira y Sol, toman el nombre del *Cantar de Mío Cid* frente a la biografía del Campeador, cuyas hijas fueron Cristina y María. No se alude (fuera de campo) a Diego, el descendiente varón. Pero más importante es otro aspecto dejado fuera de campo, el del único encuentro sexual de la pareja. Por la idiosincrasia de la época, es tras el matrimonio cuando se produce la relación física entre Rodrigo y Jimena que, se sobreentiende, ocurre en un cobertizo antes de ser llevada Jimena a San Pedro de Cardeña. Consecuentemente, fruto de ese encuentro dejado fuera de campo como el tiempo durante el que transcurre (elipsis), si nacen dos niñas, han de ser mellizas o gemelas. Los dos protagonistas no tienen ninguna relación física más como pareja. Por ello el hijo varón, Diego, quedará fuera de campo como ser inexistente.

Los desplazamientos entre localidades como Burgos, Valencia, Calahorra o Zamora se definen como viajes casi inmediatos, dejando el recorrido fuera de campo mediante la consecuente elipsis. El nexos utilizado entre los bloques de secuencias es primordialmente el encadenado, frente al corte directo usado en productos posteriores de menor nivel económico. La intencionada estrategia de montaje genera una fluidez entre bloques, salvo por la fase del destierro extirpada del relato, que se subsume en los fotogramas en negro del fundido.

4.2. Las hijas del Cid

Lo literario del tercer cantar del *Mío Cid* es la base de *Las hijas del Cid* aportando otra pieza del rompecabezas audiovisual sobre el Campeador. Surge el personaje de Ramón Berenguer III, esposo de doña María, hija de Rodrigo. Se trabaja sobre la premisa de un Cid vivo y reinante en Valencia que ha visto crecer a sus hijas.

Este film sitúa al Cid en un permanente fuera de campo, como figura ausente pero decisiva. Incluso el cartel del film dibuja la silueta del Cid asiendo la Colada y acogiendo a sus hijas en el momento de la afrenta de Corpes, aludiendo metonímicamente al poder del ausente Cid. Se incide en la doble parcela de Rodrigo, la personal (sus hijas) y la profesional de la guerra (la espada Colada). Las acciones se rigen por el temor o

respeto que inspira el eludido Cid, quien define *in-absentia* las vidas de los personajes, desde el Reino de Valencia. Un motivo añadido para mantener al personaje cidiano fuera de campo, es la proximidad del exitoso título de Mann protagonizado por Heston. La fuerza del Cid se hubiera desvanecido al hacerlo corpóreo en otro intérprete que no hubiera alcanzado el nivel icónico del cercano referente.

También se deja fuera de campo la famosa espada Tizona, que sí aparece junto a la Colada en el texto del poema. En *Las hijas del Cid* la protagonista es la espada, no las espadas. La economía narrativa condensa en la Colada los caracteres del personaje ausente cidiano. Por ello, la inexistencia de la Tizona surge de una decisión narrativa que simplifica el relato concretándose en un único objeto, marca de dos espacios fuera de campo, uno permanente, el Cid, y otro presente en la fase final del minutado, el condado de Barcelona identificado con el arma.

El tiempo pasado, eludido en el film, se hace presente mediante el antiguo compañero de batallas, el musulmán Abén Galbón, quien personifica la voz de la experiencia (figura paterna-cidiana), aconsejando a María Sol sobre las intenciones de su esposo y cuñado.

4.3. Ruy, el pequeño Cid

Ruy, completa, ficcionándolo, el periodo de la infancia del Cid, no contemplado en películas anteriores. Trabaja sobre el proceso de aprendizaje que sigue el niño hasta llegar a su destino, conocido por los espectadores. Con ello su niñez, no relatada en el film de Mann, es reflejada para el público infantil de la serie. La adolescencia será tratada en *El Cid, la leyenda* aunque imbricándolo con la madurez histórica del personaje.

La trama de Ruy se centra en el viaje iniciático del muchacho, en que se produce su formación profesional como guerrero, y moral, idealizando su carácter como defensor de la justicia y de Castilla. Aun siendo intencionado ese viaje a ninguna parte, puede decirse que el destierro eludido en la película de Mann se muestra en esta serie. Los espectadores intuyen que la peripecia del niño Ruy anticipa el biográfico destierro. Por ello la infancia y destierro no mostrados en la superproducción son la base de esta serie.

Un elemento que permanece casi permanentemente fuera de campo es la figura paterna, Diego Láinez. El niño ansía reunirse con él en la corte, poniéndose al servicio de su rey, pero entiende necesitar un adiestramiento, buscado en su viaje hacia terre-

nos ignotos, que sirvan de aval para convertirse en caballero como su padre. El motor del camino de Ruy es su formación para subsumirse en la figura idealizada de su padre.

En un mismo plano del último capítulo coexisten los cuerpos del Ruy niño y el Cid adulto, procedentes de dos ámbitos espacio-temporales distintos, la infancia del protagonista y el camino del destierro del Cid adulto, cerrándose la serie con el plano del niño Ruy dirigiéndose hacia la línea de un horizonte encumbrado por el sol, su madurez, pero también hacia su destino histórico y leyenda. Este colofón cumple (evitando la muerte para el público infantil) con parecidos objetivos a los perseguidos en el final de la película de Mann.

Surgen personajes que coinciden temporal y espacialmente con el Ruy niño y que luego, tanto en la biografía real como en otros audiovisuales sobre su figura, tendrán importancia en la madurez del Cid. Jimena, los infantes o los musulmanes, forman parte del desarrollo audiovisual del personaje, constituyendo un tipo de elipsis en la que lo no acontecido pero previsible al final del relato se anticipa en la serie animada. El desarrollo del personaje de Ruy también anticipa loables características interiorizadas por el imaginario colectivo sobre el Cid adulto. Lealtad, valor, inteligencia o sentido de la justicia y deber son caracteres positivos que desde el fuera de campo espectacular se asumen como propias del personaje histórico adulto. La serie describe al personaje adulto desde la infancia (*flash-forward*).

4.4. El Cid Cabreador

La película de Bronston es un notorio referente argumental para el film de Fons. Se repite el encuentro entre el Cid y Ordóñez, la muerte del padre de Jimena a manos de Rodrigo, la jura de Santa Gadea, el monasterio en el que se recluye Jimena o el asedio final a Valencia junto a la cabalgada por la playa, en este caso sin la muerte del protagonista. Frente a ello, sí que se incluye el acontecimiento del destierro.

Los primeros años de Rodrigo se exhiben en la película de Fons. Se alude a un supuesto origen extraterrenal del Cid. El tiempo avanza condensando anecdóticamente mediante elipsis al Rodrigo niño, adolescente y adulto, cambiando los actores que lo interpretan.

La burda imagen paródica del film puede sintetizarse en los números musicales que apuestan, incluso mirando a cámara, por la mera representación cómica. Se insiste en esta pretendida conexión con el público, aludiendo a acontecimientos y perso-

najes relevantes de la sociedad española de los ochenta. Este fuera de campo instaurado en la España del momento es el que dota de algún valor como documento al film. Los abundantísimos ejemplos en este sentido inciden en la asunción de lo anacrónico como norma de trabajo, con la intención de conectar fácilmente con el público, como producto de consumo rápido. En cualquier caso, este fuera de campo inscrito en el espacio vivencial y contextual, vale tanto para los espectadores como para los responsables que usan la actualidad como recurso de guion.

4.5. *El Cid, la leyenda*

En esta película se produce una mixtura en cuanto a la imagen animada. El grueso se produce usando la tridimensionalidad, reservando lo bidimensional para narrar esquemáticamente acontecimientos históricos y condensar fases vitales del protagonista, usando un montaje que economiza la narración mediante las elipsis. La imagen real es usada en los créditos finales de la película para plasmar mediante un videoclip musical, la relación sentimental condensada entre Rodrigo y Jimena.

El dibujo funciona como contenedor de características morales, huyendo del realismo en la construcción del personaje, aunque no en los decorados. El robustecido cuerpo de Rodrigo, la belleza de los rostros de los personajes positivos o la caricaturización de los negativos muestran la intención de utilizar las características idealizadas del Cid, conocidas por el potencial espectador, para generar la historia. Ésta, conocida también por el receptor, toma menos importancia en un producto, consecuentemente titulado "...la leyenda". Se trata de un largometraje sobre el Cid legendario antes que sobre el Cid histórico.

El film es deudor de los guiones de sus precedentes con dos referentes claros. De un lado *El Cid* de Mann sirve de modelo, insistiendo en personajes como Ordóñez, Al-Mutamin o Ben Yussuf, y situaciones como la pelea entre Rodrigo y el padre de Jimena, la jura de Santa Gadea, el dictamen del destierro o el asalto final desde la playa valenciana. Sí que se muestra el espacio y tiempo del destierro, condensándolo con un montaje que sigue la cabalgada de Rodrigo desde Castilla, combinado con cambios meteorológicos que muestran el paso del tiempo. Éste se acaba inscribiendo en el rostro de Rodrigo como poblada barba. Aunque el espectador no visualice todo el tiempo del destierro sabe que existe, apoyado en una secuencia de animación bidimensional que cuenta mediante la locución en off, el proceso y los avances del Rodrigo guerrero.

En segundo lugar, la serie Ruy es el otro referente. Su público objetivo es también infantil, y la edad de ambos protagonistas está cercana. El Ruy niño ha crecido, y en *El Cid, la leyenda* se ha convertido en un adolescente aún amante de los juegos. Se produce una elipsis entre el final de la serie, en la que Ruy se dirige hacia la corte, y el inicio de ésta, con un Rodrigo como joven inexperto ya en ella. En la última se condensa el proceso de aprendizaje que le convierte de alocado muchacho en personaje histórico. Se opta también en este caso por dejar la muerte del héroe fuera de campo para el espectador infantil.

5. Conclusiones

El imaginario audiovisual sobre el Cid se ha ido completando a medida que surgieron las diversas versiones fílmicas sobre su figura, aunque el referente universal se deposita sobre la película de Mann. A su sombra comercial se realiza *Las hijas del Cid*, introduciendo elementos directamente extraídos del *Cantar de Mío Cid* y colocando como protagonistas a sus hijas literarias. El desarrollo de *El Cid Cabreador*, aunque sea parodiando al personaje, bebe en buena medida del guion de la superproducción de Bronston, y a otro nivel lo hace *El Cid, la leyenda* que muestra a un Rodrigo adolescente. Ésta se inspira también en la previa serie de animación *Ruy, el pequeño Cid*, que recoge y completa el hueco biográfico audiovisual de la infancia del héroe. La conjunción de todas ellas compone la imagen audiovisual actual del Campeador.

Independientemente del momento de producción del audiovisual histórico, su visionado y el acontecimiento real tratado, siempre existe una distancia temporal entre ellos que debe permanecer oculta mediante la elipsis para el espectador, dentro del contrato tácito establecido.

El fuera de campo adquiere un peso primordial en las películas de época de imagen real, ya que el lapso temporal entre la acción del metraje y el momento de rodaje, debe ser ocultado al espectador mediante la técnica del fuera de campo, que permitirá excluir del plano a aquellos elementos que denoten la contemporaneidad.

Toda elipsis implica la no mostración del espacio en el que transcurre el tiempo eludido, operando como una unidad conjunta. Igualmente la época en la que se produce un metraje incide en las decisiones sobre aquello, que como unidad espacio-temporal, se muestra u oculta.

Referencias bibliográficas

ALONSO BARAHONA, F. (1997). *Anthony Mann*. Barcelona: Film Ideal.

– (1999). *Charlton Heston. La épica de un héroe*. Navarra: Eiunsa.

BARRIO BARRIO, J.A. (1999). El Cid de Anthony Mann, a través del cine histórico y la edad media. En Uroz J. (ed). *Historia y cine*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 268-305.

DE ESPAÑA, R. (1995). Franco después de Franco. *Revista Film-Historia*. N°2/3, pp. 43-46.

FERRO, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.

GÓMEZ TARÍN, F.J. (2006). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Barcelona: Ediciones de la Filmoteca.

GONZÁLEZ GARCÍA, F. (1998). *Castilla y León en el cine*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

PAYÁN, M.J. (2007). *La historia de España a través del cine*. Madrid: Cacitel.

PEÑA PÉREZ, F.J. (2003). Los monjes de San Pedro de Cardeña y el mito del Cid. En De La Iglesia, J.I. y Martín Rodríguez, J.L. (coords). *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales*. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 331-343.

RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra.

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

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2010). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.

El hombre que supo amar. **Un Santo durante la Transición**

Cristina Barrientos Martín

Universidad de Granada

cbm_1986@hotmail.com

Resumen

El lenguaje cinematográfico, al igual que la literatura y la música, ha sido utilizado para enaltecer regímenes o denunciar situaciones sociales. Por esta razón, al igual que ocurriera en otros periodos históricos, durante los últimos años de la dictadura franquista y los primeros de la Transición, el cine tuvo que reinventarse para superar la mano del censor. En este contexto M. Picazo rueda *El hombre que supo amar*, una controvertida superproducción española difundida internacionalmente gracias a la participación de Timothy Dalton. ¿Por qué en un momento de cambio político se realiza una película sobre san Juan de Dios? ¿Es sólo una representación de la vida de un santo o una crítica al ideario político de los últimos años de un régimen temeroso ante la transformación socio-política? Al abrigo de estas preguntas

analizaremos las implicaciones que tuvo el film en este contexto histórico.

Palabras clave

Transición, sociedad, denuncia social, franquismo.

1. Introducción

A lo largo de la Historia los Estados han utilizado las manifestaciones culturales generadas por su población para satisfacer sus propios fines políticos. Así las cosas, no es extraño que tras finalizar la Guerra Civil española, las representaciones del pasado se dirigieran a legitimar la Dictadura Franquista, no solo ante los propios españoles, sino también ante el mundo occidental que había luchado contra el fascismo durante la II Guerra Mundial y cuya oposición podía hacer peligrar el Régimen. Por esta razón, el cine español siempre estuvo muy controlado por la mano del censor. Había que tener cuidado con lo que se mostraba al resto del mundo. A pesar de este control, no todo el cine estuvo influido y dirigido por el Régimen. Prestigiosos cineastas como Carlos Saura o García Berlanga estrenaron sus películas gracias a su ingenio e inteligencia. Estos directores consiguieron reinventarse para rechazar los valores y discursos predominantes del Franquismo y, a la vez, mostrar su visión y denunciar la situación española con películas como *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), *La cabina* (1972) o *La prima Angélica* (1973); cuyos símbolos y metáforas no serán entendidos por la censura.

Tras la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975 se inició un nuevo periodo histórico conocido usualmente como la Transición. Un cambio que, según las élites del momento, debía realizarse respetando las antiguas estructuras políticas heredadas del Franquismo para evitar la ruptura del país. Este proceso continuista ha sido mitificado tradicionalmente por la historiografía y en muchas ocasiones avalado por el cine (Ardanaz, 1998, p. 159); calificando la Transición como un proceso de cambio pacífico que terminó con la consolidación de un sistema democrático tras la victoria electoral del PSOE en 1982 (Tusell, 2007).

Durante este periodo, además de las transformaciones producidas en el plano político, también se produjeron cambios en las costumbres y mentalidades de la sociedad española que cristalizaron –en Madrid, más que en el resto del país– en la conocida “movida madrileña”. No obstante, hay que acercarse a este periodo con cautela. En primer lugar porque no hay un consenso en cuanto a su temporalidad. Cada vez son más los historiadores que cuestionan la división tradicional de este periodo pues se han dejado de lado los acontecimientos sociales y económicos. A modo de ejemplo podríamos citar a Carlos Huneeus, quien en 1985 cuestionaba que el inicio de la Transición se produjera con la proclamación como Rey de Don Juan Carlos I, prefiriendo fijarla en 1976 con la proclamación de Adolfo Suárez como presidente del gobierno (Huneeus,

1985, p. 3). Tampoco existe un consenso en cuanto a su finalización. Maravall consideran que este periodo termina en 1979 con la proclamación de la Constitución de 1978 y la celebración de las primeras elecciones generales (Maravall, 1988, p. 137); otros historiadores prefieren hablar de 1996, momento en el que se produce la primera victoria electoral del Partido Popular y la normalización internacional de España en el juego europeo (Villar y Ortiz De Urbina, 2016). Incluso podemos hablar de teorías que defienden un periodo de Transición inacabada pues en su momento no se realizó un referéndum sobre el modelo político de Estado ni se revisaron las sentencias dictaminadas durante la Guerra Civil y la Dictadura (Gómez Bravo, 2014).

Además de esta controversia temporal, también se han levantado voces contra la visión romántica ofrecida por la historiografía tradicional. Por esta razón en la actualidad se habla de una Transición “imperfecta” (Álvarez, 2004), ya que a la situación de reconciliación nacional y supuesto consenso el país se enfrentaba a episodios continuos de violencia (Chapud, 2015). A los atentados perpetrados por grupos terroristas como ETA, los GRAPO, el FRAP o Fuerza Nueva, debemos añadir los sucesos de Vitoria (1976), de Montejurra (1976), los atentados de Atocha (1977), la fallida Operación Galaxia (1978) o el caso Almería (1981) entre otros. Estos hechos fueron suavizados por la prensa, el cine y la historiografía construida sobre el discurso histórico dominante en el periodo, provocando que no trascendieran con la misma fuerza entre las generaciones posteriores (Ardanaz, 1998, p. 161).

El cine de la Transición se mantuvo dividido entre quienes trabajaron al servicio del gobierno proyectando una imagen de cambio pacífico hacia el exterior y perpetuando los valores que el Estado reclamaba, y aquellos que reivindicaban un cambio radical de todos los aspectos de la sociedad y la política (Sánchez, 2014). De este modo, surgieron directores como Fernando Trueba, Elías Querejeta, Eloy de la Iglesia, Pilar Miró o Pedro Almodóvar, que no sólo revolucionaron el cine al intentar recuperar el pasado vetado por la Dictadura, sino que también sirvieron para educar a una sociedad ávida de vivir nuevas experiencias.

Es un hecho probado que el material filmico puede considerarse una fuente de estudio que nos permite profundizar en el conocimiento de la sociedad de un periodo concreto de la historia del país que la genera (Burke, 2005). Hopewell, al igual que otros historiadores y sociólogos, desarrolló esta idea en su libro *El cine español después de Franco (1973-1988)* (1989) donde expuso que las producciones realizadas durante el periodo de

la Transición española trazaron una serie de paralelos entre el pasado y el presente. En otras palabras, sus directores contaron hechos del pasado para desarticular los discursos vigentes del Franquismo en el inicio de la Transición, desmitificando aquellos símbolos adoptados o subrayando la intolerancia que ha marcado nuestra historia, lo cual es visible en películas como *Trágala, perro* (Antonio Artero), *Akelarre* (Pedro Olea) o *El hombre que supo amar* (Miguel Picazo, 1976) (Sánchez, 2014, pp. 58-59).

A la hora de abordar el análisis de estas fuentes debemos tener en cuenta que, a pesar de esta supuesta libertad avalada por el cambio de régimen y la abolición de la censura en 1977, el cine siguió sufriendo un gran control por parte del Estado. No será hasta la aparición de la llamada ley Miró en 1982 cuando se logre afianzar esa “libertad” conseguida gracias a las reformas realizadas dentro de la institución censorial. Con el propósito de realizar un análisis de los cambios sociopolíticos que se produjeron durante este periodo hemos creído interesante realizar un análisis crítico de la película *El hombre que supo amar*, rastreando la importancia que tuvo en la sociedad española mediante las noticias periodísticas aparecidas durante la época. Hemos recurrido tanto a periódicos de tirada nacional –ABC o EL PAÍS– como a revistas de cine del momento –*Fotogramas* o BLANCO Y NEGRO–. Asimismo, teniendo en cuenta que la película propuesta narra la vida de san Juan de Dios, hemos querido investigar qué imagen se proyectó en la ciudad que vio nacer su labor hospitalaria. Por este motivo hemos consultado periódicos locales como el IDEAL de Granada.

A partir de estas fuentes hemerográficas intentaremos reflexionar sobre el sentido de la película y contestar a una serie de cuestiones que se derivan del título de esta comunicación. ¿Por qué durante un periodo de supuesto aperturismo político y social se realizó una superproducción internacional sobre la vida de san Juan de Dios? ¿Fue un intento de romper con el antiguo discurso de la Dictadura en el que se intentaba mostrar una época de esplendor? ¿Fue un retrato fiel de la sociedad o un reflejo del aperturismo y del “destape” de la época? ¿Cómo se representaron las minorías y las mujeres? ¿Cómo se trató la moral sexual?

2. El proyecto fallido de una superproducción internacional

El 27 de Febrero de 1975 los directivos de la casa de san Juan de Dios de Sevilla se reunieron para el visionado de un documental producido por Eduardo Busalleu Ricart

sobre el padre fundador. La prensa, con motivo de este encuentro, dio a conocer la intención del productor de realizar, en un futuro no muy lejano, una superproducción internacional sobre la vida de Juan Ciudad interpretada por Timothy Dalton y dirigida por Miguel Picazo; un director que pese a su escasa producción cinematográfica era considerado como uno de los máximos representantes del “cine meseteño” gracias a su ópera prima, *La tía Tula* (1964). Sin embargo, la buena consideración que la crítica tenía hacia este director se tornó gris tras su segundo filme, *Oscuros sueños de agosto* (1968). Desde este momento la industria del cine comenzó a darle la espalda y no consiguió volver a superar la censura con sus nuevos guiones. Pasaron ocho años para que Miguel Picazo volviera a ponerse detrás de una cámara con *El hombre que supo amar*, un proyecto que siempre consideró un encargo. La película estaría basada en el libro homónimo de José Cruset y fue adaptada por el guionista Santiago Moncada, conocido por otras producciones de la época como *Querido profesor* (1966) o *La corrupción de Chris Miller* (1973). Aunque M. Picazo no intervino activamente en la elaboración de este guion, el filme lleva su impronta por la forma en la que abordó los temas sociales, la crítica al Régimen recién terminado y por su mensaje de esperanza sobre el nuevo modelo de Estado.

Una vez integrados todos los componentes necesarios para su realización, comenzó una campaña de *mercadotecnia* que hubo de durar más de un año y que coincidió con los últimos meses de vida de Franco. Como si de una producción hollywoodiense se tratara, los productores españoles promocionaron la película desde los inicios de su rodaje, no sólo mediante las numerosas entrevistas que sus actores principales –T. Dalton, A. Molina, A. Ferrandis– van a conceder a la prensa; sino también a través de la radio y de la música, con la divulgación de dos canciones realizadas por Merino y Navarro –*El hombre que supo amar* y *Viñetas de Juan Ciudad*– que formarán parte de su banda sonora. De esta forma, los cinéfilos permanecieron expectantes ante esta superproducción española que, desde sus inicios, y siguiendo con la máxima del director de cinematografía García Escudero, tuvo siempre puesta la vista en el exterior para exportar los valores que el Régimen apoyaba.

La película comenzó a rodarse a principios de 1976, llegando a la ciudad de Granada el 26 de enero del mismo año. Esta noticia será recogida por los periódicos de la provincia como un gran acontecimiento. Y es que Timothy Dalton, un actor de cierto renombre conocido por participar en producciones como *El león en invierno* (1968) o *Cromwell* (1970) y cuya fama le había permitido rechazar inicialmente su participación

en la saga de James Bond, se encontraba en las calles de Granada. De hecho, durante esos días, M. Picazo y los productores de la película concedieron numerosas entrevistas al periódico local *EL IDEAL de Granada* mostrándose muy contentos por rodar en los lugares donde ejerció su labor Juan Ciudad. Estas entrevistas también fueron aprovechadas por su productor M. Carcasona para mandar un mensaje a los detractores de su proyecto incidiendo en que “san Juan de Dios no es propiedad de unos pocos” (*IDEAL de Granada*, 1976, p. 15). Al mismo tiempo, Carcasona recalcó los apoyos con los que contaba esta superproducción:

« Por parte de quienes creen que en la vida hay que construir, hacer, enfocarla positivamente, todo el apoyo. Por parte de quienes se limitan a criticar y nunca han realizado nada, no. Afortunadamente, estos son pocos y de su buena fe espero que en su día, si todo sale como pretendemos, rectifique y con generosidad y amplitud del espíritu se unan a la difusión del mensaje de san Juan de Dios, a través del cine...

Estas declaraciones muestran como, a pesar de los apoyos iniciales que había recibido la superproducción, no todo el mundo iba a estar de acuerdo con su realización, por lo que comenzarán a surgir voces discordantes dentro de la propia Orden y de los círculos del cine, que temían el resultado final de la película sobre la vida de Juan Ciudad.

Finalmente, el 24 de agosto de 1976 se estrenó mundialmente proyectándose en el cine Palafox de Madrid ante la presencia del Rey de España, Don Juan Carlos I, el cardenal Tarancón y algunos hermanos de la Orden de san Juan de Dios como el padre Mina, asesor histórico de la película. Un día más tarde se repitió el mismo evento en la ciudad de Granada en el Gran Teatro Isabel la Católica. Por entonces la película tuvo que competir con superproducciones como *La naranja mecánica* (producida en 1971 y estrenada en España en 1975) o *La caída de los dioses* (producida en 1969 y estrenada en España en 1975), por lo que se mantendrá poco tiempo en cartelera. En el caso concreto de la ciudad de Granada su estreno se mostró, al igual que en el resto del país, como un éxito rotundo; sin embargo el filme sólo se mantuvo en la gran pantalla del cine Isabel la Católica durante un mes, trasladándose posteriormente al cine Capitol –de menor capacidad– donde se proyectaron sus últimos pases. ¿Quiénes fueron a ver esta película? Según las cartas al director que se mandaron a los periódicos ABC de Sevilla e IDEAL de Granada, sus consumidores fueron en su mayoría personas con un nivel socio-cultural medio, que no se sentían cómodas con la “ola erótica que invadía el país” (Marco, 76, p. 63).

3. ¿Por qué realizar una película de un Santo en estos momentos?

“El filme no será la clásica película religiosa, sino que será un filme de gran mensaje e importancia y, sobre todo, de gran actualidad”

(BLANCO Y NEGRO, 1975, p. 90)

Algunos directores, al abrigo del incipiente cambio socio-político, comenzaron a explorar nuevas metodologías cinematográficas y a abandonar el sentido metafórico de sus producciones. Surgió, de este modo, una renovación de géneros como el de la comedia, cuya frescura conectó con el público más joven defensor de una Transición rupturista que no se sentía cómodo con el momento sociopolítico que vivían y con ese espíritu de consenso que imperaba durante la Democracia (Sánchez, 2014, p. 70). En esta línea se movieron autores como Fernando Trueba o Pedro Almodóvar. No obstante, los cambios no son rápidos y algunos tardaron en modificar su forma de trabajar, continuando la línea trazada durante el Tardofranquismo; en otras palabras, realizando películas encuadradas dentro del movimiento neorrealista y metafórico. En estas producciones la ambigüedad, el misticismo y los dobles sentidos estaban a la orden del día.

Todas las manifestaciones culturales están influidas por el momento histórico en el que se realizaron, por eso, a la hora de abordar un proyecto como el presente no debemos olvidar que la elaboración del guion de la película *El hombre que supo amar* se había gestado durante los últimos meses de vida de Franco y que su rodaje se produjo durante los inicios de la Transición. Es decir, un periodo de tiempo en el que las estructuras políticas creadas durante la Dictadura aún estaban vigentes, y por lo tanto, hacían poco por la democratización del país. Arias Navarro no dimitió hasta julio de 1976, un mes antes del estreno mundial de nuestra película. Por otro lado, el despliegue de medios que hemos visto a la hora de grabar y proyectar esta superproducción –rodaje en los emplazamientos originales, promoción, extras– hizo que el presupuesto de la película ascendiese hasta 1 millón de dólares (o unos 70 / 80 millones de pesetas). Unas cantidades que, si tenemos en cuenta que el salario mínimo de la población española de los 70 era aproximadamente de 3.360 pesetas, fue desorbitado (El País, 1976). ¿Por qué este despliegue de medios económicos en una época en la que aún se vivían las últimas consecuencias de la crisis del petróleo de 1973? y ¿por qué realizar una película sobre la vida de san Juan de Dios?

El director y los productores quisieron seguir la línea establecida unos años antes por Zeffirelli en su película *Hermano sol, Hermana luna* (1972) –sobre la vida de san Francisco de Asís– nominada a los premios Óscar en la categoría de mejor dirección artística. Bajo este prisma se pensó que llevar a la gran pantalla la vida de san Juan de Dios sería una oportunidad de introducirse en el mercado internacional, y proyectar, no sólo la imagen de un santo español, sino también la de una nueva España que tras la muerte de su dictador era capaz de mirar sobre su historia y revisarla desde nuevas perspectivas. Por otro lado la elección de san Juan de Dios tampoco fue casual pues la Orden vivía un momento de esplendor ante la posible beatificación de su hermano, el padre Benito Meni, refundador de la Orden Hospitalaria en España tras las desamortizaciones del siglo XIX. Por último, ante la eclosión de cine erótico que asolaba el país, este proyecto fue muy bien acogido entre los sectores más conservadores de la sociedad española, al reivindicar los antiguos valores que se defendían durante el Franquismo y luchar contra el supuesto aperturismo representado por las producciones de “cine erótico que inundaba nuestro país” (Ramos, 1976, p. 10), es decir, tanto el destape como la liberación sexual de las mujeres. De esta forma se convertía, para este sector de la población, en una de las pocas películas españolas preparadas para la exportación internacional. Sus productores, por otro lado, incidían constantemente en entrevistas concedidas al diario ABC que esta película no iba a ser la clásica producción religiosa. Por este motivo, la lectura no sólo puede ser cinematográfica, sino también socio-política. Estas declaraciones de Prada nos hacen pensar que la intención de su director y guionista iba más allá de narrar la vida de san Juan de Dios. Su verdadera importancia radicó en la actualidad de las situaciones que experimentan sus protagonistas (Ideal, 1976, p. 15).

A pesar de los apoyos, y la promoción que tuvo el filme, el resultado final no será del agrado de nadie. Su productor M. Carcasona, aunque había señalado en varias ocasiones su intención de participar en festivales de cine tan importantes como el de San Sebastián o los propios Óscar, terminó rechazando esta opción alegando que sería contraproducente para su producto. ¿Por qué se produce este cambio de discurso después de la inversión que habían realizado? La respuesta parece clara: su resultado no fue el adecuado. La crítica cinematográfica tampoco acogió de buen grado este filme al que catalogó de una “superproducción penosa” que no supo estar a la altura de las expectativas que habían creado (Trueba, 1976). Todos estaban de acuerdo en que Picazo, en un intento por provocar la reacción de sus espectadores, cayó en el tremendismo al abusar de escenas sangrientas, de diálogos falsos, demagógicos y

tendenciosos (Trueba, 1976). Además, la representación de san Juan de Dios fue considerada como la de un hombre adelantado a su tiempo y por lo tanto poco creíble.

¿Por qué recibió estas críticas tan duras? Como apunta Hermes en un artículo crítico publicado en el periódico ABC el 24 de agosto de 1978 la película no había llegado en el momento adecuado. El cine religioso ya no era tan atractivo para el público español. Y es que, tras la muerte de Franco, el país vivió bajo la sensación ficticia de una nueva libertad permitiendo la creación de obras tan críticas con el antiguo Régimen como *El desencanto* (Chavarri 1976) o *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Portabella, 1977). Por lo que una obra sobre la vida de un santo español podía significar volver la mirada al pasado para defender y perpetuar los valores del Franquismo. De hecho durante estos primeros meses, todas aquellas producciones que parecían afines al antiguo Régimen serán duramente criticadas y rechazadas.

4. El hombre que supo amar. ¿Paralelismos o coincidencias?

Las críticas no iban mal encaminadas pues la película adolece en su contenido de todos estos rasgos. Además debemos añadir que, aunque fue clasificada de “verismo” histórico, *El hombre que supo amar* es un relato de ficción que no representa fielmente la vida de san Juan de Dios. De hecho, está plagado de acontecimientos inventados que no se corresponden con lo que las crónicas de la época relatan sobre la vida del Santo. El asesoramiento histórico del padre Mina no sirvió para que su guionista se basara en las crónicas existentes aunque sí para conservar el espíritu del padre fundador de la Orden Hospitalaria. No obstante, es algo que no debe sorprender demasiado si tenemos en cuenta que los propios productores lo anunciaban durante la promoción de la película: “Ésta no será la obra sobre la vida de un Santo, sino sobre la vida de una persona buena que vivió en un momento determinado” (Hermes, 1978, p. 47).

A pesar de sus inexactitudes históricas, esta película se configura como una fuente importante para el estudio de la época en la que se rodó ya que realiza una profunda crítica social y política del momento.

La Edad Moderna siempre fue vista por el Franquismo como un momento de esplendor dentro de la historia de España. Por esta razón, en aras de enaltecer el presente se apropió de símbolos como el yugo y la flecha, el águila de san Juan o el lema *Plus Ultra* acuñado desde los Reyes Católicos a Carlos V. Como consecuencia se rea-

lizaron numerosas producciones históricas basadas en esta época como *El doncel de la reina* (1946) o *Alba de América* (1951). En dicha línea *El hombre que supo amar* fue el último intento de un régimen caduco de enaltecer su pasado y perpetuar los antiguos valores. No obstante, como ya hemos apuntado, los guionistas y su director no tenían la misma intencionalidad.

El hilo conductor de la película se articula bajo la figura de Juan Ciudad, un librero procedente de Montemor (Portugal) residente en la ciudad de Granada que tras escuchar al padre Ávila sintió la llamada de Cristo. El filme recorre las etapas más importantes de la vida de Juan de Dios desde su conversión hasta la fundación definitiva de su hospital de pobres. Este caminar permite introducir al espectador en el conocimiento de la sociedad granadina del siglo XVI y a su vez, en conexión de aquel pasado con la sociedad española de 1975.

La historia de Juan de Dios comienza en el mercado de la ciudad de Granada en 1535. El motivo de incidir en el año no es casual. Hacía tan solo 43 años que la ciudad había sido conquistada por los Reyes Católicos, sufriendo, desde ese momento, un proceso de transformación y asimilación político-religioso. Una sociedad que, como la de 1975, estaba dividida entre ricos y pobres, vencedores y vencidos que debieron adaptarse a las nuevas costumbres para poder sobrevivir. En aras de mostrarnos esta amalgama social, su director nos invita a observar una escena cotidiana extrapolable a cualquier tiempo histórico: la vida de un mercado. Un lugar ruidoso en el que se encontraban los estratos sociales más bajos; tullidos, ladrones, pobres, moriscos, esclavos negros o enfermos que contrastaban con algunos cristianos viejos y militares que aparecen posteriormente en la taberna de la ciudad. Este ambiente caótico y deprimido, es remarcado con el instrumento del lenguaje filmico gracias a la combinación de la luz y el color. Por un lado, la fotografía de esta escena se caracteriza por el uso de una luz natural en claves bajas y de colores fríos y poco saturados que consiguen reproducir el mismo efecto tremendista creado por los pintores de la época. De este modo juega con los sentimientos del espectador provocando una sensación de caos y desasosiego al conectar con la escena.

Con esta visión general la película centra su atención en un sector determinado de la sociedad: la resistencia del grupo morisco representada por una familia de origen musulmán y donde Juan Ciudad acude a la casa de Yusuf ben Amir, un morisco conocido como Francisco. Allí se encuentran reunidos el padre Ávila, el arzobispo de Gra-

nada y otros amigos de Francisco, iniciándose un debate social ante la atenta mirada de Juan. El morisco Yusuf reclama al arzobispo la situación en la que viven sometidos a través de diálogos como los siguientes:

Yusuf: Nuestros nombres fueron cambiados, no soy Yusuf Amer sino Francisco, mi hija Jazmín es Isabel. Y tu hijo mío no te llamas Yusuf como tu padre, te llamas José.

Arzobispo: ...Todo cambia.

Yusuf: ...Absurdo y cruel es que por un cuchillo que se nos encuentre baste para hacernos perder las haciendas en multas y condenaciones.

P. Ávila: Mi señor Francisco, España necesita de leyes duras [...] Debe apartar de su ser a renegados, ateos, visionarios y locos.

Estos diálogos, calificados por la crítica de demagógicos y tendenciosos, son sin lugar a duda muy directos a la hora de reflejar la situación de la sociedad española: los moriscos reprimidos frente a un ejército e Iglesia represora. La desconfianza que despertaban provocó que fueran vigilados atentamente por la Inquisición hasta encontrar las pruebas necesarias para condenarlos. El morisco fue condenado a muerte al igual que otros resistentes por el “bien” de la unidad del país. De este modo un sector de la sociedad podría identificarse fácilmente con los grupos de resistencia que permanecieron durante el Franquismo. Por esta razón la producción de la película decidió que las ropas que utilizaran fueran, en su mayoría, colores cálidos como el rojo –símbolo de la sangre y violencia– que popularmente se ha adjudicado a los grupos contrarios al Régimen. Al igual que en la película, estos grupos fueron perseguidos por las brigadas político-sociales, identificadas con la Inquisición. Persecuciones que, en el salto temporal, por entonces también continuaban durante el gobierno de Arias Navarro y Suárez hasta que en 1977 se legalizara el Partido Comunista y se promulgara el edicto de Amnistía General.

Una vez apresado y condenado Yusuf, el espectador sigue el camino de la conversión de Juan Ciudad a Juan de Dios. Tras un altercado nocturno, el protagonista se levanta una mañana en mitad de la calle, desorientado, sin dinero ni enseres y camina hasta la ermita de los Mártires donde interrumpe el sermón del padre Ávila ante la atenta mirada de toda la población allí reunida. Aquí su discurso no puede ser más significativo:

« Rezáis y hacéis tan poco. Amáis a Dios y odiáis a vuestros hermanos. Dios no quiere poder, ni joyas, ni dientes satisfechos, quiere amor y compasión. Cuánta injusticia hemos sembrado en este mundo.

De esta forma M. Picazo tocaba otro tema de actualidad en la España de la Transición, la postura de la Iglesia ante el cambio. La Iglesia, durante el Franquismo, gozó de una situación de poder dentro de la esfera política consolidada tras la firma del concordato con la Santa Sede en 1953. No obstante, con la llegada de los nuevos tiempos, comenzaron a surgir en su seno voces discordantes como la del cardenal Tarancón, quien desde la presidencia de la Conferencia episcopal se declaró favorable al proceso de democratización, pidiendo incluso la amnistía de los presos políticos. La Iglesia, por tanto, se encontraba dividida entre un sector más inmovilista, representado por el sector eclesiástico de la película, que no quería perder el poder obtenido; y aquellos que, como el padre Ávila, eran conscientes de la transformación de los tiempos. En 1971 se celebró una asamblea de obispos y sacerdotes españoles que decidieron pedir disculpas por su posición durante la guerra civil. Algo que la película también reclama al declarar por la boca de Juan de Ávila: “hacemos muy poco ejercido (caridad) y eso empequeñece el corazón”.

Este altercado en la Iglesia provoca el encierro de Juan de Dios en el Hospital Real de Granada tras ser tomado por loco. Durante su estancia, el director introduce al espectador en un ambiente hostil, donde los pacientes ingresados son deshumanizados y tratados como animales. Además, son objeto de toda clase de experimentos médicos. Ante esta situación, las citadas palabras de Juan de Ávila vuelven a cobrar sentido, pues estos pacientes son olvidados y estigmatizados por el resto de la sociedad. Es curioso que únicamente se reflejen los locos del hospital, ya que también se trataban otras patologías como la sífilis. La importancia que encierra esta escena no es otra que la denuncia de la situación vivida en las cárceles españolas desde el fin de la guerra. Numerosos inocentes que, por sus ideales, fueron encerrados en las cárceles españolas hasta el 15 de octubre de 1977 cuando el Rey Don Juan Carlos I sancionó el Decreto de Amnistía General.

Tras su estancia en el Hospital Real, Juan Ciudad vuelve a ponerse en contacto con el padre Ávila, quien le ayuda a encontrar los apoyos necesarios para fundar un nuevo hospital de pobres, donde se dieran cabida a todos los enfermos de la ciudad. A pesar de la desconfianza inicial de la Iglesia hacia la labor hospitalaria de Juan, al que seguían considerando un loco, gracias a la mediación de Juan de Ávila consigue el respeto y la aceptación de las altas jerarquías eclesiásticas. La película termina así con nuestro protagonista cruzando las puertas de la Iglesia mayor de Granada. De este modo vivimos junto al Santo una sensación de esperanza hacia el cambio marcado por un haz

de luz natural grabado en claves altas que deslumbra al espectador. Juan deja de lado el ambiente hostil en el que ha vivido para iniciar un nuevo camino más justo en el que los más desfavorecidos, sus pobres y locos, puedan vivir libremente.

5. La representación femenina en *El hombre que supo amar*

El modelo de representación femenino ha cambiado a lo largo de la historia, y el cine no fue ajeno a dicho proceso. Al igual que otras películas de la época, *El hombre que supo amar* también va a realizar un pequeño cuadro mural donde las mujeres representan el choque de los nuevos valores de libertad sexual. Y es que, el periodo de la Transición también fue asociado al famoso “destape” y a la liberación sexual femenina. Picazo, en una de las múltiples entrevistas que concedió a lo largo de su vida aseguró haber estado siempre muy comprometido con el tratamiento de género y la representación de las mujeres en la escena:

« En mis historias soy un solidario con los perdedores, y la mujer ha sido una perdedora y marginada. La gran conquista de este siglo ha sido que la mujer encuentre la posibilidad de ser dueña de su propio destino, de su sexualidad, de su trabajo (El País, 2007).

Sin embargo, a pesar de sus declaraciones en la película *El hombre que supo amar* no se observa ningún tratamiento especial que lo destaque del resto de hombres de su época. Al contrario, pese a la importancia que las mujeres tuvieron en la vida de san Juan de Dios –ellas también lo acompañaron en su tarea hospitalaria– la película contribuye a perpetuar ciertos estereotipos. La historia sólo muestra dos personajes femeninos de cierta importancia. En primer lugar, la joven Jazmín, interpretada por Ángela Molina. Su personaje, una morisca convertida al cristianismo a la que secuestran tras ver cómo acusan y detienen a su padre Yusuf ben Amir por continuar practicando sus viejas costumbres religiosas. Tras ello, su personaje es aislado utilizándose únicamente para romper con el diálogo religioso del protagonista. Jazmín queda así reducida a la cosificación de la mujer, a un cuerpo que era objeto de satisfacción sexual para el varón. En esta misma línea se dibujan las mujeres del burdel, que representan la aceptación de la liberación sexual, frente al rechazo de Jazmín, y el peligro que ello podía conllevar a la imagen de las mujeres hasta ahora recogida. Éstas maltratan a la joven morisca por despertar el deseo de su patrón, en un mundo sin leyes ni orden. Finalmente, Juan de Dios termina salvando a la joven introduciéndola nuevamente en los valores tradicionales que toda buena mujer cristiana debía cumplir.

En último lugar, debemos destacar el personaje de María de Mendoza, mujer de Pedro de Granada – Venegas, interpretado por María Paz Molinero. Ella aparece en los últimos segundos del metraje, sin embargo su importancia es enorme; será la madre que velará por la protección de Jazmín, aportándole una buena dote con la que poder casarla. Este concepto paternalista es el mismo que se daba en la época, a pesar de la supuesta liberación femenina que llegó a España junto a los movimientos universitarios de finales de los 60. Frente al aperturismo identificado con el personaje de Jazmín, María de Mendoza representa la necesidad de proteger a las mujeres para que su cuerpo deje de ser objeto de deseo y se convierta en una buena mujer, esposa y madre para la sociedad. No podemos decir, por tanto, que Miguel Picazo realizó una lectura rupturista con el pasado aunque en sus declaraciones el director muestre su compromiso por las causas feministas.

6. Conclusiones

Las superproducciones internacionales son extrañas en el panorama fílmico español, más aún en el periodo de tránsito entre la España franquista y la primera evolución democrática. Durante este periodo se sitúa el análisis de *El hombre que supo amar*, un film que lógicamente estuvo sujeto desde su inicio a críticas. A pesar de las grandes expectativas volcadas por sus productores y guionistas, este film pasó sin pena ni gloria a la historia del cine de la Transición española. De hecho, no alcanzó el objetivo para el cual estaba previsto pues su extensión fue reducida a un sector del público con un nivel sociocultural medio y no al “gran público” como estaba previsto inicialmente.

Buena parte de esta situación tiene su raíz en el uso de un hecho histórico que pudiera pensarse distante al tiempo; pero también, por el hecho de carecer de una base real histórica, o sea, está plagado de acontecimientos inventados que no se corresponden con lo que las crónicas de la época relatan sobre la vida de san Juan de Dios. Este hecho dio lugar a una enorme controversia y malestar entre la propia Orden. Trataron de desdramatizar al Santo, quizás por sus connotaciones religiosas, intentando mostrar a un hombre bueno más o menos homologable con la sociedad.

El filme se plantea con una intencionalidad determinada; conducir al espectador a través de una crítica sobre la sociedad en la que había vivido y, al mismo tiempo, abrirle una puerta a la esperanza de un nuevo Régimen. Para conseguir estos fines la película recurre a los contrastes de luz, color y música. De este modo podemos ver el

cambio entre la sociedad desordenada del principio del filme y la expectación pacífica iniciada por el nuevo caminar de san Juan de Dios. Al mismo tiempo, valiéndose de numerosas metáforas, M. Picazo retrató a una sociedad del siglo XVI fácilmente homologable a la del periodo en la que se gestó la película. Así podemos identificar las figuras de los moriscos con la sociedad de resistencia, las élites religiosas con los sectores más inmovilistas del momento o la Inquisición como las brigadas político-social.

No obstante, el sentido crítico de la película queda ensombrecido por su mensaje continuista y reconciliatorio. Al igual que la mayoría de producciones rodadas durante la Transición española, nuestra película se configura como un ejemplo más del uso del discurso fílmico para fines políticos. Miguel Picazo no promulgó la ruptura con el pasado sino todo lo contrario. Ante el miedo, infundado o no, a una ruptura del país la película nos ofrece, un discurso impuesto por las élites defendiendo la necesidad de realizar un proceso de Transición “pactada”. Y es que el hecho de que el protagonista se enfrentase a un nuevo futuro lleno de esperanza, amparado bajo las antiguas élites que lo habían rechazado, condenado y estigmatizado durante el filme no es más que una aceptación del pasado que se ha vivido, una reconciliación y un no mirar hacia atrás.

El hombre que supo amar fue, por tanto, un intento fallido de demostrar que la sociedad española y su cinematografía se encontraban preparadas para introducirse en el mercado internacional al abrigo de la nueva situación política.

Referencias bibliográficas

ALONSO, L. (18 Enero 1976). Ángela Molina y sus inquietudes. ABC, pp. 37-38.

--- (24 Agosto 1976). *Mentís a las manifestaciones de Martín Recuerda en torno al filme “El hombre que supo amar”*. IDEAL de Granada, p. 21.

Alonso, C. (25 Agosto 1976). *Presentación mundial de la película “El hombre que supo amar”*. IDEAL de Granada, p. 15.

ÁLVAREZ TARDÍO, M. (2010). *De la transición imperfecta a la transición modélica... y vuelta a empezar. Algunas consideraciones críticas*. Studia Historica. Historia Contemporánea, 22. Obtenido en <http://revistas.usal.es/index.php/0213-2087/article/view/5986>

- ARDÁNAZ, N. (1998). *La Transición política española en el cine (1973-1982)*. Comunicación y sociedad. Vol. XI, N°2, pp. 153-175.
- BENET, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica: Madrid.
- CHAPUT, M.C. (2015). *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COLÓN, A. (11 Marzo 1977). *Lo religioso en el cine español*. ABC Sevilla, p. 48.
- DONAIRE, G. (31 Marzo 2004). *En el ser humano, el compromiso estético, ético y moral es algo indispensable*. EL PAÍS. Obtenido de: http://elpais.com/diario/2004/03/31/andalucia/1080685348_850215.html?rel=mas
- EQUIPO SIETE. (22 Febrero 1976). *Miguel Picazo, de estudiante de Derecho a director de cine*. IDEAL de Granada, p. 32.
- E.F.E. (27 Febrero 1975). *Presentación del documental "Juan Ciudad, ese desconocido"*. ABC edición Andalucía, p. 50.
- EUROPA PRESS (30 Enero 1977). *Los premios sindicales cinematográficos de 1976*. ABC Sevilla, p. 56.
- FOTOGRAMAS. *El hombre que supo amar*. Obtenido en <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-hombre-que-supo-amar>
- GIL GASCÓN, F. (2011). *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Zamora: Comunicación social.
- GÓMEZ BRAVO, G. (2014). *Puig Antich. La Transición inacabada*. Taurus: Barcelona.
- GÓMEZ MONTERO, R. (22 Agosto 1976). *San Juan de Dios se presenta en la película como hombre evangélico*. IDEAL de Granada, p. 15.
- HERMES (24 Agosto 1978). *Crítica de cine "El hombre que supo amar"*. ABC Madrid, p. 47.
- HERNÁNDEZ, M. (1976). *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal.
- HOPEWELL, J. (1989). *El cine español después de Franco (1973-1988)*. Madrid: El Arquero.

HUNEEUS, C. (1985). *La Unión de Centro Democrático y la transición a la democracia en España*. Siglo XXI: Madrid.

LÁINEZ, J. (2003). *Construcción metafórica y análisis filmico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

LOGOS (30 Enero 1976). *Informe de la Dirección General de Cinematografía sobre moral pública y cinematografía*. IDEAL de Granada, p. 8.

MARAVALL, J. M. y J. SANTAMARÍA. (1988). *El cambio político en España y las perspectivas de la democracia* en O'Donnell, G. (1988) *Transiciones desde un gobierno autoritario*, Vol. 1, Paidós: Barcelona, pp. 112-164.

MARCO, M. (8 Marzo 1977). *Cartas al director. A la atención de doña María Andrada Vanderwilde*. ABC Sevilla, p. 63.

OLÍAS, J. M. (5 Mayo 1976). *Carta abierta a Timothy Dalton*. ABC, p. 23.

PALACIO, M. (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva. s. XXI.

PÉREZ ADÁN, J. (2004). *Cine y sociedad. Prácticas de ciencias sociales*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

PÉREZ VELASCO, V. M. (2011). *Cine español y adoctrinamiento político en democracia*. Madrid: SEPHA.

PICAZO, M. (Director) (1978). *El hombre que supo amar* [Película]. España: Brusselau, E.

RAMOS, A. (25 enero 1976). *Timothy Dalton es San Juan de Dios*. *Ideal de Granada*, p. 15.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: KAPLAN.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1993). *El cine español y la Transición*. *Artigrama*. N°10, pp. 507-522.

TORIBIO, N. (2003). *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge.

TRUEBA, F. (1 Septiembre 1978). *El hombre que supo amar*": una superproducción penosa. EL PAÍS. Obtenido de http://elpais.com/diario/1978/09/01/cultura/273448805_850215.html

TUSELL, J. (2007). *La Transición a la democracia. España, 1975-1982*. Espasa: Madrid.

VILLAR, F. (2016). *La Transición exterior de España. Del aislamiento a la influencia (1976-1996)*. Marcial Pons: Madrid.

Referencias periodísticas

(27 Diciembre 1975). *El hombre que supo amar*. Blanco y Negro, p. 90.

(24 Enero 1976). Miguel Picazo, Timothy Dalton, José María Prada, Ángela Molina y otros famosos del cine, en Granada. IDEAL de Granada, p. 39.

(5 Febrero 1976). “San Juan de Dios no es patrimonio de unos cuantos”. Entrevista con el señor Carcasona, productor de la película “El hombre que supo amar”. IDEAL de Granada, p. 15.

(14 Julio 1976). Presentación: *El hombre que supo amar*. ABC Madrid, p. 58.

(23 Agosto 1976). “El hombre que supo amar” filme polémico. IDEAL de Granada, p. 13.

(24 Agosto 1976). Hoy, estreno mundial de la película “El hombre que supo amar”, sobre la vida de San Juan de Dios. IDEAL de Granada, p. 21.

(25 Agosto 1976) Miguel Picazo. Blanco y Negro, pp. 17.

(8 Septiembre 1976). Estreno mundial de la película “El hombre que supo amar”. IDEAL de Granada, p. 17.

(10 Septiembre 1976). Cuatrocientas pesetas, probable nuevo salario mínimo. EL PAÍS. Obtenido de: http://elpais.com/diario/1976/09/10/economia/211154411_850215.html

(15 Septiembre 1976). A la venta las localidades para la sesión extraordinaria del estreno mundial del filme “El hombre que supo amar”. IDEAL de Granada, p. 19.

(13 Octubre 1976). Audiencia con motivo del estreno mundial del *Hombre que supo amar*. ABC Madrid, p. 119.

(21 Octubre 1976). Cartelera. IDEAL de Granada, p. 20.

(12 Agosto 1978). Cartelera. ABC, p.37.

Representaciones de las mujeres en *Libertarias* y *Las trece rosas*

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Unioeste/ CNPq – Paraná/ Brasil

adrifiuza@yahoo.com.br

Resumen

No se puede negar que la guerra civil española y el franquismo constituyen dos momentos claves de la historia reciente que todavía manifiestan una repercusión en la actualidad de la vida social en España. El cine, como producto cultural, histórico y social, también lanza una mirada para este pasado y entreteje un rescate de la memoria de personajes marginalizados por la historia oficial, como el caso de las mujeres. El objetivo de la comunicación es analizar, por medio de la sistemática comparatista, la representación de las mujeres protagonistas de las películas *Libertarias* (1996), dirigida por Vicente Aranda, y *Las trece rosas* (2007), por Emilio Martínez Lázaro, y la construcción de una memoria femenina de la lucha antifascista.

Palabras clave

Guerra Civil Española, memoria, lucha antifascista, mujer, representación femenina.

1. Introducción

El cine, el teatro, la literatura y otras artes de finales del siglo XX e inicio del XXI parecen asumir una responsabilidad que ultrapasa la cuestión estética al traer para el público espectador/lector temas que tratan de recuperar la historia y la memoria, planteándose materias que se involucran también en la política, la ética y las representaciones de género. El cine español sobre la Guerra Civil y el Franquismo también refleja esta tendencia si consideramos las producciones de este período, cumpliendo un papel de desvelar por medio de la ficción las fracturas de una historia reciente tachada de la sociedad. En este contexto de la historiografía del cine español se vuelve importante analizar como la producción cinematográfica presenta la participación femenina en la lucha antinacionalista y antifranquista, y desde que punto de vista se funda la representación de las mujeres, los roles sociales que se les otorgan en la narrativa fílmica y que de cierta manera ayudan a construir un imaginario colectivo respecto a estos personajes femeninos¹.

Como *corpus* de análisis para nuestro trabajo elegimos dos películas que tratan de este tema y que ponen en relieve las mujeres que se organizaron colectivamente y que tuvieron importancia para la historia de la lucha antifascista, nuestro objetivo es verificar como se les representan a estas mujeres en la ficción fílmica. La primera película es *Libertarias* (1996)², dirigida por Vicente Aranda, que trae como protagonistas las mujeres de la agrupación anarquista Mujeres Libres y su participación activa en principios de la Guerra Civil. La segunda es *Las trece rosas* (2007)³, de Emilio Martínez Lázaro, que narra la historia de trece mujeres que habían pertenecido a las Juventudes Socialistas Unificadas, que por razones diversas son represaliadas en la cárcel de Ventas en Madrid y condenadas al fusilamiento en agosto de 1939.

1 Es importante considerar la circulación social del cine y el impacto que puede tener como obra de ficción que cuestiona y permite reflexionar sobre la historia reciente de España. De esta manera hay que destacar que películas como *La lengua de las mariposas* (1999) con 1.181.542 espectadores, *El espinazo del diablo* (2001) con 712.178 espectadores, *Soldados de Salamina* (2003) con 433.290 espectadores, *El laberinto del fauno* (2006) con 1.682.233 espectadores, *Los girasoles ciegos* (2008) con 738.997 espectadores tuvieron una recepción que hay que considerar. Fuente: Base de datos de películas de Cine. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>.

2 Según la página web del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales la película tuvo 594.994 espectadores.

3 Según la página web del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales la película tuvo 863.135 espectadores.

Se puede considerar el film de Aranda arrojado con un reparto de actores reconocidos, protagonizado por Ariadna Gil, Victoria Abril, Ana Belén, Jorge Sanz, Loles León, Miguel Bosé y Laura Maña, y sobre todo por plantear cuestiones hasta entonces intocadas por el cine, como la participación de las mujeres españolas anarquistas en la lucha por la libertad en un sentido más amplio, contra la “esclavitud a la ignorancia, esclavitud como mujeres y esclavitud como trabajadoras” (*Estatutos de Mujeres Libres*, apud Nash, 1999, p. 127).

El caso de Mujeres Libres parece ser uno de los pocos que ha habido en España que se preocupaba con una pauta feminista, una vez que “las mujeres de distintos ámbitos sociales no tenían un sentido de unidad transclasista y de las diversas órbitas de la izquierda tampoco compartían un programa social o de género” (Nash, 1999, p. 110), lo que significaba que en las propias agrupaciones femeninas la perspectiva de género no era considerada primordial para la elaboración de sus programas. Esta desconsideración de una pauta feminista de cierta manera explicaría la marginación que las mujeres tuvieron en una segunda etapa en la participación directa en el conflicto y que aparecerá didácticamente explicado en la película de Aranda, una vez que el director enfatiza, además de algunos de los principios de la agrupación, los prejuicios que sufrieron por ser mujeres.

De cualquier manera, lo que habrá de nuevo con la guerra es la participación femenina en ese movimiento antifascista que surge, una vez que a los hombres ya se les había garantizado una actuación pública en las organizaciones masculinas, como el ejército, etc. contrariamente a las mujeres, cuya mayoría se encontraba enclavada en el espacio privado de la casa.

Mujeres Libres, como enfatiza Mary Nash (1999, p. 127) es el “segundo movimiento femenino de importancia durante la Guerra Civil”, quedando detrás sin más del AMA – Asociación de Mujeres Antifascistas, donde predominaban las mujeres del Partido Comunista Español. El movimiento anarquista femenino español se funda a principios de 1936 y teniendo alrededor de 20.000 afiliadas, extendiéndose por toda España, “defendiendo el anarcofeminismo y el antifascismo” (Nash, 1999, p. 15).

Según la autora (Nash, 1999, p. 128), “el anarquismo se centra en la relación de dominio y poder, y en la creación de una sociedad sin jerarquía ni autoridad, el anarquismo español mostraba contradicciones evidentes entre la teoría y la práctica”, una vez que en sus programas constaban una preocupación por los derechos y la igualdad de

las mujeres, sin embargo, en la práctica estas mujeres eran marginadas y ridiculizadas en los encuentros anarquistas, como María Luisa Cobos Peña y Trinidad Urién denunciaban un tratamiento sexista, machista y despreciativo por partes de los hombres anarquistas, que las consideraban objetos sexuales.

El film de Martínez Lázaro retoma el tema de la participación femenina en la lucha antifascista después de 11 años del estreno de la película de Aranda, sin embargo, en período distinto de *Libertarias*, que se detiene en un momento de efusión de los partidos y organizaciones sindicales contra el fascismo y coloca en relieve la vida carcelaria de las mujeres disidentes y la resistencia femenina republicana en las prisiones. Con un reparto de principales actores jóvenes de la cinematografía española, como Verónica Sánchez (Julia), Pilar Pérez de Ayala (Blanca), Marta Etura (Virtudes), Gabriela Pession (Adelina), entre otros, *Las trece rosas* aparece bajo el escenario de la inmediata posguerra, marcado por una represión sin precedentes a los militantes de izquierdas, sobre todo las mujeres republicanas que protagonizaron la lucha antifascista. Aunque el director Emilio Martínez Lázaro afirme que rebajó el tono de los acontecimientos históricos, en lo que se refiere a las condiciones de la cárcel y de las torturas en la Comisaría de Policía por considerar que el espectador no podría soportar la tensión de la película⁴, se trata de un film con una carga emotiva muy fuerte producido por la concatenación de escenas dramáticas que registran la violencia y el dolor.

En *Las trece rosas* las mujeres se establecen en torno a la organización política Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), fundada a principios de 1936 con una propuesta de fusión de la Unión de Juventudes Comunistas de España con las Juventudes Socialistas de España, bajo el control comunista (Nash, 2009, p. 14), con activistas como Lina Odena, dirigente de la JSU y secretaria general del Comité Nacional de Mujeres Antifascistas, que “se quitó la vida en septiembre de 1936, cuando estaba a punto de ser capturada por el temible cuerpo norteafricano de tropas de Franco, en el frente de Granada” (Nash, 1999, p. 93). Como otras agrupaciones no tenía una pauta que considerara exclusivamente las cuestiones de las mujeres, estas estaban reunidas únicamente por la lucha por la libertad.

Se diferencia de *Libertarias* que se enfoca en la representación cultural de la mujer anarquista obrera, campesina, miliciana, prostituta y religiosa, en la película de Mar-

⁴ Entrevista concedida al programa Versión Española de la RTVE, el 01 de mayo de 2010. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-trece-rosas/759605/>

tínez Lázaro aparece la mujer republicana obrera y la mujer republicana intelectualizada de la ciudad grande que ya era la Madrid de los años de 1930 y 1940. Esta mujer, aunque de contextos sociales distintos, está altamente politizada.

Las protagonistas de *Las trece rosas* fueron víctimas de las represalias franquistas, al ser torturadas y luego enviadas a *Cárcel de Ventas*, penitenciaría femenina proyectada por Victoria Kent e inaugurada en 1933 que se mantuvo en funcionamiento hasta 1969 (Hernández Holgado, 2009). Como indica Claudia Preysler (2016), formaban parte de la comunidad carcelaria “disidentes políticas, prostitutas ilegales o mujeres condenadas por delitos “contra la moralidad pública” llenaron las celdas de lo que se convirtió en un foco de resistencia a la dictadura”.

La historia de las trece mujeres encerradas se transformó en el caso de más resonancia de mujeres presas durante el franquismo, por su éxito literario y mediático en relación a su recepción junto al público, dando mayor visibilidad para esa historia. Este reconocimiento posibilitó una revisitación de las historias de otras mujeres que tuvieron la experiencia de las prisiones franquistas durante la dictadura, marginalizadas por su condición de republicanas, ex-presidarias y mujeres. Es importante destacar que no había para estas mujeres la categoría de presa política, lo que parece volver más contundente la penalidad que recibieron, una vez que las igualaron a clase de una presa común.

2. Libertarias: entre el anarquismo y el feminismo

Libertarias es un homenaje a todas estas mujeres que estuvieron en el frente y que fueron olvidadas sea por la represión franquista o por el paso del tiempo. Traer al centro de la narrativa fílmica la historia de estas mujeres anarquistas es también “recuperar y reivindicar la memoria histórica de y sobre la Guerra Civil española” (Galán, 2004) al mismo tiempo en que se enseña que las mujeres también participaron de la guerra, rompiendo con una mirada exclusivamente de la participación masculina.

La película comienza con escenas que muestran el inicio de la guerra, en julio de 1936, cuando los anarquistas entran en un pequeño pueblo cerca de Barcelona, tras el golpe de Estado protagonizado por los nacionalistas contra el gobierno republicano. La introducción se hace con una mezcla de escenas históricas con la ficción bajo el himno anarcosindicalista “A las barricadas”, con imágenes en blanco y negro. El convento

de la pequeña ciudad está a punto de ser ocupado y las monjas están huyendo como pueden de un supuesto enemigo.

En esta situación aparece Sor María (Ariadna Gil), la más inocente de todas, la representación de la propia Virgen María bíblica, que desesperada sin saber dónde esconderse, entra en una casa de prostitución sin saberlo, guiándose por la imagen del Sagrado Corazón colgado fuera en la puerta del piso con el mensaje: “Yo reinaré”. Se trata de un gesto paródico/ irónico, una vez que de santidad y de pureza no hay nada en el nuevo hogar de Sor María. La imagen sacra del Sagrado Corazón es profanada, desacralizada cuando vista en contraposición a la imagen que se tiene del burdel y de las prostitutas, porque revela una sociedad hipócrita, que en este caso utiliza los principios católicos para enmascarar las malezas del patriarcado.

Sor María llama a la puerta y pide “amparo en nombre de la santísima virgen” y la señora de la casa le deja pasar. A continuación, sale una prostituta del piso y lo primera que hace es quitar la imagen sacra de la puerta, lo que le permite una doble interpretación, no se sabe si se la quita porque el pueblo está lleno de anarquistas, y para no llamar más la atención en una ciudad que está en llamas, quemándose todos los símbolos católicos en plaza pública, se retira el símbolo religioso, o si se trata de intentar subrayar la hipocresía de la sociedad, que se esconde tras una apariencia social aceptable. Y de hecho Madame Colette afirma en un tono irónico que le deja subir el Obispo no por dinero pero por humanidad y por creencia, porque era muy católica.

Aquí empieza la denuncia de la narrativa fílmica de la Iglesia. La señora de la casa, Madame Colette, le permite que la monja María se quede pero se supone que en cambio de servicios prestados, como se observa en el discurso irónico de la dueña del burdel: “Tú quieres salvar el pellejo, ¿no? Pues te vas a quedar aquí quietecita en la cama, sin decir ni mu, ¿entiendes? Has tenido mucha suerte hija, has caído en muy buenas manos. Así que tranquila.” Para sorpresa de la monja, el primer hombre con quien tiene la obligación de acostarse es el propio Obispo de la Iglesia, que pasa a su habitación para desnudarse con la ayuda de las mujeres de la casa. Antes de que salga la dueña del burdel, le extiende su mano para que la bese en señal de respeto y de autoridad. Y cuando está a punto de tumbarse sobre la monja le calma diciendo: “Todo saldrá bien con la ayuda de Dios” (Aranda, 1996).

En este momento entran en el burdel las anarquistas para liberar a todas las mujeres de la cárcel de la prostitución, por medio del alistamiento militar en los liberato-

rios de prostitución. Cuando saben que hay una monja entre ellas, la reclutan también para ir al frente, porque la Iglesia también es una cárcel para las mujeres, como afirma Pilar: “no es una monja, es una prisionera del clero”.

Es en esta escena que se pone en relieve una primera representación de la miliciiana anarquista, mujeres fuertes y valientes, que se visten de hombre y toman el fusil y la palabra para poder estar en la lucha armada de igual para igual, discursando en favor de la libertad, en oposición a las prostitutas y la monja, mujeres sumisas y esclavas, las primeras de los hombres y del dinero y la segunda del control ideológico religioso, propagado sobre todo con una mirada masculina.

Al entrar en el burdel, el personaje Concha (Laura Mañá), habla en apoyo a la liberación de las mujeres, sin embargo, su discurso feminista revolucionario no tiene efecto en estas mujeres sencillas y apartadas de un conocimiento teórico del anarquismo. Es cuando entra en escena Pilar (Ana Belén) para hablarles de una manera más realista y directa sobre sus condiciones sociales de explotadas. La anarquista toma el fusil y hace una serie de interpelaciones dirigidas a las prostitutas: “Ya habéis oído mi compañera. ¿no tenéis nada que decir?”. Tras un corto silencio se rebela y afirma de manera contundente:

« Me cago en la hostia! ¿pero qué queréis? ¿Queréis ser putas toda la vida? ¿Queréis que os meta el cipote por el coño como si fuera un salchichón diez, quince veces al día por un plato de lentejas? ¿O es que tenéis siete vidas como los gatos y queréis dar el gustazo de tirar ésta a la basura? (Aranda, 1996).

Es interesante observar que el discurso de Pilar está lejos de condenarles por sus actividades sexuales desde un principio religioso de pecado, lo que de hecho condena es la explotación y el riesgo que sufren como mujeres trabajadoras, esclavas de la dueña del prostíbulo y de los hombres que por allí pasan. Desde esta perspectiva invita a las mujeres a hacer la revolución junto con otras compañeras para una liberación femenina. Esta reivindicación de las mujeres aparece más desarrollada en otra escena, cuando la misma Pilar defiende más que la revolución, una participación igualitaria femenina en la guerra:

« ¿Qué pasa? ¿Parece que estemos locas porque queremos ir al frente? Pues yo te voy a decir bien claro. Óyelo. No entendemos porque la revolución tiene que correr a cargo de la mitad de la población solamente. Somos anarquistas, somos libertarias, pero también somos mujeres y queremos hacer

nuestra revolución. No queremos que nos haga ellos. No queremos que la lucha se organice a la medida del elemento masculino porque si dejamos que eso sea así estaremos como siempre jodidas. Queremos pegar tiros para poder exigir nuestra parte a la hora del reparto. Y, sobre todo, queremos dejar bien claro que en este momento el corazón no nos cabe en el pecho y sería un desatino quedarnos en casa haciendo calceta, queremos morir, pero queremos morir como hombres, no vivir como criadas (Aranda, 1996).

Se trata de una escena conflictiva, realizada en el contexto de una asamblea de mujeres anarquistas cuyos líderes advocan por una participación femenina exclusivamente en la retaguardia, lo que va en contra el discurso emancipado e igualitario de Mujeres Libres. Sobre la cuestión de la aportación de las mujeres en la guerra, Crusells (1996) pondera que:

« En definitiva, la presencia de la mujer en los frentes de guerra no duró mucho porque durante el Gobierno de Francisco Largo Caballero se inició un esfuerzo propagandístico para convertir a la mujer en la responsable de la retaguardia. Una muestra de este cambio lo encontramos en las conclusiones finales que se aprobaron en el I Congreso de la Mujer Antifascista celebrado en Barcelona entre el 6 y 8 de noviembre de 1937: incorporación de la mujer al trabajo de la retaguardia para contribuir a la victoria de la causa republicana.

En este sentido, la película enfoca la lucha de algunas mujeres por defender su admisión en la lucha armada, lo que significa ir en contra a las propias directrices anarquistas de retirada del frente. Todo eso porque participar de la lucha armada es una manera de reivindicar el poder para las mujeres, y conseguir la igualdad.

Otro personaje femenino relevante es Floren que se auto intitula anarquista, espiritista y coja. Es un personaje que con su insólito modo de ver el mundo viene a dar un poco de ligereza y humor a una narrativa fílmica densa que trata del tema de la guerra, al mismo tiempo en que colabora de manera didáctica al introducir conceptos del anarquismo, como “Ni dios, ni patria, ni amo” y aportar el componente intelectualizado, no hay que olvidar que es Floren quien inicia la monja María en la lectura de los clásicos anarquistas.

Libertarias es una película con voz coral porque trae representaciones de distintas mujeres, las anarquistas, las prostitutas, las monjas, las campesinas, que al fin se unen para luchar contra el fascismo. La escena final es muy simbólica al tratar de la muer-

te de una oveja traída por los hombres anarquistas. Las mujeres no quieren que se la mate para comer. Poco después de este episodio, el lugar donde están es asaltado por las tropas nacionalistas, las mujeres están solas, son violadas y asesinadas por los soldados africanos del Ejército Nacional. Así siendo, la muerte de la oveja representa el asesinato brutal de las compañeras de Mujeres Libres, también simboliza la matanza y la destrucción que son las guerras. El sacrificio de la oveja se amplía en la narrativa fílmica porque significa la extinción de varias vidas, sobre todo la de las mujeres, que antes de morirse todavía son brutalmente violadas.

3. Las trece rosas: entre la mujer republicana y la mujer encarcelada

La película de Martínez Lázaro se basa en el libro del periodista Carlos Fonseca titulado *Trece rosas rojas*, publicado en el año 2004. La narrativa de Fonseca parte de las cartas que las que esas mujeres dejaron a sus familiares y los testimonios de personas de su entorno, principalmente, sus familiares. Las jóvenes conocidas como las trece rosas, siete de ellas menores de edad, se llamaban Carmen Barrero Aguado, Martina Barroso García, Blanca Brissac Vázquez, Pilar Bueno Ibáñez, Julia Conesa Conesa, Adelina García Casillas, Elena Gil Olaya, Virtudes González García, Ana López Gallego, Joaquina López Laffite, Dionisia Manzanero Salas, Victoria Muñoz García y Luisa Rodríguez de la Fuente.

El film se caracteriza por una visión mucho más coral que individual de las protagonistas, evidenciando su aspecto plural. La representación de estas mujeres se construye en la idea de solidaridad, amistad y compañerismo tanto dentro como fuera de la prisión de Ventas. Se nota que las cuestiones feministas, diferente de *Libertarias*, entra de otra manera en *Las trece rosas*, quizás, de modo menos didáctico, a través de la denuncia de la violencia, la represión y la violación masculina sobre el cuerpo femenino, revelando la condición de las mujeres en este contexto social.

Una escena que podría ejemplificar tal tema es la del activismo político de Julia y las demás chicas en la calle, cuando se organizan para distribuir folletos en contra el franquismo. El acto comandado por Julia cuando perpetrado es reprimido por la policía, que les persigue por las vías de Madrid. Es una escena de mucha acción, en que aparece como banda sonora una marcha militar para dar el tono del ambiente, incluso hay una orquesta militar que se presenta en la calle en el momento de la fuga de las

mujeres, complementando el clima de militarismo que se respiraba en las calles, impuesto por la dictadura. Se trata de un acto religioso en plaza pública para reforzar los ideales franquistas recién instituidos, que sustituirían los principios republicanos, de algunas de las rosas se mezclan con el público de la calle y se fugan.

A la continuación de la escena se muestran imágenes de la violenta represión policial con otras mujeres y luego la llegada de la policía a la casa de Julia. Con escasos diálogos hasta aquí, la familia Conesa le esconde en el armario de la vivienda, la guardia civil entra y hace preguntas a las mujeres respecto a la localización de la militante de la JSU. Como no se presenta Julia, deciden arrestar las hermanas hasta que ella aparezca. La coerción funciona porque sale la rosa y contesta irónicamente: “Tres hombres para detenerme, debo ser muy peligrosa” (Martínez Lázaro, 2007). Las imágenes de la escena comprueban lo que ya se sabe, la fuerza bruta que se impone encima de la razón y del diálogo.

La película lanza una perspectiva femenina configurada en la solidaridad, la amistad y el compañerismo, sinónimos de resistencia en las prisiones franquistas, estar vivo es una forma de resistir políticamente y para existir hace falta unirse en búsqueda de una sororidad. Esa visión esencialmente femenina se choca con el elemento masculino, alineado en forma de hostilidad, violencia, guerra y muerte.

En *Las trece rosas* hay varios pasajes que señalan la colaboración femenina, en una de ellas, las presas están apiñadas en el patio de la prisión, compartiendo unos minutos de sol, para escapar un poco de este ambiente sombrío de la cárcel, las mujeres se entretienen como pueden. La cámara se centra en Julia, Blanca, Dionisia y Virtudes que se ponen a cantar la famosa canción de la cárcel de Ventas:

« Cárcel de Ventas
Hotel maravilloso
Donde se come y se vive
A to confort
Donde no hay
Ni cama, ni reposo
Y en los infiernos
Se está mucho mejor
Hay colas hasta
En los retretes

Rico cemento
Dan por pan
Lentejas único
Alimento
Un plato al día
Te darán
Lujoso baldosín
Tenemos por colchón
Y al despertar tenemos
Deshecho un riñón
(Martínez Lázaro, 2007).

Es una canción con tono paródico y jocoso, además de real, ya que se sabía que las mujeres encarceladas la cantaban como forma de burlarse de sus penas y aguantar lo que era insoportable. En la película, las rosas y las demás compañeras se divierten con la broma de la canción. A continuación, la cámara focaliza un baile de claqué de las chicas, otra escena de entretenimiento en la cárcel. Parece insólito todo eso sin embargo hay que recordar que la vida en prisión para estas mujeres era mucho peor de lo que delinea el film de Martínez Lázaro y había que intentar mantener una vida común, soportable, humana, como afirma Leonor en *Desde la noche y la niebla* (1978), el alter ego de la escritora Juana Doña: “las mujeres creaban y esto se les imprimía una gran confianza en ellas mismas, en sus propias facultades, no solamente estaban sobreviviendo, sino venciendo en muchos casos al medio destructor que las envolvía” (Doña, 2012, p. 269). Las mujeres se unen, se hacen amigas y compañeras para soportar el dolor, “para dominar aquel mundo infrahumano haciéndose más fuertes que él” (Doña, 2012, p. 269).

En la narrativa fílmica estas escenas relajadas dan lugar a otras dramáticas, como la escena final de la película, en que se sacan las rosas para fusilarles al amanecer, se les trasladan en camión para el sitio donde las van a asesinar, las tapias del Cementerio de la Almudena en Madrid. En el camión van cantando “Joven guardia”, el himno de las Organizaciones Comunistas Juveniles en España (UJCE). Se trata de un momento simbólico y de mucha impresión, como fue el final de *Libertarias*. La letra del himno que van entonando por la carretera rumbo a la muerte enfatiza la necesidad de derramar sangre de la juventud para que venga la libertad:

« Somos la joven guardia
que va forjando el porvenir.
Nos templó la miseria,
sabremos vencer o morir.
Noble es la causa de librar
al hombre de su esclavitud.
Quizá el camino hay que regar.
con sangre de la juventud.
(Aranda, 1996)

Como en *Libertarias*, las mujeres son asesinadas por el bando nacional y sirven como chivo expiatorio porque la represión tiene la función de además de maltratar y matar, desbaratar las organizaciones políticas, aterrorizar y avergonzar a las familias implicadas. El crimen de las trece rosas había sido un supuesto complot contra el franquismo, Al final, no pueden reaccionar de otra manera que no sea con la solidaridad, afecto y comunión, están aterrorizadas, a punto de ser fusiladas, pero se abrazan, se protegen se unen como hermanas, como mujeres que lucharon juntas contra las injusticias del mundo.

4. Conclusiones

Tanto en *Libertarias* como en *Las trece rosas*, obras cinematográficas de ficción, los directores y guionistas se preocupan en diseminar una memoria femenina de la lucha antifranquista, sea durante la guerra civil, sea después en la posguerra con las prisiones a tope con disidentes de la dictadura franquista.

En las dos películas las distintas mujeres son representadas de manera diversas, en *Libertarias* tenemos la anarquista miliciana, monja, prostituta, obrera y en *Las trece rosas* encontramos la republicana obrera, madre, católica, perteneciente a las organizaciones juveniles de izquierdas. Hay que constar que, aunque sean diferentes hay un elemento común entre ellas que es la capacidad de unión, organización y lucha en femenino. Las mujeres anarquistas se visten de miliciana, toman el fusil, pero lo que quieren es igualdad social y paz, igualmente las mujeres republicanas, organizan acciones de resistencia porque quieren la libertad.

Las películas, objetos de ese estudio, representan memorias de un período y de personajes históricas que son importantes para recuperar una parte de la historia

olvidada de las mujeres. Recuperar esa memoria, por medio de la ficción, y posibilitar una reflexión sobre la memoria histórica, es uno de los papeles del cine de la memoria en España.

La unión entre lo real y lo ficcional en las narrativas fílmicas tornan la historia relatada una nueva manera de ver y pensar sobre la reciente historia del país. Es necesario enfatizar que recordar los hechos pasados podría ser una forma de auxiliar en el proceso de superación de los traumas sociales causados por la violencia de la guerra civil y del franquismo, en sus prácticas represoras como las prisiones desmedidas, las torturas y las condenaciones a la pena de muerte, prácticas que sufrieron de manera impar las mujeres porque eran mujeres.

Referencias bibliográficas

CRUSELS, M. (1996). Libertarias. la utopía durante la guerra civil española no fue solo cosa de hombres. *Filmhistoria. Revista de historia y cine desde 1991*. 6(3), pp. 1-5. Recuperado de: www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/download/226277/307851

DOÑA, J. (2012). *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*. Madrid: San Cristóbal.

FONSECA, C. (2005). *Trece Rosas Rojas. Testimonios de la Guerra Civil*. Madrid: RBA.

GALÁN, D. (2004). “Libertarias’, la memoria histórica de Vicente Aranda”. *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2004/05/06/espectaculos/1083794401_850215.html

HERNÁNDEZ HOLGADO, F. (2009). Cárcel de Ventas: una metáfora de la represión carcelaria femenina bajo el franquismo. *Portaveu de l'Associació per a la Memòria Històrica i Democràtica del Baix Llobregat*. 5(9), Edició extraordinària, pp. 28-32.

NASH, M. (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.

PREYSLER, C. (2016). “Regreso a la cárcel femenina de Ventas.” *El mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/madrid/2016/04/04/5702b2cf268e3ec52d8b4705.html>

Filmografía

ARANDA, V. (Dirección). (1996). *Libertarias* [Película]. España.

MARTÍNEZ LÁZARO, E. (Dirección). (2007). *Las trece rosas* [Película]. España.

Subvertendo expectativas: uma análise narrativa de *Aquarius*

Ana Lúcia Andrade

Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais
(DFTC-EBA-UFMG)

analuciaandrade@gmail.com

Resumo

O premiado *Aquarius* (Brasil/França, 2016), de Kleber Mendonça Filho, é um dos filmes brasileiros mais contundentes dos últimos anos, oferecendo instigantes possibilidades de leitura, através de narrativa de apelo clássico que, por vezes, parece subvertê-la, quebrando a expectativa do espectador. E com o Brasil atravessando uma grave crise política-social-econômica, o filme ainda oferece ao espectador “crítico” (na concepção de Umberto Eco, 1989), capaz de ir além de uma primeira leitura, a possibilidade de tecer relações entre os acontecimentos diegéticos e o atual momento do país, colocando em xeque, principalmente, a desigualdade social. Este texto propõe uma análise estrutural (segundo Aumont & Marie, 2009) do filme de Mendonça Filho, procurando

refletir sobre os recursos de linguagem e as estratégias narrativas utilizadas.

Palavra-chave

Cinema brasileiro, *Aquarius*. análise fílmica, narrativa clássica.

1. Introdução

Segundo Aumont e Marie (2009, p. 14), “[...] a análise do filme é uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenómenos observados nos filmes; [...] é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora [...]”. Este artigo tem por objetivo uma análise estrutural da narrativa do filme *Aquarius* (Brasil/França, 2016), do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho (1968-), procurando verificar as estratégias utilizadas. Mesmo se tratando de uma obra de ficção (escrita pelo próprio diretor, de 2012 a 2014), oferece várias possibilidades de leitura, de forma a tecer relações entre os acontecimentos diegéticos e o atual momento conturbado político-social por que passa o país, criticando, principalmente, a desigualdade social no Brasil. A análise se dá, seguindo a ordem cronológica do filme, a partir das premissas do estruturalismo, referentes aos estudos de Umberto Eco, ligados à ideia de funcionalidade da linguagem, e aos apontamentos de Gérard Genette, estabelecendo as relações entre a narrativa e os acontecimentos que ela conta, conferindo-lhe algum ponto de vista. No caso, é curioso observar como o diretor apropria-se de elementos da narrativa clássica, procurando envolver emocionalmente o espectador, para, em seguida, surpreendê-lo.

2. Análise da narrativa fílmica

Aquarius é um filme, estruturado marcadamente em três atos, que trata de várias questões, como espaço urbano, cordialidade, memória, mas, sobretudo, aborda de forma crítica a questão da desigualdade social no país e se afirma como uma obra sobre resistência, representada na figura de uma mulher que tenta manter sua qualidade de vida, diante da ameaça de ter que deixar o local onde mora, há anos, guardando momentos de valor inestimável para sua história. Clara Amorim, 65 anos, jornalista e escritora, viúva e mãe de três filhos adultos, mora de frente para o mar, no edifício *Aquarius*, último prédio em estilo antigo da orla marítima abastada – Av. Boa Viagem – do Recife, capital do estado de Pernambuco, na região nordeste do Brasil. Todos os apartamentos vizinhos já foram adquiridos pela construtora Bonfim que tem planos de transformar o local num imenso edifício. Clara recusa as irresistíveis ofertas financeiras da empresa, pretendendo deixar o apartamento onde guarda tantas lembranças e objetos queridos (discos, livros, fotos, móveis antigos) apenas após sua morte. Sendo assim, ela se envolve numa espécie de “guerra fria” com a construtora que passa a intervir em sua paz, provocando-a a deixar o imóvel.

O filme tem início já evocando saudosismo, com imagens de arquivo (do fotógrafo Moacir Lacerda) da praia do Recife do final da década de 1960 e início da de 1970, quando a orla ainda não era sombreada por enormes arranha-céus que passaram a inundar a bela paisagem. Ao fundo, ouve-se a música “Hoje” (1969), de Taiguara (1945-1996) – considerado um dos símbolos da resistência durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), tendo 68 de suas canções censuradas pelo regime. A letra, que se mostra irônica ao invocar o presente sob imagens do passado, faz coro ao tom saudosista que as fotos em preto-e-branco evocam: “Hoje / Trago em meu corpo as marcas do meu tempo / Meu desespero, a vida num momento / A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo / Hoje / Trago no olhar imagens distorcidas / Cores, viagens, mãos desconhecidas [...]”.

As imagens estáticas são substituídas por imagens em movimento noturnas da mesma praia de Boa Viagem, agora coloridas, e a canção entra em *fade*, dando lugar ao som do mar, surgindo o letreiro “Parte 1 – O Cabelo de Clara” e, em seguida, “1980”. Esta primeira imagem a cores das ondas do mar quebrando sobre os arrecifes já sugere resistência. A câmera se desloca até um carro que passeia pela praia e enquadra, em seu interior, o rosto de Clara aos 30 anos (interpretada por Bárbara Colen), com cabelos curtos, um sorriso no rosto e dizendo que trouxe uma música. Ela coloca uma fita-cassete para seu irmão, cunhada, filho e sobrinha ouvirem. Todos demonstram prazer, sacudindo-se ao ritmo das batidas de “Another One Bites the Dust”, do grupo Queen. Um plano-detalle destaca a placa do carro, com o nome da cidade Recife/PE.

De forma clássica, apresenta-se o local e a protagonista, relacionando-os: a praia, que se revelará como o local de recarga de energia da personagem, com os arrecifes resistentes às ondas, além da música como elemento significativo na vida de Clara, pontuando seus momentos de prazer, de serenidade e até de tensão; bem como a relação afetuosa com seus familiares. A protagonista vai sendo estabelecida, do passado (1980) ao presente (2015), em todos os seus pormenores, até os 26 minutos de filme, quando, finalmente, surgirá o conflito que irá permear os acontecimentos.

Logo em seguida, eles se dirigem ao edifício Aquarius (pintado de rosa) aonde está havendo a festa de aniversário de 70 anos de tia Lúcia, personagem querida na vida da protagonista, de quem herdara o apartamento onde passa a viver com seu marido e filhos. Mendonça Filho, através de lentes anamórficas, filtros de luz e rigorosa reconstrução de época, procura instaurar o clima de um tempo que remete à sua própria

infância (como ele afirma, nos comentários em áudio do DVD do filme: “os detalhes são muito pessoais”), numa festa familiar tradicional de classe média brasileira, com o apartamento cheio de gente, muita alegria e música.

Clara é aguardada na festa por seu marido, familiares e amigos. Tão logo ela chega, a câmera a acompanha, indo até o porteiro para levar-lhe guloseimas da festa. Ela passa por um casal de adolescentes que se beijam nas escadas, interrompendo-os, e insiste para que continuem. Esses pequenos gestos, como tantos no filme, auxiliam na construção da personalidade da protagonista que se mostra generosa e sem preconceitos.

Tia Lúcia é homenageada pelas crianças que leem mensagens carinhosas, enquanto ela detém seu olhar sobre uma antiga cômoda de madeira na sala que a faz lembrar seu passado naquele apartamento, fazendo sexo com seu amante sobre o móvel. Nesse momento, o filme salta para *flashes* de imagens ardentes, criando uma discrepância entre a inocência do discurso das crianças e as lembranças íntimas da senhora intercaladas na montagem.

Adalberto, marido de Clara, menciona a todos sobre a doença da esposa e sua batalha vencedora contra um câncer que tivera recentemente, chamando atenção, inclusive, para o cabelo curto da protagonista – referido no título dado ao primeiro ato do filme. Clara e tia Lúcia se abraçam, emocionadas, e todos começam a dançar ao som da música animada de Gilberto Gil, enquanto a imagem da sala cheia vai se fundindo para a do mesmo apartamento vazio, mobiliado de forma moderna, revelando a transição para o presente, com a música diegética continuando a ser tocada, agora no aparelho de som do apartamento, em 2015.

Clara (agora interpretada por Sonia Braga) surge na sala, olhando sorridente para a praia a sua frente, através da janela. Ela solta os longos cabelos e faz alongamento, enquanto conversa com a empregada doméstica Ladjane que se encontra na cozinha preparando o almoço. Aqui, Mendonça Filho reinterpreta a protagonista com seus 65 anos, sua longa cabeleira negra (remetendo à ideia do personagem bíblico Sansão, cuja força estava concentrada nos cabelos), e o principal “palco” do filme, restabelecendo sua relação com a vista do mar da janela de seu aconchegante apartamento.

Em seguida, é apresentado um importante personagem masculino na vida de Clara: o salva-vidas Roberval. Sua introdução é marcada por um *close* em que o rapaz, visto

de cima, parece estar sentindo prazer e o plano vai se abrindo, revelando os cabelos de Clara, com a cabeça recostada em seu peito. Com a ampliação do plano, percebe-se que muitas pessoas se encontram deitadas umas sobre as outras, fazendo exercícios respiratórios na praia – uma espécie de terapia do riso em grupo. De repente, alguns meninos negros se aproximam e a montagem destaca alguns olhares de soslaio das pessoas para eles. Um deles se aconchega ao lado de Clara que estende a mão para acomodá-lo. Há um corte para uma placa onde se vê escrito “Perigo”, alertando sobre risco de ataques de tubarão (muito comuns nessa praia do Recife). Então, se evidencia um breve lapso de tempo em que Roberval preocupa-se com a entrada de Clara no mar agitado. Ela se banha, num chuveiro à beira-mar, olhando satisfeita para seu edifício (agora pintado de azul).

Nessa sequência, o cineasta constrói um clima de ambiguidade, criando falsas expectativas no espectador – estratégia constante usada no filme. Num primeiro momento, o que poderia parecer um ato sexual (como se Clara estivesse fazendo sexo oral em Roberval), revela-se uma atividade recreativa coletiva e, desta forma, é estabelecida uma relação de proximidade entre os dois personagens, com uma velada e sutil sensualidade. E quando os garotos negros se aproximam, o cineasta parece querer provocar os preconceitos do espectador de classe média, gerando certa tensão ao que poderia sugerir um eventual assalto (um estereótipo, infelizmente, também comum no Brasil, devido à enorme desigualdade social). Um temor que não se concretiza, uma vez que os meninos apenas gostariam de estar incluídos na brincadeira, naquela vizinhança de classe média alta e majoritariamente branca. O corte para a placa de perigo, que poderia reforçar a ideia, na verdade prenuncia o autêntico perigo que está por vir no enredo: os “tubarões” capitalistas do meio imobiliário que pretendem acabar com a paz na rotina agradável de Clara já sugerida ao espectador desde o início.

Ela chega ao prédio, apanha o jornal na portaria, alimenta os gatos na garagem e entra em seu quarto, preparando-se para um banho, quando tira o maiô e sua mastectomia no seio direito é revelada ao espectador, lembrando-o de sua vitória contra o câncer, mas que lhe deixara marcas em seu corpo – como prenunciava a letra da canção de Taiguara, na abertura do filme. Continuando sua caracterização, há planos-detalhes que dão a conhecer seus discos em vinil, fitas-cassetes e CDs, mostrando a versatilidade da protagonista. Clara é entrevistada por uma jornalista que mal compreende o que ela diz, nem a estima que ela confere àqueles objetos, interessada apenas no fato de haver tantas mídias físicas numa época em que reina o digital. E o

filme acaba tecendo uma crítica à imprensa atual, incapaz de perceber a importância de uma “mensagem na garrafa” – como Clara explica, ao mostrar o disco “Double Fantasy”, de John Lennon (lançado algumas semanas depois de sua morte, e em cujo interior encontrara um artigo do *Los Angeles Times* de semanas antes da tragédia, informando, ironicamente, sobre os planos do artista para o futuro).

Quando Clara está descansando na rede, tendo seu *close* em primeiro plano e o mar ao fundo, emerge o conflito, através da presença do jovem empresário Diego que surge na praia, tirando fotos do edifício (Figura 1). O plano, realizado com efeito ótico que proporciona dois campos focais simultâneos – *split focus*, um recurso a que David Bordwell (2013) se refere como “dioptra de campo cindido” –, coloca os dois personagens dividindo o quadro, embora distantes na profundidade e em tamanhos diferenciados, como forma de sugerir o início do “pesadelo” de Clara, com a aproximação da construtora Bonfim que pretende destituí-la de seu lar.



Figura 1. Conflito, como num pesadelo: Clara adormecida, com Diego ao fundo. Fonte: Fotograma do filme *Aquarius* retirado do DVD (2016).

Enquanto Clara está adormecida, a câmera percorre o espaço, indo da janela, de onde se veem Diego, seu avô (dono da construtora) e um funcionário – todos vestidos com camisas azuis – se dirigindo ao apartamento. Clara desperta e abre a porta, contrariada. Sem permitir que eles entrem, conversam sobre a proposta de venda do imóvel, ao que ela recusa, veementemente. Diego tenta contar-lhe do projeto do novo arranha-céu que substituirá o prédio de três andares que “existia” ali, e Clara se indigna, uma vez que o edifício ainda existe, sendo ela a única moradora. Quando eles

se vão, ela se encosta ao umbral da porta, como que reafirmando a presença física de seu lar ameaçado. O envelope azul da construtora é empurrado por debaixo da porta e Clara o empurra para fora por duas vezes – simbolizando a “guerra fria” que começa a ser travada ali. Pela janela, ela os observa deixando o prédio, ao que Mendonça Filho comenta, no áudio do DVD (2016): “Do alto do seu castelo, ela solta os cabelos” (que ela prendera antes de abrir a porta) e vai começar a lutar pelo que lhe pertence. *Fade out* e, assim, estabelecido o conflito, termina o primeiro ato.

A partir daí, tem início a “Parte 2 – O Amor de Clara”, que vai acirrar o conflito e apresentar as principais relações afetivas da protagonista: seu sobrinho querido Tomás, com quem se identifica através da mesma relação com a música, seu irmão Antônio e a cunhada Fátima que irão apoiá-la em todos os momentos. Mendonça Filho se posiciona contra o agravante avanço da especulação imobiliária sobre a paisagem do Recife, ao interferir na realidade, mostrando uma panorâmica sobre a ponte do Pina, eliminando digitalmente as famosas “Torres Gêmeas” do Cais de Santa Rita, construídas sob grande protesto da população da cidade, no antigo bairro de São José. Como ele afirma, nos comentários em áudio do DVD: “Claro que eu fui lá e apaguei as torres que deveriam estar ali do lado direito, mas que não estão neste filme”.

Nesta parte, também são apresentadas as amigas de Clara, principalmente sua advogada Cleide e Letícia que lhe fornece o telefone de um garoto de programa, quando elas vão a um salão de baile tradicional da periferia, no Clube das Pás – frequentado por pessoas de todas as classes sociais, mostrando a rica mistura cultural da cidade. Lá, Clara conhece um homem por quem se interessa, mas que a dispensa, ao ter conhecimento sobre sua mastectomia. Ao voltar para casa, novamente ela encontra refúgio em seu “castelo”, colocando para ouvir o disco de Roberto Carlos, com a música “O Quintal do Vizinho”, e dançando sozinha pela sala.

No dia seguinte, Clara conversa na praia com Roberval que se mostra preocupado pelo fato de ela estar vivendo sozinha no prédio, ao que ela retruca, afirmando não ter medo. E, mais uma vez, o diretor cria uma falsa expectativa, quando um *zoom-in* revela um garoto aproximando-se de bicicleta, que Roberval afirma ser um traficante de drogas, parecendo se tratar de algo perigoso. Entretanto, enquanto observam o garoto, outro rapaz se aproxima, dizendo ser filho de um ex-vizinho de Clara, já falecido. Quando ela oferece seus pêsames pela perda do pai, o rapaz desvela um tom ameaçador, afirmando que seu pai morrera sem ter visto o prédio construído e que ela

estaria prejudicando muita gente, ao se negar a vender seu apartamento. Aqui, o filme que, até então, estabelecera uma forte empatia do espectador com sua protagonista, evidencia outro ponto de vista – sendo que, se o filme, por ventura, enfocasse o lado deste personagem, Clara poderia ser vista como “vilã” e não como heroína. Mendonça Filho não se furta em revelar a imperfeição de Clara como ser humano e, por mais que possa haver uma identificação com o conflito válido vivido pela personagem, o filme permite que o espectador se coloque também sob outra perspectiva.

Outra sutil ameaça se enuncia, quando Clara vê da janela a chegada suspeita de colchões sendo trazidos para o prédio. Um *zoom-in* destaca o nome da construtora Bonfim no caminhão que traz os colchões. Ao mesmo tempo em que se mostra preocupada, Clara, de repente, beija Ladjane e toca ao piano “Feliz Aniversário” para ela que aniversaria naquele dia, evidenciando o carinho da protagonista com a empregada. Assim, o diretor parece querer resgatar a empatia pela personagem que tenta não tratar a doméstica com a indiferença típica da classe média em relação às posições sociais que ocupam.

Em outra sequência, Clara vai ao cemitério, visitar o túmulo do marido falecido há 17 anos e, ao tentar sair da garagem, encontra Diego com seu carro bloqueando a passagem. O rapaz que se mostra aparentemente simpático e bem-educado, aos poucos, vai revelando um lado cínico e sutilmente agressivo. A montagem denota um duelo entre os dois ao manobram seus carros, com Clara saindo “vencedora”, mas apreensiva. E quando ela vai deixar o cemitério, observa uma cova sendo descoberta, com os ossos sendo removidos – numa possível alusão à morte, mais uma vez, parecendo enunciar algo trágico que se aproxima.

Também neste ato do filme são apresentados os filhos e netos de Clara que a visitam num domingo, e a sequência é dividida em três partes. Na primeira, sugere-se certa harmonia, com a “rainha” rodeada amorosamente pelos rebentos na sala, e o filho caçula Rodrigo (interpretado pelo mesmo ator que encarnara o marido de Clara) mostrando por foto o novo namorado à mãe. Na segunda parte, todos estão na cozinha e a filha Ana Paula – que curiosamente veste azul (cor relacionada à empresa Bonfim) – mostra-se preocupada com a mãe sozinha morando num prédio “fantasma” (como ela denomina) e sugere a venda o apartamento, uma vez que a oferta da construtora parece atraente. Isso irrita a protagonista que percebe que a empresa já procura intervir em sua decisão através de sua família. Os rapazes tentam contem-

porizar a discussão que vai se tornando tensa. Na terceira parte, de volta à sala, mas com nova configuração, o embate continua, quando a filha se revela machista, ao acreditar que todo o patrimônio da família fora adquirido pelo trabalho do pai, e não da mãe, jornalista e escritora famosa. Neste momento, Clara canta um trecho da canção “Nervos de Aço”, de Lupicínio Rodrigues, recorrendo novamente à música para tentar se acalmar, dando uma indireta na filha. O filho mais velho Martin se levanta e pega na estante um livro escrito por Clara, “Todas as músicas que não conseguimos ver; uma obra sobre Heitor Villa-Lobos”, mostrando a dedicatória ali contida: “Para Martin, Ana Paula e Rodrigo; pelas horas de lazer que lhes foram roubadas” – como uma prova física da injustiça da irmã para com a mãe. Ana Paula afaga o livro e pede desculpas, emocionando-se com a mãe que a abraça carinhosamente. A sequência finaliza com os filhos saindo de carro, enquanto Clara se despede deles na garagem, com a câmera alta destacando sua solidão naquele espaço.

Em seguida, o plano se detém em um casal transando à noite na praia, e vai se abrindo, revelando, ao lado, jovens que jogam numa quadra, até adentrar a janela do apartamento de Clara que, deitada na rede, assiste a um concerto de Villa-Lobos pela TV Cria-se, assim, uma relação entre o alheio mundo externo e o interno da protagonista, que será novamente ameaçado, quando ela ouve o som de pessoas entrando no prédio com estardalhaço. O barulho cresce e ela aumenta ao máximo o som da TV. Incomodada pela música alta que vem do apartamento acima, Clara coloca um disco e “Fat Bottomed Girls”, do Queen, ecoa pela sala. Ela tenta abstrair-se do incômodo causado, bebendo vinho e curtindo a música, mas acaba subindo as escadas para verificar o que estaria havendo. Ao olhar pela fresta da porta entreaberta do apartamento acima, surpreende-se com uma orgia entre mulheres e homens, dentre eles, o funcionário da construtora. Clara sorri e se retira. Em sua sala, ela está apoiada à cômoda antiga – antes mostrada evocando as memórias eróticas de Tia Lúcia –, quando um cigarro cai do andar de cima e ela vai até a janela para atirá-lo na rua. Ela liga para Paulo, o garoto de programa que sua amiga Leticia insistira que ela procurasse, e a câmera se desloca até a cômoda novamente – usando o móvel como um *link* para sugerir a ideia de sexo, instaurada desde o início da sequência, com o casal transando na praia. Quando Paulo chega, o cineasta constrói o que ele denomina (nos comentários em áudio do DVD) de um “plano feminista”, destacando o rapaz apenas pelo quadril, em primeiro plano, ao entrar na sala. Logo em seguida, ele é “humanizado”, sentando-se ao lado dela no sofá, e eles começam a transar.

A sequência tem início com uma cena de sexo, relacionada a jogo e, então, se revela a orgia no apartamento de cima como um dos artifícios escusos da construtora para incomodar Clara. De forma cíclica, a sequência perpassa a ideia através da reiteração da cômoda – como objeto, desde o início do filme, associado ao ato sexual – e termina com a protagonista transando. E, mais uma vez, os estereótipos são desmistificados, quando um garoto de programa, ainda que como um profissional, trata Clara com mais dignidade do que o “homem de bem” que ela encontrara no salão de baile, anteriormente. Paulo admira sua coleção de discos e respeita o fato de ela evitar o lado direito onde fizera a mastectomia, acariciando seu seio esquerdo.

Na manhã seguinte, Clara, de ressaca, conversa com Roberval na praia e a ideia de sexo permanece na mente do espectador, novamente evidenciando uma falsa expectativa em clima de sedução (Roberval pensa que ela está lhe passando uma “cantada”), sendo que Clara apenas deseja aceitar a proteção do salva-vidas, caso alguma coisa lhe aconteça. A cena ocorre em planos e contra-planos, com Roberval posicionado à esquerda, tendo apenas o mar aberto ao fundo, enquanto Clara está à direita, com um “colar de prédios” ao fundo, ao redor de sua cabeça. E, mesmo quando ambos aparecem no mesmo enquadramento, são visualmente separados, vistos de dentro da cabine de salva-vidas, com uma divisória das janelas estabelecendo um limite entre eles (Figura 2) – numa relação que não irá se concretizar no filme.



Figura 2. Roberval e Clara: separados no enquadramento. Fonte: Fotograma do filme *Aquarius* retirado do DVD (2016).

Em seguida, Clara anda pela praia com Tomás e a namorada dele Júlia que acabara de chegar do Rio de Janeiro. As duas estabelecem de imediato uma relação afetuosa, e Clara parece se identificar com o jeito da moça. Eles estão indo para a festa de aniversário de Ladjane, e Clara explica a Júlia que, na mesma orla, um cano de esgoto delimita a “praia dos ricos” (Pina, onde Clara mora) da “praia dos pobres” (Brasília Teimosa, onde fica a casa de Ladjane). Aqui, Mendonça Filho tece nova crítica à desigualdade social do país que apresenta limites tênues de conjuntura socioeconômica, numa geografia real do Recife, com ambas personagens, vizinhas, habitando a mesma orla, mas com níveis sociais discrepantes.

À noite, Clara entra em paranoia, ao não se lembrar com exatidão da noite anterior, sem saber se trancara a porta, quando Paulo saíra. Ela, então, verifica que estava mesmo destrancada. Neste momento, o filme adquire um tom de suspense, como se algo pudesse lhe acontecer – novamente, evocando uma falsa expectativa em relação ao temor que a protagonista passa a sentir a partir das progressivas ameaças da construtora.



Figura 3. Empregada sem rosto. Fonte: Fotograma do filme *Aquarius* retirada do DVD (2016).

Em outra sequência, a família de Clara encontra-se no seu apartamento, olhando álbuns de fotos (que ela retira da cômoda de madeira – que guarda lembranças). Ao observar algumas fotos, Clara se depara com uma empregada doméstica negra de quem não consegue se lembrar do nome. Uma das fotos mostra Ana Paula criança, tendo a empregada ao lado, mas apenas da cintura para baixo, sem que seu rosto apa-

reça (Figura 3). Ela comenta que se tratava de uma “filha da puta” que roubara as joias dela e de sua mãe. A cunhada intervém, dizendo: “É inevitável... A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando... e assim vai”. Clara parece apreensiva, ao pensar a respeito, e continua tentando se lembrar do nome da “tal criatura”. O sobrinho mais velho, que escolhe fotos com sua noiva para seu vídeo de casamento, encontra uma foto sua de quando era criança e tira uma foto com seu celular, tentando clarear sua pele digitalmente – outra crítica quanto ao preconceito racial no Brasil. Clara se dirige ao quarto e, neste momento, passa um vulto da empregada negra que a segue. Ela, então, sai do quarto, lembrando-se, finalmente, que a empregada se chamava Juvenita – como se a “presença” fantasmagórica da mulher a perseguisse, fazendo-a se lembrar.

Enquanto isso, Tomás e Júlia estão olhando os discos de Clara – que o sobrinho pretende herdar um dia da tia, como ela fora herdeira de tia Lúcia. Então, Antônio encontra uma foto de tia Lúcia – evocando, novamente, a presença marcante da personagem desde o primeiro ato do filme. Eis que Ladjane entra repentinamente na sala para servir mais vinho e decide mostrar a eles a foto de seu filho falecido, o que causa certo constrangimento, deixando Clara entristecida com a percepção de sua própria incoerência. O enquadramento remete à foto de Juvenita, sem rosto, com Ladjane de costas para a câmera e mostrada de forma semelhante (Figura 4).



Figura 4. Ladjane enquadrada como a empregada sem rosto da foto. Fonte: Fotograma do filme *Aquarius* retirada do DVD (2016).

O momento é interrompido por Tomás, dizendo que Júlia gostaria de colocar uma música de que gosta muito: “Pai e Mãe”, de Gilberto Gil. Com lágrimas nos olhos, Clara troca olhares significativos com a moça que parece evocar a si mesma quando jovem, numa identificação que já se delineara desde quando se conheceram. A sequência adquire um tom emotivo e crítico muito forte, com a questão da desigualdade social novamente colocada em foco, num instante de despertar de consciência da protagonista que parece se envergonhar de sua atitude desarmônica. A sequência termina com um plano delimitando Ladjane, emoldurada pela passagem para a cozinha, enquanto prepara o almoço de todos. *Fade out* e fim do segundo ato.

A “Parte 3 – O Câncer de Clara” tem início com o prédio sendo pintado de branco, a pedido de Clara. Ana Paula aparece para deixar o filho aos cuidados da avó. Clara leva o neto para passear, enquanto Ladjane observa uma movimentação estranha dos homens da construtora pelo prédio. Corte para a imagem da capa do livro *Os Três Porquinhos* que Clara mostra ao neto, dizendo não gostar da história, pois “a casa cai”; em seguida, escolhe *O Chapeuzinho Vermelho* e fala que “o lobo mau come a vovó” – referências indiretas ao seu problema com o prédio, renunciando algo de ruim que possa vir a acontecer. Ladjane se assusta com um homem da construtora que surge na janela, subindo por uma escada. Quando Clara retorna, há um grupo de religiosos espalhados pelos corredores do prédio. Todos são solícitos e a ajudam a subir com o carrinho de bebê pelas escadas, mas ela se preocupa com o fato de o cerco estar se fechando sobre ela. Ladjane lhe mostra colchões queimados na garagem e Clara confronta Diego, quando ambos deixam a cortesia de lado e passam a discutir abertamente. Ela, tentando não sucumbir à raiva, vocifera:

« - “É impressionante o que se diz de falta de educação, sempre se referindo a gente pobre, mas falta de educação não está em gente pobre. Está em gente rica e abastada como você... Gente de elite... que se acha privilegiada, que não entra em fila... Gente como você que fez curso de business, mas não tem formação humana, não criou caráter... O seu caráter é o dinheiro... Eu vou repetir, e não estou brincando. Eu só saio daqui morta”.

Diego, por sua vez, retruca:

- “Você não me conhece, Clara. Mas eu prefiro lhe ouvir e lhe respeitar... Até porque, olhando daqui, dá para ver que você, com certeza, veio de uma família que batalhou muito mesmo para chegar aonde chegou... Uma família de pele mais morena que deu muito suor para ter o que tem”.

Mendonça Filho, comenta sobre esta cena, no áudio do DVD: “Tem muita gente no Brasil que, infelizmente, acha que índole, formação intelectual e posição na sociedade vêm de berço... E isso é muito triste. Na verdade, muitos berços não têm nenhuma formação”. E, aqui, notadamente, há um posicionamento crítico do diretor, mediante o confronto entre os personagens antagonistas, revelando o racismo e elitismo do adversário Diego.

Clara decide reagir e vai ao centro histórico para se encontrar com um amigo, editor do jornal para o qual trabalhara, e almoçam no restaurante Leite – muito tradicional no Recife (fundado em 1882), onde as decisões políticas masculinas sempre foram tomadas. O próprio diretor comenta no DVD: “E aí você tem uma mulher, usando o poder de classe que tem, para tentar levar vantagem no processo no qual está envolvida, porque ela sabe que os caras são ‘peixe-grande’ [...] e ela está num lugar muito masculino. [...] Cada cidade tem um Leite”. No final da sequência, surge uma série de fotografias nas paredes do restaurante, mostrando políticos conhecidos, todos homens. No próximo plano, duas mulheres fortes, Clara e sua advogada Cleide, surgem diante de um arquivo para procurar um documento revelado pelo amigo jornalista, para tentar romper com esta “masculinidade imperativa”, a partir de um trunfo contra o poder do mercado imobiliário.

À noite, a figura fantasmagórica de Juvenita reaparece andando pelo apartamento e entrando no quarto de Clara. Ela se senta na cama e começa a mexer numa caixa de joias. No contra-plano, Clara aparece, ao fundo, deitada na cama, observando-a. Juvenita olha para a protagonista e lhe diz que ela está sangrando, mostrando o sangue que surge em sua blusa. Clara acorda assustada. O pesadelo parece evocar algo de ruim que está por vir, ao mesmo tempo em que relaciona a questão da empregada “sem rosto” ao problema que ela enfrenta.

Clara caminha pela rua e a câmera se afasta, à medida que vai mostrando dois homens se aproximando sorrateiramente. Novamente cria-se uma expectativa ameaçadora, quando Clara se abaixa para apanhar alguns brinquedos de seu neto caídos pelo chão e se depara com os dois que se revelam como os faxineiros que limpam as escadarias sujas de fezes, depois da orgia ocorrida. Hesitantes, eles lhe contam sobre algo terrível que tiveram que fazer a mando da construtora, tempos atrás, quando ela esteve viajando. Agora, ciente do problema que o espectador ainda desconhece, Clara observa o edifício, mostrado em câmera inclinada, sugerindo uma instabilidade imanente.

Há uma fusão para um carro do corpo de bombeiros que chega à garagem, com Roberval e um colega, aguardados por Clara, Cleide, Ladjane e Tomás. Num clima de tensão, eles sobem à ala B do prédio e arrombam uma das portas, revelando grande quantidade de colônias de cupins de demolição instaurados nas paredes. Quando se espera que a personagem fora finalmente derrotada, Clara surge saindo do mar, recarregando suas forças. Ela se arruma e sai com uma mala, acompanhada por Cleide, Tomás e o irmão Antônio, em direção à construtora – o que faz o público tentar pre-nunciar o que estaria por vir, ainda mais quando surge, em plano-detalle, um cupim andando por sua mão que puxa a mala. Seu Geraldo e o neto Diego os recebem com hipócrita cordialidade, ao que Clara se mostra firme, entregando-lhes um documento (que encontrara no arquivo anteriormente), resolvendo enfrentar o poder de um esquema de corrupção, representado pela construtora Bonfim. O documento funciona na narrativa como um “*MacGuffin*” – termo usado por Alfred Hitchcock para designar o objeto que serve de pretexto para avançar na história, mas que não tem tanta importância assim – sendo que seu conteúdo não será revelado. Há, enfim, a catarse do espectador, quando Clara abre a mala, revelando tábuas contendo colônias dos cupins colocados no prédio, e afirmando: “Eu prefiro dar um câncer, em vez de ter um”. Ela bate as tábuas sobre a enorme mesa de reuniões do escritório e o som reverbera a fúria de sua ação drástica. Retorna a canção de abertura de Taiguara, sobre imagens em detalhe dos cupins, encerrando o filme.

Mendonça Filho comenta no DVD que “há algo de sinistro nos planos finais dos cupins”, em contraponto com as imagens iniciais das fotos antigas da abertura (que, possivelmente, serão destruídas pela ação do tempo). Depois de construir certa expectativa no espectador de que algo trágico poderia ocorrer à protagonista até o final, *Aquarius* termina com uma forte e inesperada catarse – tanto que, nas sessões (pelo menos no Brasil, em geral), o público, emocionado, aplaudia o encerramento do filme, demonstrando esta euforia provocada.

Aquarius foi sucesso de público e crítica em todo o mundo, principalmente no Brasil, onde o que geralmente garante as bilheterias são filmes de apelo comercial (tanto hollywoodianos quanto nacionais), com astros da televisão ou apresentando linguagem televisiva. Entretanto, o cinema mais autoral, como o concebido por cineastas como Kleber Mendonça Filho, tem crescido bastante e formado um público específico, interessado em questões contundentes e reflexivas, com uma linguagem mais realista e abrangente, procurando estabelecer uma crônica dos acontecimentos e mazelas de

nossa sociedade. No caso de *Aquarius*, com toda a polêmica criada ao seu redor, num momento conturbado politicamente, tratam-se questões vitais para nosso povo e nossa história, mas que se tornam universais na medida do que concerne ao humano: a importância da memória e do significado das coisas que estão perdendo seu sentido simbólico num mundo globalizado e cada vez mais preocupado com o capital e menos com o ser humano – questões presentes em obras-primas do cinema clássico, como *The Apartment* (1960), de Billy Wilder.

3. Considerações finais

Mais do que nunca, vivemos uma época em que a imprensa detém um papel preocupante quando passa a corroborar com os registros da História, criando uma narrativa dos fatos, por vezes, comprometida com interesses econômicos e políticos. No Brasil, sobretudo, depois de 15 anos de governos de esquerda (ainda que aliados à direita), caminhando lentamente para uma esperada diminuição da desigualdade social que sempre afligiu este país de dimensões continentais, a democracia foi abalada, com um discutível *impeachment* (em 31 de agosto de 2016) da Presidenta Dilma Rousseff, reeleita em 2014. Nesse processo, os grupos hegemônicos que representam a imprensa brasileira tiveram um papel preponderante, ao vir construindo um retrato obscuro e parcial dos acontecimentos políticos controversos que assolam o país, levando uma parte da população a apoiar o que outra parte considera um golpe para tomada de poder.

Portanto, faz-se necessário, por intermédio de outros meios, como a arte, a construção de novas possibilidades interpretativas. A arte, como crônica da realidade, representaria um papel fundamental de ressignificação dos fatos, principalmente a partir da análise de obras que ofereçam subtextos que aprofundem as questões do momento, de forma poética, metafórica e com estética própria. Ainda que, como afirma o pesquisador Roberto Cotta (2016, p. 68), os filmes, com suas estratégias narrativas, abram caminho para questionamentos quanto a abordagens históricas, “uma vez que a atmosfera alegórica encenada não parece querer mirar a recondução dos fatos, mas, sim, reconstruí-los à sua maneira, de acordo com as condições e experiências estruturadas por um ponto de vista artístico e não necessariamente factual”.

Curiosamente, *Aquarius* foi lançado no Brasil em 1 de setembro de 2016, dia seguinte à aprovação do *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff no Senado. Rousseff

também lutara contra um câncer linfático, quando ministra-chefe da Casa Civil no governo Lula, em 2009, muito antes de ser destituída de seu cargo como Presidenta, tendo sido reeleita por 55 milhões de brasileiros, em 2014 – coincidentemente, o filme parece evocar o país “infestado por cupins” colocados estrategicamente lá para minar a força de uma mulher resistente.

Assim, a análise mais detida em filmes que parecem funcionar como uma espécie de crônica de uma época – como *Aquarius* – se faz cada vez mais necessária, procurando evidenciar nas estratégias narrativas utilizadas aspectos significativos da realidade, incitando o espectador à reflexão.

Referências bibliográficas

AUMONT, J. e MICHEL, M. (2009). *Análise do filme*. Lisboa: Texto& Grafia.

BORDWELL, D. (2013). *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Unicamp.

COTTA, R. R. M. (2016). *O pós-guerra encenado por R. W. Fassbinder: instabilidade e equilíbrio na composição das formas cinematográficas*. Tese de doutoramento (não publicada), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

ECO, U. (1989). A inovação no seriado. In *Sobre os espelhos e outros ensaios* (pp. 120-139). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GENETTE, G. (1983). *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

MENDONÇA FILHO, K (2016). *Aquarius* [Filme-DVD]. E. Lesclaux, S. B. Saïd & M. Merkt, Prods., K. Mendonça Filho, dir. Recife: Vitrine Filmes. 1 DVD, 141 min., widescreen, color. son.

Entre la Historia y la Estética: Cine español de la Transición

Francisco Javier Alcina Rodríguez-San León
Universidad Complutense

Resumen

España. Principios de los años setenta. Con Franco aún vivo, comenzó a producirse el denominado cine de la reforma. El público español comenzó a demandar un cine más aperturista y los productores necesitaban captar un público más masivo y liberal, lo que produjo una situación caótica para la cinematografía española. Los únicos géneros que se mantenían en la balanza positiva de las recaudaciones eran el de terror y el género bautizado como comedia sexy celtibérica.

Existen varios periodos de la transición política española, pero también varios de la transición cinematográfica española. ¿Por qué?, ¿dónde empieza y termina el cine de la transición?, ¿hay varios periodos dentro de esta etapa? Y, lo más importante, ¿esos periodos de la transición política se corresponden con

los periodos de la transición cinematográfica española? A estas preguntas trataremos de contestar en este artículo.

Palabras clave

Cine español, Transición, historia, estética.

1. Introducción

El periodo conocido como la transición estuvo marcado por unos años conflictivos en la política del país y también para el cinema español, todavía dirigido por el régimen dictatorial. Con ello, se pretende realizar una visión de algunos filmes de este periodo que tuvieron su importancia, tanto en el cinema español, como en la sociedad del país.

El estudio va encaminado a separar en tres partes que, aunque no son muy extremas, sí delimitan de alguna forma los periodos que comprende el cine de la transición. Por tanto, existe un apartado dedicado a lo que ha llamado el prestigioso historiador Pérez Perucha (1997) como *Tardofranquismo*.

Seguidamente existe una separación en tres del nuevo cinema español. Por un lado, se hace referencia al último cinema franquista, realizado entre los años 1973 y 1976. Tras estos años, se abordará el cine reformista español desde 1977 a 1982. Concluiremos con unas breves pinceladas de la nueva etapa democrática a partir de 1982.

No se pretende, en ningún caso, hacer un estudio pormenorizado de todas y cada una de las películas que se produjeron, pero sí de las más significativas; para comprender qué tipo de cine se hacía, para qué público y por qué se realizaba.

La investigación primaria estuvo encaminada al análisis de treinta filmes ya que fue fruto de la tesina de doctorado del que suscribe allá por 2005. Es, por otra parte, una cifra adecuada, puesto que el estudio con más filmes hubiera supuesto un trabajo excesivamente denso y con menos películas, demasiado pobre.

2. Objetivos

Los principales objetivos de esta investigación han sido:

- Establecer el grado de relación entre los acontecimientos históricos acaecidos en España entre 1973 a 1982 y el cinema español.
- Analizar los tipos de géneros cinematográficos y su relación con la historia de España.
- Relacionar el contexto socio histórico con los protagonistas de la transición.
- Valorar si el cinema de la época fu fiel reflejo de su época.

3. Metodología

La metodología empleada ha sido individual a través de un método deductivo. La hipótesis del trabajo está destinada al conocimiento del cine español. Si el cine español de la transición es fiel reflejo de las etapas política y social coetáneas en el país.

Primeramente, para tener una visión de la etapa estudiada, se consultaron diferentes publicaciones sobre la historia de España en ese periodo.

También se visualizaron los escritos del cine español en el periodo estudiado. Aquí fueron muy importantes los anteriores estudios sobre el cine español de la transición de Pérez Perucha, José Enrique Monterde, Hernández Ruiz y Pérez Rubio.

Por último, se visionaron treinta películas de la época. La elección no fue baladí, sino que se tuvieron en cuenta los filmes más representativos de cada género y etapa estudiada dentro de la investigación global.

4. Resultados

4.1. El Tardofranquismo

No se puede abordar el cine español de la transición sin destacar algunos hitos de la historia de nuestro país que salpicaron la industria cinematográfica española en los últimos años del franquismo.

Durante el año 1973, uno de los más conflictivos del franquismo, Carrero Blanco, nombrado Presidente del Gobierno por Franco en junio, muere asesinado a manos de la banda terrorista ETA unos meses más tarde. También hay numerosos conflictos debido al llamado *Proceso 1001*, contra algunos miembros de Comisiones Obreras.

Un año más tarde se elige a Arias Navarro como Presidente del Gobierno, creándose la Dirección General de la Cinematografía y una nueva política de apertura bautizada como el *espíritu del 12 de febrero*. 1975 depararía hechos muy significativos tales como la creación de nuevos cinemas regionales como el vasco, el secuestro de la revista *Fotogramas* por publicar un artículo sobre la censura o la muerte del Caudillo en noviembre de ese año.

A partir de 1976 la censura previa de guiones es abolida y la Ley para la Reforma Política es aprobada por las Cortes. Ese mismo año se estrena un filme que supuso

el primer desnudo íntegro femenino con María José Cantudo en *La trastienda* (Jorge Grau, 1975). Meses más tarde, Adolfo Suárez sucede a Arias Navarro en la presidencia, comenzando así la verdadera transición hacia la democracia.

Se estrena *La ciutat cremada* (*La ciudad quemada*. Antoni Ribas, 1976), primera película del cinema catalán. Otro estreno, el de *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) en el Festival de San Sebastián, provocó graves incidentes en la ciudad guipuzcoana que llevaron a Elías Querejeta, su productor, a retirar el filme del certamen.

En 1977 Suárez legaliza el Partido Comunista de España (PCE) y comienzan a estrenarse filmes que hasta ahora estaban prohibidos por el régimen, como *Viridiana* (Buñuel, 1961) o *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*. Serguéi Eisenstein, 1925). Se convocan las primeras elecciones generales de la democracia desde 1936 que ganaría Adolfo Suárez con su partido Unión de Centro Democrático.

También se produjo la llamada amnistía para los presos políticos que hubieran cometido delito antes del 15 de diciembre de 1976. El 11 de noviembre es una fecha clave para nuestro cinema, no en vano el Gobierno aprueba un Decreto-ley (3071) por el que hizo desaparecer la censura cinematográfica y los permisos de rodaje.

Ya en 1978 se crea la categoría “S”, siendo *Emmanuelle* (Just Jackein, 1974) la primera película así calificada. Desaparece el NO-DO y el PSOE presenta su alternativa para una nueva política cinematográfica. En diciembre se celebra el Primer Congreso Democrático del Cine Español.

Al año siguiente, 1979, la censura seguía haciendo de las suyas, secuestrando *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), que tanta expectación tendrá tras su estreno. Entre 1980 y 1981 Suárez dimite y le sucede Calvo Sotelo. Falla el intento de golpe de Estado encabezado por Tejero en Madrid y Milans del Bosch en Valencia. Se aprueban los Estatutos de Autonomía de diferentes comunidades como la andaluza.

En un plano más cinematográfico, cabe destacar las huelgas de los trabajadores de doblaje, tanto en Madrid como en Barcelona, en 1982. Se crea la categoría “X” para películas y salas, desapareciendo así la denominación “S”.

También en política la UCD fue diluyéndose poco a poco, hasta que Suárez la abandonó en el mes de julio. El PSOE, que ya estaba apoyado por varios sectores y que se vio favorecido por la crisis de la UCD, consiguió vencer en las elecciones generales por

mayoría absoluta. Pilar Miró fue nombrada a finales de ese año Directora General de Cinematografía.

A parte de estas breves pinceladas históricas hay que mencionar lo que en su estudio sobre el cine de la transición sostienen los autores Hernández Ruiz y Pérez Rubio (2004) al destacar las corrientes cinematográficas de la época. Surgen, según estos autores, diferentes directores encaminados, en estos años de la transición, a realizar filmes con cierto contenido político. Unos realizadores más que otros, pero todos destacando su línea política a través del celuloide.

Existen, según Hernández Ruiz y Pérez Rubio (2004) cinco corrientes bien definidas:

- Las fuerzas reaccionarias. Directores más afines al régimen, a la derecha más acérrima. Autores como Rafael Gil, Mariano Ozores o Eduardo Manzano.

- La derecha moderada. Directores como Pedro Lazaga, José Enrique Forqué o Pedro Masó fueron mucho más suaves que los anteriores.

- La izquierda posibilista o pactista. Realizadores a medio camino entre los moderados anteriores y los cineastas de izquierdas más radicales y que abordaban los temas con humor, nostalgia o melancolía. Son autores como Emilio Gutiérrez Lázaro, Fernando Colomo, José Luís Garci, Fernando Trueba o José Luís García Sánchez.

- La izquierda más radical. Son realizadores mucho más reaccionarios que todos los anteriores. Pusieron en jaque al Gobierno de Suárez debido a que al principio utilizaron la metáfora para sus filmes, para pasar más tarde a hechos más violentos. Directores como Eloy de la Iglesia, Manuel Gutiérrez Aragón, Antonio Artero, Pere Portabella, Paulino Viota o Juan Antonio Bardem reflejan este tipo de corriente más radical.

- Los vanguardistas. Realizadores ya no tan preocupados por la situación política sino por otros problemas de índole más personal entre los que destacan Pedro Almodóvar, Iván Zulueta, Bigas Luna o Carles Santos.

En el próximo apartado veremos cómo estas cinco corrientes que señalan Hernández Ruiz y Pérez Rubio fueron separadas por Pérez Perucha en dos: cine de la reforma y cine de la ruptura.

4.2. Visión del cinema español de la transición

Sólo dos historiadores se atreven a delimitar las fechas en las que transcurre la llamada transición cinematográfica en España. Francisco Llinás (VV. AA, 1986) señala que ésta “se produce antes de la desaparición del régimen franquista y (...) las películas realizadas durante tan mencionada transición a la democracia (...) son, ante todo, la lógica prolongación del cine producido en los últimos años de la dictadura”. Para Pérez Perucha (VV AA, 1986):

« la Transición democrática (1977-1982) se caracteriza por la evolución política, el desarrollo de la legislación cinematográfica, la presencia de numerosas y notables películas y la erupción de cinemas autóctonos en las nacionalidades del Estado Español.

Ambos están en lo cierto, no hay contrariedad en lo que afirman. Llinás destaca la transición del cine, mientras que Perucha apunta al cine durante la transición. El que suscribe establece una mezcla de las afirmaciones de estos dos historiadores y señala que existió un llamado cine de la transición pero que éste no llegó con la transición democrática, sino en un periodo posterior¹.

Pero lo que sí es cierto es que en España comenzó a producirse un cine a principios de los años setenta, con Franco, que hacía presagiar lo que unos años después se conocería como *cine de la reforma*².

Por un lado, el público español comenzó a demandar un cine más liberal y por otro, los productores necesitaban captar un público más masivo y también liberal. Existen, sin embargo, ciertos aspectos importantes que iban a retrasar y en algunos casos a vetar este tipo de cine.

Uno fue la temida censura que desde el Gobierno dictatorial se iba llevando a cabo desde que alcanzó el poder en 1939. Sánchez Bella, que por aquel entonces (1972) era Ministro de Información y Turismo, dictaminó que se acentuara por parte de la Junta Censora la rigurosidad en la clasificación de las películas. Ejemplos como *La Huida* de Peckinpah o *Separación matrimonial* de Fons sufrieron estas manipulaciones por parte de la censura.

¹ Justo cuando se aprueba la abolición de la censura en 1977.

² Para comprender un poco más el cine de la reforma véase el artículo de Juan M. Company. *Dírigido Por*, 1977, 32-33.

Otro aspecto a tener en cuenta fue la crisis del cine español debido principalmente a la emisión de películas por parte de Televisión Española (TVE)³. Con ello el cine español necesitaba de la protección del Estado, pero éste le respondió con una acción todavía más grave para su subsistencia: la eliminación del 15% de recaudación en taquilla, a la que tenía derecho toda producción española.

Debido a estas circunstancias se preveía una situación caótica para el cine español. Los únicos géneros que se mantenían en la balanza positiva de las recaudaciones de la época eran el de terror⁴ y el género bautizado por muchos como *comedia sexy celtibérica*. Ésta “es una mezcla sumamente confusa de conformismo y de disipación” tal y como apuntó José Luís Guarnier definiendo el género (Hopewell, 1989). Su estructura obedece a un profundo conservadurismo, ya que este tipo de cine contaba con la benevolencia del Régimen⁵.

Pero también existieron cineastas españoles que pretendían una manifestación más explícita del sexo. Estos chocaron con el conservadurismo político del régimen. Lo que hizo que este tipo de producciones tomaran dos caminos.

Se creaban dos versiones de una misma película, que se filmaba a la vez con dos cámaras. La versión más *light* era la que se presentaba a la censura y se estrenaba en las salas españolas y la segunda versión, más fuerte que la anterior, se distribuía fuera del país⁶.

Estas dobles producciones provocaron en el público español el ansia por ver dichas películas, tanto las producidas en España y que se estrenaban fuera, como las producciones extranjeras. Y así es como buena parte del español medio *cogía* el coche con los amigos rumbo al país vecino, donde se proyectaban estos filmes⁷. Estas producciones crearon una industria cinematográfica española fuera de nuestras fronteras.

3 Un dato significativo es que el público de cine español había descendido en un 30% en 1971.

4 Para más información sobre el cine de terror español ver *Cine fantástico y de terror español (1900-1983)* de Carlos Aguilar (1999).

5 Aunque se aludía al sexo, esto se hacía implícitamente y el Régimen veía con buenos ojos este tipo de filmes, ya que no hablaban de temas políticos o que pudieran ir en contra del gobierno.

6 Una película que trata sobre el tema es el film de Pablo Berger *Torremolinos 73*, Estudios Picasso, Madrid, 2003.

7 Otra película que narra estos hechos es el film de Vicente Escrivá *Lo verde empieza en los pirineos*, Aspa Producciones, Madrid, 1973.

A partir de la muerte del dictador y hasta que el gobierno de UCD no ganó las primeras elecciones democráticas se hizo un tipo de cine diferente al que se iba a realizar con la democracia *ucedina*. Por lo tanto existen varios periodos de la transición política española, pero también varios de la transición cinematográfica española.

Pero entonces, ¿dónde empieza y termina el cine de la transición?, ¿hay varios periodos dentro de esta etapa política española? Y, lo que es más importante, ¿esos periodos de la transición política española se corresponden con los periodos de la transición cinematográfica española? A estas preguntas trataremos de contestar a continuación.

Pérez Perucha y Vicente Ponce en un artículo fundamental para comprender el cinema español de la Transición (VV AA, 1986) realizan una separación en tres etapas:

1. Postfranquismo (1974-1976): estaría enmarcado justo después de la muerte del almirante Carrero Blanco hasta la celebración de las Primeras Elecciones Democráticas.
2. Transición democrática (1977-1982): el Gobierno de la UCD .
3. Democracia (1982-): llegada del PSOE al Gobierno.

José Enrique Monterde (1993, p. 26) realizó otra separación del cine postfranquista: Tardofranquismo, reforma y democracia.

- El cine del Tardofranquismo (1973-1976): se incluyen las Normas de Censura del 19 de febrero de 1975 por Pío Cabanillas que no estaban muy alejadas de las anteriores, realizadas en 1963 por el reformista García Escudero. Aquí podremos observar cómo el Gobierno censura películas como *Pascual Duarte* de Ricardo Franco, *Las largas vacaciones del 36* de Jaime Camino, o *El proceso de Burgos* de Imanol Uribe.
- El cine de la Reforma (1976-1982): con la abolición de la censura previa de guiones en febrero de 1976 y un año más tarde, en 1977 con la abolición de la censura cinematográfica. Sin embargo, como más tarde veremos la censura no terminó en 1977, sino que siguió hasta la tercera etapa.
- El cine de la democracia (1982-1993): en la que el cine español pretende ser europeo.

Tras comprobar cómo varios autores establecen una serie de etapas dentro de lo que podemos llamar “transición del cine español”, intentaremos explicar cuáles son las etapas de este periodo tanto cinematográfico como político. Aunque tienen una estrecha relación, tanto la transición política como la cinematográfica son diferentes, no van a la par; sencillamente porque si se hubiera realizado cinematográficamente lo que se había estipulado en el plano político, entonces sí estaríamos hablando de que ambos periodos van de la mano. No es el caso, por lo que trataremos de explicar las etapas que forman parte del periodo de la transición cinematográfica.

Estas etapas no son independientes; forman parte de un proceso correlativo y sucesivo que van generando una cadena de acontecimientos. No se pretende tampoco acotar estrictamente las etapas, sino definir cuáles son las causas que han convertido al cine franquista en cine democrático. Es decir, los años que se citan en cada una de las etapas son orientativos y en ningún caso se pretende “cerrar” estrechamente el cerco entre una etapa y otra. Veámoslas pues:

1. *Último cinema franquista (1973-1977)*: aunque Franco no muriera hasta noviembre de 1975, el sistema represor y dictatorial del régimen estuvo presente cinematográficamente hablando hasta la abolición, por parte de la UCD, de la Censura Cinematográfica. Este periodo comienza, no con el asesinato de Carrero Blanco, sino con la aparición de una de las películas más representativas de la Transición Española: *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice⁸. Durante este periodo el cine español se encauzará en tres vías bien distintas: el cine populista, el cine de autor y lo que se llamó la *tercera vía*. Cada una de estas tres acepciones intentarán rastrear un determinado público que hasta entonces había estado en el armario, debido a la represión franquista. Este periodo finalizaría con la abolición de la Censura.
2. *Cine reformista español (1977-1982)*: tras la abolición de la Censura, el cine español experimentó la hipocresía del nuevo Gobierno en materia censora. En teoría la censura había terminado pero la realidad en la práctica era bien distinta. Los cineastas más insurgentes como Gutiérrez Aragón, Miró, Companys o Uribe, sufrieron el ataque del Gobierno de UCD que, en algunos casos, postergó los estrenos de sus obras y en otros, cortó varias secuencias y diálogos de sus

⁸ Numerosos historiadores y críticos cinematográficos sostienen que la película de Erice es una de las más importantes del cine español.

filmes. Es el periodo del cine más vanguardista -con la *comedia progre madrileña*⁹ o la Escuela de Barcelona como baluartes *underground*, del cine denominado como "S", de la trilogía *berlanguiana*, de la infinidad de películas de Mariano Ozores con su tridente interpretativo (Andrés Pajares, Fernando Esteso y su hermano Antonio Ozores), de las películas callejeras de Eloy de la Iglesia y de, por qué no decirlo, nuestro propio *film noir*, con películas como *El Crack* de José Luís Garci. Este periodo finalizaría con la Ley Miró.

3. *Cine democrático* (1982-...): este periodo comenzaría con la famosa Ley Miró y la política cinematográfica llevada a cabo por el nuevo Gobierno del Partido Socialista. Aunque a partir de aquí se abre otra etapa del cinema español muy rica en filmes y en autores; este periodo ya no es objeto de este estudio que estamos presentando, aunque lo mencionaremos más tarde.

5. Conclusiones

Al finalizar el estudio de esta etapa del cinema español, no podemos terminar sin establecer unas conclusiones que servirán para establecer conexión entre las tres etapas de la política española; tardofranquismo, transición y democracia, que tuvieron tanta repercusión en la industria cinematográfica.

Podemos establecer que el cine franquista termina mucho antes de que fallezca el dictador, ya que en esos últimos años, principios de los setenta, la política del régimen deja de ser tan represora como en años anteriores, suavizándose dentro de su ambiente represivo.

De ahí que podamos instaurar la transición del cinema español, no después de la muerte de Franco, sino unos años antes, donde ya se apreciaba el cambio que, poco a poco, estaba sacudiendo al país. Por eso hemos establecido una fecha, la de 1973, como la del inicio de la transición, tanto democrática como cinematográfica. No podemos ser severos en cuanto a esa fecha, pero sí que establecer que en torno a ese año, es cuando se produjeron filmes significativos, que no tenían nada que ver con esa *comedieta* a la española, único género por excelencia del cine franquista. *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice marca un antes y un después en el cinema español. Establece nuevos horizontes empleando metáforas para reflejar la crueldad

⁹ Tuvo una heredera directa que fue la llamada *movida madrileña*, en la que destacó el cineasta manchego Pedro Almodóvar.

del conflicto bélico, tema prohibido en todas las expresiones plásticas durante el franquismo.

Se ha visto como predominaron tres tipos de formas de realizar filmes, tres maneras de llegar al público. La primera fue la más recurrente y la más barata. Ese cine populista trajo mucho éxito de taquilla, aunque difuminaba cada vez más la calidad del cinema español. Como respuesta a este cine de poca calidad artística, una serie de directores más aperturistas quisieron dar ese enfoque más serio al cinema español. La figura de Elías Querejeta es destacada dentro de este cine de *auteur* que agrupó a grandes realizadores. Éstos tuvieron que inventarse la manera de hacer un cine de calidad sin irritar al molesto censor. Pero la oferta de producciones españolas no quedó ahí, sino que existió una tercera manera de llegar al público, una forma híbrida entre las dos ofertas anteriores aunque ésta fue muy fugaz, con el productor José Luis Dibildos a la cabeza.

Ya en 1975 podemos hablar de un intento por reformar el cine español pero manteniendo los viejos prejuicios del Gobierno provisional, formado aún por dirigentes franquistas. Durante la etapa conocida como la reforma, durante 1977 se abren cada vez más los horizontes para la producción de filmes españoles, con algunos flecos de represión del partido de Suárez. Es el caso de la ya mencionada *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró, obra estrenada unos años más tarde de su producción.

Con el sistema de apertura, el cinema español comenzó a enriquecerse de cineastas ávidos por realizar obras más frescas y novedosas. Así el cine de *auteur* siguió su estela de éxitos con Carlos Saura o Luis Buñuel. También los cineastas que provenían de las últimas promociones de la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), más progresistas, comenzaron a plasmar unos filmes mucho más radicales, como el caso de Manuel Gutiérrez Aragón o Eloy de la Iglesia. Esta etapa del cinema va a caracterizarse por los jóvenes talentos de las escuelas de Madrid y Barcelona; todo ello dando como resultado las nuevas comedias y el cine más nacionalista, Catalán y Vasco.

También se dejan algunos viejos tabúes del franquismo, como el sexo más explícito, creándose una nueva categoría para ese tipo de filmes.

Y en 1982 podemos hablar de un cambio político en España, que va a repercutir positivamente en nuestra cinematografía. Comienza así, por parte del nuevo Gobierno, una batalla para la creación de un nuevo cine español que tuvo sus frutos en las

películas financiadas de acuerdo con lo estipulado en el Decreto Miró. Lo que va a perseguir el Gobierno, en materia cinematográfica, es que prime la calidad de las producciones por encima de la cantidad. Menos películas pero de mayor calidad.

Tomando como ejemplo el caso francés, a través de las subvenciones, el Gobierno español estableció un nuevo tipo de pago anticipado del 50% del coste presupuestado de cada filme, si éste se ajustaba a las directrices de guion, presupuesto y plan de financiación.

Aunque estas medidas fueron satisfactorias para el cinema español, no sirvieron para nada en materia de exhibición y distribución, asignaturas pendientes éstas desde el franquismo. Aunque podemos destacar que, a partir de la transición el cine español comienza a tener otra cara, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

Hemos pretendido establecer una pequeña visión de lo que fue el cine español durante la transición democrática empleando, para ello, algunas publicaciones y filmes de la época. No es que no hubiera filmes más importantes que los elegidos en el análisis, pero hemos pretendido establecer una selección de los más significativos conscientes de que nos hemos dejado en el tintero otras muchas obras de gran importancia. La idea del autor será la de abordar el tema del cinema español de la transición con más profundidad en un futuros análisis.

Filmografía

Arrebato (Iván Zulueta, 1979)

Asignatura Pendiente (José Luis Garci, 1977)

Bilbao (Bigas Luna, 1978)

Canciones Para Después De Una Guerra (Basilio Martín Patino, 1971)

Caudillo (Basilio Martín Patino, 1975)

Cuentos Eróticos (Enrique Brasó y varios, 1980)

El Crack (José Luis Garci, 1981)

El crimen de Cuenca (Pilar Miró, 1979)

- El Desencanto (Jaime Chávarri, 1976)
- El Diputado (Eloy de la Iglesia, 1978)
- El Espíritu De La Colmena (Víctor Erice, 1973)
- El Liguero Mágico (Mariano Ozores, 1980)
- El Proceso de Burgos (Imanol Uribe, 1979)
- Ese oscuro objeto del deseo (*Cet obscur objet du désir*. Luis Buñuel, 1977)
- Furtivos (José Luis Borau, 1975)
- La Escopeta Nacional (Luis García Berlanga, 1979)
- La prima Angélica (Carlos Saura, 1973)
- Las Largas Vacaciones del 36 (Jaime Camino, 1976)
- Mamá cumple cien años (Carlos Saura, 1979)
- No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández, 1970)
- Ópera Prima (Fernando Trueba, 1980)
- Pascual Duarte (Ricardo Franco, 1975)
- Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pedro Almodóvar, 1980)
- Pim, Pam, Pum... ¡Fuego! (Pedro Olea, 1975)
- ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? (Fernando Colomo, 1978)
- Solos en la madrugada (José Luis Garci, 1978)
- Sonámbulos (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978)
- Tigres De Papel (Fernando Colomo, 1977)
- Vida Conyugal Sana (Roberto Bodegas, 1974)
- Volver A Empezar (*Begin the Beguine*. José Luis Garci, 1982)

Referencias bibliográficas

COMPANY, J. M. (1977). “El cine de la reforma”, en *Dirigido por...*, (43). pp. 32-33.

HERNÁNDEZ RUÍZ, J. y PÉREZ RUBIO, P. (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.

HOPEWELL, J. (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: El arquero.

MONTERDE, J. E. (1978). “Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978”, en *Dirigido por...*(58). pp. 8-14.

– (1993). *Veinte años del cine español. Un cine bajo la paradoja: 1973-1992*. Barcelona: Paidós.

PÉREZ PERUCHA, J. (1997). (comp.). *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.

VV. AA. (1986). *El cine y la transición política española*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Los deseos de la carne, los deseos de los ojos y la vanagloria de la vida: tres tentaciones cristianas en *La vaquilla* de Luis García Berlanga

Ramón Flores Pinedo

Universidad de Washington
floresr@uw.edu

Resumen

A diferencia de Jesús, los protagonistas de *La vaquilla* de Luis García Berlanga sucumben ante las tres tentaciones que se les presentan, mismas que encuentran correspondencia con las tres seducciones mundanas que refiere el apóstol Juan en su primera epístola: los deseos de la carne, los deseos de los ojos y la vanagloria de la vida. En este trabajo, estudiaremos las tentaciones a la luz de estudiosos como Abraham Maslow para demostrar que los deseos o instintos naturales se presentan en el filme como atractivas tentaciones que muestran lo imperfecta, frágil e instintiva que es la naturaleza humana al tiempo que esconden o revelan la identidad verdadera del individuo.

Palabras clave

Intertextualidad, Luis García Berlanga, Guerra Civil Española, tentaciones cristianas, seducciones mundanas.

“There are instincts which are deeper than reason”
Arthur Conan Doyle, *Cuentos de terror y misterio*

“The only way to get rid of a temptation is to yield to it”
Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*

1. Introducción

En 1985 se estrenó en las salas cinematográficas españolas *La vaquilla* de Luis García Berlanga y se convirtió inmediatamente en uno de los más grandes éxitos comerciales del cine español¹. El guion escrito por el cineasta valenciano con la colaboración de Rafael Azcona² había permanecido durante casi tres décadas en el tintero debido a la censura franquista³. A mediados de los años ochenta y gracias a que los cineastas gozaban de mayor libertad creativa, un florecimiento en términos numéricos y temáticos tuvo lugar en la industria cinematográfica española. Habiendo explorado el tema del Franquismo en la mayoría de sus largometrajes anteriores, Luis García Berlanga fijó su atención en este filme en un evento histórico anterior al régimen de Franco: la Guerra Civil Española.

En la mitología y en la literatura de todas las épocas y culturas abundan ejemplos de personajes víctimas de algún tipo de tentación: Jesús, Eva, Buda, David (rey de Judá), Sansón, Cleómenes III (rey de Esparta), Laomedonte (rey de Troya), Zaratustra o Ulises por mencionar a algunos. Hay que destacar que, salvo algunas excepciones, los protagonistas de los textos citados caen en la tentación: los que se entregan a ella hacen explícita su naturaleza humana, y los que no lo hacen ponen en evidencia su condición divina.

1 *La vaquilla* se convirtió en la película más costosa del cine español hasta ese momento. “El presupuesto final sobrepasó los 250 millones de pesetas” (Perales, 1997, p. 311). *La vaquilla* fue el mayor éxito comercial del cineasta valenciano. Se estrenó en Madrid el 8 de marzo de 1985 y se mantuvo en cartelera hasta el 4 de julio del mismo año.

2 Rafael Azcona se convirtió en el guionista de cabecera de Luis García Berlanga colaborando en nueve de sus películas: *Plácido* (1961), *El verdugo* (1963), *Las pirañas* (1967) ¡Vivan los novios! (1969), *Tamaño natural* (1973), *Patrimonio Nacional* (1981), *Nacional III* (1981), *La vaquilla* (1985) y *Moros y Cristianos* (1987).

3 Berlanga afirmó que el guion de *La vaquilla* había sido rechazado por los censores en 1956 (Deveny, 1993, p. 46).

La vaquilla inicia mostrando un frente entre nacionales y republicanos en el que reina la calma absoluta pues no se ha disparado un solo tiro en dos años. Sin embargo, la situación cambia repentinamente cuando un altavoz en la zona nacional anuncia una fiesta en el pueblo vecino de Perales en honor a la Asunción de la Virgen de Agosto en la que darán un gran banquete, un baile y un festival taurino. Este anuncio adelanta de alguna manera dos de las tentaciones que el frente republicano tendrá que lidiar. Un grupo de soldados republicanos planifica entonces un elaborado plan que consiste en internarse en territorio nacional con el fin de robar la vaquilla que los nacionales usarán en el encierro y lograr así, alimentar física y moralmente a su regimiento.

Exploraremos en este artículo las tres tentaciones que experimentan los protagonistas en *La vaquilla* y las compararemos con aquellas a las que es puesto a prueba Jesús en las Sagradas Escrituras, tanto en el episodio del desierto como en otros pasajes bíblicos. A diferencia de Jesús, los protagonistas del filme de Berlanga no logran vencer las tentaciones que tantean, mostrando así lo imperfecta, frágil e instintiva que es la naturaleza humana.

A través de esta comparación, demostraremos que tanto Jesús como los protagonistas de *La vaquilla* son puestos a prueba para que revelen su identidad verdadera: en el caso de Jesús, para que confiese su condición de Mesías e hijo de Dios y en el caso de los soldados disfrazados de nacionales muestren su verdadera identidad, como soldados republicanos, de hecho, gran parte de la tensión narrativa en el filme recae precisamente en la probabilidad de que esto suceda.

Abraham Maslow (1954) en su libro *Motivation and Personality* explora las necesidades del hombre estableciendo una jerarquía: desde las necesidades fisiológicas más elementales en su base hasta necesidades más complejas relacionada con el reconocimiento y la autorrealización en la cima de la misma. El texto de Maslow además propone una teoría acerca de la motivación humana. Apoyados en el trabajo de Maslow, mostraremos cómo son representados tres de los deseos o instintos naturales más elementales del hombre: el deseo de comer, el deseo del sexo y el deseo de ufanarse de sí mismo. Estos deseos a su vez, aparecen claramente representados en las tres seducciones mundanas que clasifica el apóstol Juan en su primera epístola: los deseos de la carne, los deseos de los ojos y la vanagloria de la vida, mismas que encuentran equivalente en tres de los siete pecados mortales: *voluptas*, *avaritia*

and *superbia*⁴. Para guiar nuestro análisis tomaremos en cuenta las tres seducciones mundanas debido a la similitud que encontramos entre las tentaciones que experimenta Jesús y las seducciones descritas por el apóstol Juan: “Puesto que todo lo que hay en el mundo –la concupiscencia de la carne, la concupiscencia de los ojos y la jactancia de las riquezas– no viene del Padre, sino del mundo” (*Biblia de Jerusalén*, 1 Jn. 2:16). A partir del carácter mundano que refiere el apóstol Juan y de la cercanía semántica entre tentación y seducción, estableceremos una equivalencia entre las seducciones mundanas y las tentaciones cristianas. Esta relación entre ambos vocablos es visible en el Génesis bíblico cuando Adán y Eva son tentados o seducidos por la serpiente. Van Iersel (1966, p. 32) en su estudio *The Bible on The Temptations of Man* nos dice que: “not only is man tried, but –and this changes the situation– he falls. This makes the trial a real temptation or even a seduction”. Como podemos ver en estos primeros capítulos del Génesis, la tentación involucra siempre la capacidad de elección entre dos conceptos universales: el bien y el mal.

Al pensar en las tentaciones de Jesús, es probable que en lo primero que pensemos sea el episodio del desierto descrito en el Evangelio de Mateo en el que Jesús es tentado por el diablo tres veces poniendo a prueba su identidad como hijo de Dios y su lealtad y confianza hacia su padre. Sin embargo, existen en la Biblia otros momentos en los que Jesús es tentado, en especial los relacionados con la insistencia de parte de sus adversarios en que pruebe su identidad como el verdadero Mesías.

Las tentaciones están tan íntimamente relacionadas con nuestros instintos más fundamentales⁵ que incluso podríamos decir que cada tentación corresponde a un instinto natural. Irena Avsenik en su libro *Longing, Weakness and Temptation. From Myth to Artistic Creations* reconoce la estrecha relación entre las tentaciones y los instintos al decir lo siguiente: “Modern psychologists often teach that the form of temptation, including many forms of mental temptation, are primarily reliant on natural instincts, which as such ought, at least to some extent, to be satisfied in order to avoid repression” (Avsenik, 2009, p. 2). Tal como afirma Avsenik, el hecho de que los protagonistas de *La vaquilla* sucumban ante las tres tentaciones comprueba que los deseos o instintos naturales del hombre contienen en sí mismos, una necesidad inmediata de ser satisfechos.

4 Los siete pecados mortales y sus respectivas virtudes: *humilitas/superbia*, *caritas/avaritia*, *castitas/voluptas*, *patientia/ira*, *temperantia/gula*, *humanitas/invidia* e *industria/acedia*.

5 Instinto entendido como impulso biológico e inherente a todo organismo vivo.

El simbolismo del número tres es pertinente debido a que son tres las tentaciones por las que pasan los soldados republicanos al seguir sus instintos o deseos. Cirlot nos dice a propósito de la riqueza simbólica del número tres que “el valor resolutivo del tercer elemento puede tener un aspecto favorable, pero también adverso. Por ello aparecen en mitos y leyendas, constantemente, tres hermanos, tres pretendientes, tres pruebas, tres deseos” (Cirlot, 2006, p. 338). En *La vaquilla*, los soldados caen fácilmente en las tentaciones porque tienen justamente esos tres deseos o instintos naturales insatisfechos.

2. La primera tentación: la vanagloria de la vida

Un grupo formado por el brigada Castro, el teniente Broseta y otros tres soldados –un ex sacristán, un torero llamado Limeño- y Mariano, este último natural del pueblo tomado por los nacionales³ cruza la trinchera y se interna en territorio enemigo. Pese a encontrar la vaquilla con relativa facilidad, el plan del grupo republicano fracasa desde el inicio pues el torero no muestra osadía para acercarse a la res y matarla. El momento no podría ser más inoportuno, da comienzo el encierro, la vaquilla es liberada y repentinamente, todos se encuentran corriendo colina abajo perseguidos por el animal. El brigada Castro sufre una cornada, complicando el plan aún más. Buscando atender su herida, el grupo de incautos republicanos termina en una barbería en busca de la inyección antitetánica, en este lugar se presenta la primera tentación al teniente Broseta.

Las notas del guion cinematográfico de Berlanga nos muestran cómo volver a estar dentro de una barbería desencadena en el teniente Broseta una marejada de gratos recuerdos ya que se ganaba la vida como barbero en Madrid antes de la guerra. De este modo, tan pronto entra al lugar, se maravilla y recuerda su antiguo oficio con orgullo: “El número uno era yo en el ‘Gran Salón La Higiénica’” (Berlanga, 1984, p. 84). Basta recordar que, durante la Guerra Civil Española, miles de españoles y extranjeros miembros de las Brigadas Internacionales dejaron todo lo que tenían para luchar a favor de la causa republicana a pesar de no tener ningún tipo de entrenamiento militar.

Un único cliente con la barba a medio enjabonar supone la situación idónea para que Broseta sea tentada. Aunque sea solo por un breve instante, se le presenta la gran oportunidad de volver a ser barbero, así que instintivamente toma la brocha y la cuquilla para proponerle al cliente: “¿Quiere qué...?” (Berlanga, 1984, p. 84). Broseta teme

recibir una negativa, pero el cliente acepta, así que casi sin darse cuenta y guiado por el instinto, Broseta cae en la tentación. Esta acción le conducirá a otras desventuras que posteriormente describiremos.

Maslow (1954) reflexiona en *Motivation and Personality* a propósito del carácter instintivo de las necesidades básicas del hombre, mismas que considera “constitucionales” y “hereditarias” en un grado considerable. Además pone como ejemplo el campo de la Antropología, para decir sobre los indígenas que “Not only they [Indian] but other peoples reported in the literature seemed to have pride, to prefer to be liked, to seek respect and status, to avoid anxiety” (Maslow, 1954, p. 93). El orgullo, la preferencia de agradar y la búsqueda de respeto y estatus, además de ser un común denominador a todas las culturas según Maslow, nos recuerda también una de las seducciones mundanas: la vanagloria de la vida.

Broseta es un personaje muy seguro de sí mismo y se vanagloria de su talento como barbero. En sus comentarios a esta epístola, Robert Kysar (1986) nos dice refiriéndose a ella que “the phrase taken as a whole [the pride of life], then, would mean any attitude which lays claim to being independently responsible for existence, without acknowledgment of a Creator” (Kysar, 1986, p. 57). Broseta se jacta de su oficio sin dar ningún reconocimiento a la intervención divina.

Vemos cómo Broseta enorgullece de su talento: “Pero, hombre... Por favor... Mire, mire que aire le doy a la cosa... Y nada, ni la más mínima espuma a los ojos...” (Berlanga, 1984, p. 84). Luego se refiere a la gran calidad de su trabajo diciendo de sí mismo: “La mano del artista...” (Berlanga, 1984, p. 85). Las consecuencias de haber caído en esta tentación se observan cuando llega un alférez y se pone al servicio del hombre al que Broseta afeita quien parece ser un alto cargo del ejército nacional. Todos logran fugarse de la barbería a excepción del teniente que tiene dificultades para controlar el temblor que le ha surgido en la mano al afeitar al comandante. Sin embargo, este es el precio que Broseta debe pagar como consecuencia de una mala decisión; así que, debe terminar lo que ha comenzado y enfrentar los infortunios surgidos al haber caído en tentación.

Al comparar esta escena con tentaciones similares en las Sagradas Escrituras, vemos por un lado que el teniente Broseta revela su verdadera profesión de barbero al no poder resistirse a poner en práctica sus habilidades, revelación que pone en riesgo el desvelamiento de su verdadera identidad como soldado republicano. Jesús, por

otro lado, se mantiene imperturbable ante múltiples tentaciones para que revele su verdadera identidad como hijo de Dios. En la Biblia las primeras dos tentaciones en el desierto son un claro ejemplo de esta continua insistencia para que Jesús pruebe su identidad como hijo de Dios, ambas comienzan con la misma frase: “Si eres Hijo de Dios, di...” (*Biblia de Jerusalén*, Mt. 4:3) y “Si eres hijo de Dios, tírate...” (*Biblia de Jerusalén*, Mt. 4:6). Las tentaciones para que Jesús muestre su poder divino como hijo de Dios son claras en este pasaje bíblico.

En su libro *The Bible on The Temptations of Man* y refiriéndose a los familiares, seguidores y adversarios de Jesús, Van Iersel nos dice que “they simply asked Jesus to act as they expected the Messiah, whom he pretended to be, to act. From the “Messiah” they expected a sign by which he would establish himself” (Iersel, 1996, pp. 50–51). Los momentos en que se pone a prueba a Jesús para que se presente como Mesías también son frecuentes en los Evangelios de Mateo, Lucas y Marco⁶. Todas estas situaciones se presentan como “pruebas” que Jesús debe vencer. A continuación un ejemplo: “Y salieron los fariseos y comenzaron a discutir con él, pidiéndole una señal del cielo, con el fin de ponerle a prueba” (*Biblia de Jerusalén*, Mt. 8:11). Caso contrario al de Jesús, vemos en *La vaquilla* que el teniente Broseta no se percata de la prueba que él mismo se ha autoimpuesto y que surge como fruto de las circunstancias. Así pues, movido por sus instintos o deseos, cae en la tentación de disfrutar –aunque sea por breves momentos^{3/4} la práctica de su oficio anterior. Al no ser consciente del peligro que supone su decisión, las acciones de Broseta sugieren el comportamiento instintivo e irracional del hombre en una situación precaria y en desventaja.

3. La segunda tentación: los deseos de los ojos

Inmediatamente después de la escena en la barbería, se les presenta a los protagonistas la segunda tentación: Encarna, la proxeneta del burdel que se instaló en el pueblo con motivo de las fiestas, se dirige a ellos al encontrarlos orinando en una pared. Una vez más, Broseta es la víctima de la tentación: “¡Hola, pimpollos! Uy, qué caritas de cachondos... Claro, tantos meses en la trinchera sin ver carne fresca...” (Berlanga, 1984, p. 90). Resulta interesante observar la utilización de Berlanga de la palabra “carne” para referirse al cuerpo pues en las Sagradas Escrituras frecuentemente tiene el mismo tratamiento, de manera que los placeres del cuerpo se entienden como placeres de la carne.

⁶ Estas pruebas que referimos a las que es sometido Jesús se encuentran en los Evangelios de Marcos, 8:11, 10:12 y 12:15; Lucas, 10:25 y 11:16 y Mateo, 22:35.

Los deseos de los ojos y los deseos de la carne son dos seducciones mundanas estrechamente emparentadas. La primera hace referencia a los deseos que entran por la vista y la segunda a los que nacen del propio cuerpo apelando al apetito carnal o físico. En *La vaquilla*, consideramos la tentación del sexo como una seducción que entra por los ojos porque ninguno de los soldados llega a tener relaciones con las prostitutas.

Quizá el ejemplo más emblemático para entender la relación entre los deseos de los ojos y los deseos de la carne lo encontremos en la percepción que tiene Eva de la fruta prohibida: “Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió. Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores” (*Biblia de Jerusalén*, Gn. 3: 6-7). El ejemplo anterior no solo nos muestra ejemplificadas las tres tentaciones mundanas, también exhibe uno de los ejemplos más arquetípicos de tentación.

El brigada Castro advierte al teniente Broseta el riesgo que corren al entrar al burdel: “Que nos vamos a meter en otro laberinto, mi teniente” (Berlanga, 1984, p. 91). Sin embargo, los halagos de Encarna disipan la minúscula duda que le asaltó al escuchar a Castro: “Pero, ¡si es un teniente! Yo, como no le había visto las estremitas... Adelante, mi teniente, para usted es gratis... y espero que no me denuncie usted...” (Berlanga, 1984, p. 91). Una vez establecidas las condiciones, los soldados proceden a entrar al edificio, aceptando con esta acción, su derrota ante la tentación.

En la Biblia, no hay ninguna escena en la que se describa a Jesús siendo tentado directamente por los placeres de la carne o del sexo. Sin embargo, encontramos otros personajes seducidos por estos placeres, uno de los más conocidos se refiere al pueblo de Israel⁷ (*Biblia de Jerusalén*, 1 Co. 10:8-9). Por otra parte, Jesús sí es puesto a prueba a través de los ojos en la tercera tentación del desierto cuando el diablo le ofrece todo cuanto se puede ver desde lo alto de un monte: “Todo esto te daré si postrándote me adoras” (*Biblia de Jerusalén*, Mt. 4:9). De este modo, Jesús es tentado a través de la vista. Es importante destacar que en la película de Berlanga, la tentación de los ojos se anuncia a través del oído con la invitación de Encarna. Las otras dos tentaciones por el contrario, ocurren a través de la vista: Broseta es cautivado por los utensilios de trabajo

7 “No os hagáis idólatras al igual de algunos de ellos, como dice la Escritura: ‘Sentóse el pueblo a comer y a beber y se levantó a divertirse’. Ni fornicuemos como algunos de ellos fornicaron y cayeron muertos 23,000 en un solo día.”

del barbero,⁸ y finalmente Castro no puede resistirse cuando ve un carro llegar con un gran banquete.

En el momento en que son tentados en el burdel, encontramos en voz del Limeño, un intertexto de *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita que dice: “Como dice Aristóteles cosa es verdadera, el mundo por dos cosas trabaja, la primera por haber mantenimiento, la otra cosa era por haber juntamiento con hembra placentera...” (Berlanga, 1984, p. 94). En *El libro del buen amor*, el Arcipreste (2016, p. 32) dice inmediatamente que la frase es de Aristóteles y añade: “El fuego siempre quiere estar en la ceniza, como quier’ que más arde, cuanto más se atiza”. Vemos una vez más en la cita del Arcipreste, dos de las necesidades más básicas del hombre: el deseo de comer y el deseo sexual.

Resulta importante destacar que la jerarquía de Maslow sitúa al sexo en la base de la pirámide junto con otras necesidades fisiológicas elementales como comer o respirar. Algunos han criticado a Maslow diciendo que no consideró las implicaciones familiares, emocionales y evolutivas del sexo. Sin embargo, otros están de acuerdo en que el sexo es un comportamiento básico sin más. Las convenciones sociales parecen quedar relegadas ante una necesidad fisiológica, aunque hay que decir que Maslow no considera al sexo como necesidad fisiológica pues dice, no hay pruebas para asegurar que así sea.

La mala experiencia en la barbería deja una marca en los protagonistas quienes se muestran esta vez más temerosos de que el plan fracase. En el preciso instante en que se disponen a intimar con las prostitutas, un sacerdote de la guardia nacional llega al burdel y desmantela el sitio. El Evangelio de Mateo narra la seducción de los ojos como sigue: “Todo el que mira a una mujer deseándola, ya cometió adulterio con ella en su corazón” (*Biblia de Jerusalén*, Mt. 5:28). Los soldados no han tenido oportunidad de tener relaciones sexuales con las prostitutas, sin embargo, han caído en la tentación, pues siguiendo la lectura de las Sagradas Escrituras, han pecado con los ojos. Como castigo por haber caído en esta tentación, el padre que trabaja para los nacionales, los obliga a cargar a una virgen en una procesión religiosa.

Resulta destacable señalar que los instintos de los protagonistas de *La vaquilla* se potencializan debido a que sus necesidades fisiológicas elementales no han sido cum-

⁸ Leemos en las notas del manuscrito del guion cinematográfico: “NIMEÑO, MARIANO y el CURA esperan a que responda el TENIENTE BROSETA, que parece prendado del instrumental de una es-
tantería: navajas, loción, tijeras, una máquina de cortar el pelo” (Berlanga, 1984, p. 83).

plidas. Los soldados republicanos al estar atrincherados en la montaña, se encuentran aislados y pasando hambre. Por el contrario, del lado republicano, la situación es muy distinta, no pasan hambre pues cuentan con la ayuda del marqués de Leguineche. Además, pueden pretender libremente a las muchachas jóvenes del pueblo que han quedado solas a causa de que sus novios han tenido que enlistarse en el ejército republicano.

Maslow (1970) nos dice que las necesidades fisiológicas son las más poderosas y a propósito del incumplimiento de estas necesidades, nos dice lo siguiente:

« In the human being who is missing everything in life in an extreme fashion, it is most likely that the major motivation would be the physiological needs rather than any others. A person who is lacking food, safety, love, and esteem would most probably hunger for food more strongly than for anything else (Maslow, 1970, pp. 36–37).

Los protagonistas de *La vaquilla* tienen un fin muy claro: robar la vaquilla para comérsela. Sin embargo, a causa de esa “hambre” de la que habla Maslow, con frecuencia parecen olvidar el propósito que ellos mismos se plantearon en un inicio y se preocupan más en cumplir sus deseos o necesidades más inmediatas, mostrando un comportamiento puramente instintivo. Maslow continúa diciendo al respecto que “If all the needs are unsatisfied, and the organism is then dominated by the physiological needs, all other needs may become simply nonexistent or be pushed into the background” (Maslow, 1970, p. 37). Maslow afirma que al sufrir privación de alguna de sus necesidades, el individuo, nos dice Maslow puede ser guiado por sus necesidades fisiológicas. En otras palabras, el hombre pone en un plano secundario sus necesidades secundarias y es guiado por su cuerpo. En su libro *The Oxford Handbook of Human Motivation*, Mark Muraven (2012, p. 111) nos dice lo siguiente sobre tentación y autocontrol:

« Regardless of the type of goal, it typically requires the individual to forget an immediate pleasure or desire in order to reach a more desired state in the future. That is, the organism is seeking to gain a larger but delayed reward over a smaller but immediate reward. To do so, the organism must resist the temptation to take the immediate reward. Self-control is the process that allows this to happen.

De este modo, resulta muy difícil para los protagonistas de *La vaquilla* resistir a las tentaciones que experimentan debido a que, han pasado todo el tiempo en las trincheras y a que han sido controlados por las circunstancias y no guiados por el auto-

control. Al estar en territorio enemigo disfrazados de nacionales se encuentran en una situación ventajosa en la que olvidan su objetivo y se entregan –o al menos intentan hacerlo– a las seducciones mundanas relacionadas con el cuerpo o los placeres de la carne: en este caso a las prostitutas y en la tercera tentación, al banquete.

4. La tercera tentación: los deseos de la carne

El aviso a través de un altavoz de la fiesta en el pueblo vecino organizada por los nacionales desmoraliza al regimiento republicano por dos razones: el baile y el gran banquete en el que habrá paella con mariscos y vino tendrán lugar en el pueblo de Perales. El banquete los desanima porque ellos pasan hambre en la trinchera y el baile porque todas las muchachas del pueblo estarán ahí, bailando con los nacionales.

En esta escena se adelantan dos de las tentaciones del filme: una relacionada con el deseo de comer y otra con el deseo sexual. En voz de Mariano, uno de los asistentes al intercambio de papel de fumar y tabaco entre los dos bandos sostiene: “Que han organizado un baile... Calcule... Entre las ganas de hombre que deben tener las mozas de mi pueblo y las ganas de mujer que tendrá la tropa... [refiriéndose a los nacionales] una babilonia va a ser aquello...” (Berlanga, 1984, p. 14). La tercera tentación de la que son objeto los soldados republicanos en *La vaquilla* se refiere a la satisfacción de los placeres físicos. A diferencia de las anteriores, el deseo de satisfacer el hambre es quizá considerado el deseo más instintivo, primitivo y primordial del hombre. En su libro *Motivation and Personality*, Maslow (1943) coloca a la comida en la base de la pirámide como una de las necesidades elementales debido a su carácter vital.

Hay que decir que, a diferencia de las dos primeras tentaciones, en la tercera ya no es Broseta el que toma la decisión sino Castro. Por otra parte, los papeles se invierten ya que es ahora es Broseta quien intenta convencer al resto del grupo para que no participen en el banquete y se alejen del sitio. Sin embargo, Castro termina revelándose a su superior:

« Cuidado, mi teniente, cuidado conmigo... Hemos corrido un encierro... Nos hemos tragado una misa... Hemos cantado en una procesión... Hemos cargado con un marqués... Usted ha afeitado a un fascista, a mí me han pegado una cornada, éste se ha cagado, a éste lo han vestido de

sacristán y a éste le han puesto los cuernos... Y todo, por la jodida vaca... ¡Que le den mucho por el saco a la vaca, yo me voy a comer!⁹ (Berlanga, 1984, p. 115).

La decisión de Castro es categórica y además de transgredir el orden del teniente Broseta, también muestra lo que Maslow describe como un cambio en la concepción del tiempo futuro: “For our chronically and extremely hungry man, Utopia can be defined simply as a place where there is plenty of food” (Maslow, 1970, p. 37). Después de dos previos errores que complican gravemente su situación, resulta interesante observar que esta vez Broseta aprende la lección. Sin embargo, el brigada Castro es ahora quien toma la decisión y ante un banquete tan succulento, le es imposible resistirse. Cargados de paelleras, pan y vino, los carros de intendencia llegan justo al lugar en que ellos se encuentran, a punto de retirarse. La escena anterior nos remite a la primera tentación en el desierto, en la que Jesús después de pasar cuarenta días y cuarenta noches ayunando en el desierto, es tentado a transformar unas piedras en panes: “Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en panes” (*Biblia de Jerusalén*, Mt. 4:3). Como podemos ver, Berlanga pone especial énfasis en estas dos necesidades del hombre y sus correspondientes tentaciones para retratar la importancia que tiene para el hombre la satisfacción de estos deseos.

En *La vaquilla* hay una escena en el palco de la fiesta del pueblo en la que figuras completamente disimiles entre sí: un sacerdote, un marqués, un alcalde, un militar, un sirviente y un terrateniente conviven en la misma escena. Berlanga logra que personajes estereotipados como los arriba mencionados aparezcan en el mismo plano secuencial sin que la escena pierda verosimilitud. Francisco Perales (1997) nos dice sobre Berlanga que “siempre se refiere a seres que conoce, aunque hayan sido escritos exclusivamente para el filme; poseen una serie de imperfecciones, inseguridades y contradicciones que logran humanizarlos” (Perales, 1997, p. 131). Así, los protagonistas de la película se humanizan debido a que muestran todas sus facetas: sus flaquezas y fortalezas. Más adelante, Perales habla específicamente de los personajes en el cine de Berlanga y sostiene lo siguiente: “Su comprensión por ellos no impide que sean mostrados como en realidad son, revelando tanto sus virtudes como sus defectos,

⁹ La versión final de la película es ligeramente distinta: Mi teniente, cuidado conmigo eh... Hemos corrido un encierro... Nos hemos tragado una misa... Hemos llevado una virgen... Hemos cargado con un marqués... Usted ha afeitado a un fascista, a mí me han pegado una cornada, éste se ha cagado, a éste lo han vestido de sacristán y a éste le han puesto los cuernos... Y todo, por la jodida vaca. ¡Que le den mucho por el saco a la vaca! ¡Yo me voy a comer!

sus aciertos como sus errores. No existe el personaje perfecto, al igual que tampoco existe el ser perfecto” (Perales, 1997, p. 131). El ser humano en su carácter de mortal e imperfecto cede ante una tentación, porque es algo que atrae, emociona y seduce, sobre todo si se busca el placer inmediato.

A pesar de que las tres tentaciones a las que sucumben los protagonistas de *La vaquilla* no son exactamente las tres tentaciones de Jesús en el desierto, sí relatan otras tentaciones en otros momentos de su vida. Consideramos importante destacar es que las tres tentaciones que hemos estudiado en el filme de Berlanga equivalen a las tres categorías de las seducciones mundanas que refiere el apóstol Juan en su primera epístola: los deseos de la carne, los deseos de los ojos y la vanagloria de la vida.

A diferencia de Jesús, los soldados republicanos caen ante las tres tentaciones: el brigada Castro después de pasar hambre durante por un largo tiempo en las trincheras republicanas participa junto con sus compañeros en el succulento banquete que los nacionales organizan con motivo de la fiesta del pueblo; el teniente Broseta después de tanto tiempo de no tener mujer entra junto con sus compañeros al burdel que se ha instalado en el pueblo con el fin de tener relaciones sexuales con las prostitutas; y el teniente Broseta después de tanto tiempo de no practicar su oficio, no puede resistirse a tomar la navaja y la espuma y jactarse así de su antiguo oficio en la barbería.

Para nosotros, Berlanga se encarga de humanizar al hombre en su filme y nos lo muestra como un hombre guiado por sus instintos simplemente busca satisfacer sus necesidades más básicas. Estas necesidades aumentan debido a la carencia causada por la guerra, al “hambre” que refiere Maslow. Jesús oculta su identidad como Mesías e hijo de Dios en las pruebas y tentaciones que padece pues no cree necesario probarle a sus adversarios su identidad como hijo de Dios. En *La vaquilla*, los protagonistas ocultan su identidad verdadera para poder sobrevivir e intentar cumplir el plan de robar la vaquilla. Berlanga humaniza al individuo para mostrar que, al igual que comete errores también comete aciertos, como cualquiera de nosotros. No es fácil hablar de la Guerra Civil Española y menos en una comedia, pero recordemos la famosa cita de Marx sobre Hegel: “Hegel remarks somewhere that all facts and personages of great importance in world history occur, as it were twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second as farce” (Feuer, 1959, p. 320). A pesar de caer seducidos en las tres tentaciones, los protagonistas no son descubiertos, disfrutan de las tres seducciones mundanas y la vaquilla muere en tierra de nadie. Recordando la famosa frase de Marx,

si consideramos que un hecho histórico –al igual que el ser humano en conflicto– pasa primero por la tragedia y después por la comedia, nos muestra finalmente su verdadera identidad en la última escena de *La vaquilla*, una identidad real, imperfecta, frágil, instintiva, absurda y humana. Una identidad verdadera y a la vez disfrazada.

Referencias bibliográficas

AVSENIK NABERGOJ, I. (2009). *Longing, Weakness and Temptation. From Myth to Artistic Creations*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

BESAS, P. (1985). *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver: Arden Press.

BIBLIA DE JERUSALÉN (2004). Bilbao: Desclée De Brouwer.

CIRLOT, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ciruela.

DE HITTA, A. (2016). *El libro del buen amor. Texto Antiguo*. Barcelona: Red Ediciones.

DEVENY, T. G. (1993). *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*. Metuchen, NJ, and London: Scarecrow Press.

FEUER, L. S. (1959). *Marx and Engels: Basic Writings in Politics and Philosophy*. Garden City, NY, Anchor Books.

GARCÍA BERLANGA, L. y AZCONA, R. (1985). *La vaquilla*, manuscrito del guion cinematográfico. [Consultado el 22 de diciembre de 2016] Disponible en: <http://video.berlangafilmuseum.com/archivos/archivos/documentos/La-vaquilla/>

KYSAR, R. (1986). *Augsburg Commentary on the New Testament*. Minneapolis: Augsburg Publishing House.

MASLOW, A. H. (1970). *Motivation and Personality*. Nueva York: Harper & Row.

MURAVEN, M. (2016). Ego Depletion: Theory and Evidence. En: Richard M. Ryan (ed.) *The Oxford Handbook of Human Motivation*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 111–126.

PERALES, F. (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.

VAN IERSEL, B. M. F. (1966). *The Bible on The Temptations of Man*. De Pere, St. Norbert Abbey Press.

Diáspora, Interculturalidade e Memória em *En Tierra Extraña* (Iciar Bollain, 2014)

Rafael Tassi Teixeira y Denise Cogo

Resumo

O trabalho explora as relações entre os processos de mobilidade transnacional e a construção das subjetividades nas representações dos migrantes no documentário *En Tierra Extraña* (Iciar Bollain, 2014), tendo como metodologia principal a análise sociocrítica do filme articulada à contextualização da cinematografia espanhola no campo das migrações. Os deslocamentos humanos lidos a partir das imagens fílmicas dos emigrados espanhóis contemporâneos são tensionados na cinematografia espanhola mais recente, sobretudo, na intensificação da percepção social do fenômeno da mobilidade emigrante a partir da crise econômica de 2008. A experiência memória, diáspora e interculturalidade são observadas no filme de Bollain em relação às narrativas temporais subjacentes aos recentes deslocamentos de espanhóis na Europa. Nesse sentido, a centralidade des-

sa discussão se estabelece no processo de emergência da questão da memória documentarista, uma vez que a revelação da trajetória do processo de organização 'fílmica', ou da intencionalidade inicial, não pode ser estabelecida sem certa historicidade da construção enunciativa.

Palavras-chave

Análise dos discursos cinematográficos, cinema e migração, identidades, estudos visuais e adaptabilidade.

1. Fluxos Migratórios na realidade fílmica espanhola

A cinematografia espanhola mais recente tem explorado com bastante representatividade aspectos da realidade migratória espanhola e como os deslocamentos humanos agem sobre a produção audiovisual em relação às subjetividades transnacionais¹.

Vários filmes são fundamentais sobre os fluxos migratórios, a partir dos 1990, porque começam a lidar frontalmente com os problemas de incorporação de coletividades na realidade hispânica e tratam de modo significativo o fenômeno das migrações no audiovisual na Espanha: *Said* (Llorenç Soler; 1998), *Flores de Otro Mundo* (Icíar Bollain; 1999), *Extranjeras* (Helena Taberna; 2003), *14 Kilómetros* (Gerardo Olivares; 2007), *Querida Bamako* (Omer Oké e Txarli llorente; 2007), *Si nos Dejan* (Ana Torres; 2004), *Cayuco* (María Miró; 2009), etc.

Repletos de insistências sobre o drama contemporâneo dos migrantes, entrelaçam as características do cinema dos 2000 (incomunicabilidade, sensação acelerada do passo do tempo, infelicidade e culpabilização coletiva, etc.) como revela Cousins (2013), com as alteridades negativizadas e o domínio, sem precedentes, dos fluxos transterritoriais. Nesse sentido, a partir desse período, enquanto bloco temático, os filmes são cada vez mais comprometidos em destacar os dramas individuais e as subjetividades impactadas com e a partir dos deslocamentos humanos. Revelam, dentro do paradigma da impressão de representação, uma tendência crítica em observar os problemas de convivência, as dificuldades\facilidades dos espaços interculturais, as políticas de seletividade social e o drama das fragmentações familiares impostos pelas restrições migratórias (Sassen, 2013).

Muito prevalentes no cinema dos 2000 (França E Lopes, 2010; Bergerfelder, 2005), os movimentos migratórios no cinema assumem a condição de problematizarem os processos de fluxos transnacionais a partir da importância em fragilizar

¹ O filme-marco que reescreve a questão do choque cultural e a incomunicabilidade dos 1990 em relação as migrações é *As Cartas de Alou* (Montxo Armendáriz; 1991). Filme significativo porque reverbera como as condições da insularidade nas relações humanas, dentro do choque de imaginários simbólico-sociais da Espanha do passado com a nova geopolítica da modernidade acaba rompendo o mito da impermeabilidade das fronteiras. *As Cartas de Alou* é, também, importantíssimo porque se trata de um dos primeiros filmes que dedica toda a construção narrativa ao cenário migrante, centrando-se na imagem de *Alou*, um imigrante africano que descobre as várias dificuldades de imersão social na sociedade espanhola daquele momento.

os estereótipos audiovisuais e, ao mesmo tempo, conseguir atingir a autonomia representativa sem direccionar exclusivamente ao imigrante (ao minoritário, ao não incorporado, etc.) as únicas possibilidades narrativas. Ou seja, a partir do encontro e do enfrentamento com a alteridade arbitrada emergem filmes, na realidade espanhola, como *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragon; 1997), *Taxi* (Carlos Saura; 1996), *En la Puta Calle* (Enrique Gabriel; 1997), *El Traje* (Alberto Rodríguez; 2002), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), *Illegal* (Ignacio Villar, 2002) que significativamente produzem uma espécie de conjugação entre a linguagem visual - muito próxima à estilística do documentário (ESCUADERO, 2014) -, e a crítica social contundente, apontada em consonância com cineastas mundiais de referência como: Kim Nguyen, Rachib Bouchareb, Paulo Caldas, Cristian Mungiu, Ulrich Seidl, Pedro Costa, Olivier Masset-Depasse, Antoni Verdaguier, Mathieu Kassovitz, González Iñarritu, etc.

Nesse sentido, as invisibilidades clássicas dos migrantes no cinema mundial, destacadamente a partir do cinema dos anos 1990 e, com maior força temática-estilística em vários filmes dos 2000, começam a ser substituídas por contextos fílmicos que pautam as questões transnacionais mais recentes: novas etnicidades sustentadas por globalizações precárias, trânsitos humanos como resistências, relações interétnicas, etc. As características de um cinema diaspórico e transnacional (Teixeira, 2016) passam, dessa forma, a dar maior atenção à alteridade e à sobrevivência das (in)compreensões em paisagens mais caleidoscópicas, ao mesmo tempo fragmentárias e microcósmicas - reveladoras das distâncias que apenas aumentam, apesar dos afetos, apesar dos corpos.

Representativamente na Espanha (Monterde, 2008), o cinema começa com mais intensidade pensar as relações humanas transnacionais em um sentido que ao mesmo tempo explora e sistematiza a distâncias entre as políticas migratórias e as variadas situações de convivência. As dicotomias frágeis (“autóctones” e “estrangeiros”) parecem, portanto, cada vez mais deslocadas em uma multiplicidade de filmes que se destacam pela força com que negam as narrativas únicas - obstinadamente confirmadas pelos agentes políticos e pelos meios de comunicação. Cinematograficamente há um avanço determinante, nesse aspecto, na preocupação em formar multiplicidades de imagens que revelem narrativas mais condizentes com as realidades retratadas, ao mesmo tempo sem perder a profundidade psicológica dos per-

sonagens e sem esquecer dos jogos de sentido e realidade sempre imbricados nas representações fílmicas².

Em relação ao cinema espanhol (Castiello, 2005), as novas cartografias transnacionais incidem sobre a problemática das migrações humanas através das dificuldades de materialização dos contextos de incorporação. É na formação de mentalidades mais complexificadas que se relativizam, dentro de cinematografias mais comprometidas com a realidade, as identidades e como estas são densificadas diante dos processos de deslocamentos (lidos como polissêmicos e repletos de decisões significativas nas biografias expostas). A dimensão cinematográfica espanhola, nesse sentido, consegue pensar os processos de trânsito como *necessariamente* imbricados na organização de uma imagem que se destaca, da mesma maneira que o cinema ‘transcultural’ dos 1990 começava anteriormente a promover (Newman, 2010), na sedimentação da ambiguidade das relações humanas e na obrigatoriedade da *despatologização* dos imaginários (sempre resistentes).

Filmes como *En Construcción* (José Luis Guerín, 2000), *Ilegal* (Ignacio Villar, 2002) ou *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) conseguem problematizar de uma forma mais contundente as representações sobre os migrantes porque se apoiam tanto em desprogramar as ‘ausências estruturantes’ do cinema na demarcação das subjetividades subalternizadas (Shoat e Stam, 1994), como em avançar sobre as variadas dimensões do cotidiano e a importância das aproximações interculturais nas imagens da alteridade migratória³. A importância de filmes como *En la Puta Calle* (Enrique Gabriel; 1997), *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragon; 1997) ou *Flores de Otro Mundo* (Icíar Bollaín; 1999) está em guardar uma profunda relação com a neces-

2 Como aponta Santaolalla (2005), o papel dos imigrantes será fundamental nessa perspectiva, dentro do cinema espanhol, porque se trata, cada vez menos, de evitar o tratamento sinédrico das formas representativas das alteridades e sim entendê-las como estruturantes em imaginários comuns de imposição que, ao conceder voz ativa aos protagonistas fílmicos, emergem potencialidades reflexivas, subjetividades mais ou menos conscientes e apreensivas em relações às suas identidades de origens, aos seus laços passados e construídos, as suas trajetórias e biografias diaspóricas.

3 *En Construcción* (José Luís Guerín, 2000) é um filme significativo nesse movimento porque repete a condição do migrante com uma alternativa sensível e ao mesmo tempo situacional das relações humanas dentro de paisagens em constante transformação – o bairro barcelonês de Raval, crisol de múltiplas subjetividades provenientes de várias realidades migratórias. De certa forma, o filme também reverbera a própria condição da memória e os lugares do pertencimento histórico ao pensar as transformações urbanísticas da Espanha ‘econômica’ dos 2000 filtrando para dentro do jogo cinematográfico os relatos dos trabalhadores da construção civil e dos migrantes, certamente em uma metáfora da convivência possível e realizável (dividindo o plano fílmico nas falas do migrante marroquino e seu companheiro espanhol).

sidade de avançar sobre a desconstrução dos antigos estereótipos e, ao mesmo tempo, aproximar-se da temática dos marginalizados, excluídos, negados pelos discursos hegemônicos⁴.

Em relação ao documentário, além de *En Construcción*, filmes fundamentais como *Extranjeras* (Helena Taberna; 2003), *14 Kilómetros* (Gerardo Olivares; 2007), *Querida Bamako* (Omer Oké e Txarli llorente; 2007), *Si nos Dejan* (Ana Torres; 2004), *Cayuco* (María Miró; 2009), *Destino Clandestino* (Dominique Mollard; 2008) e *Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros* (Llorenç Soler; 2005), articulam a problemática das diferenças em contextos diversos e ‘pensam’ cinema ao mesmo tempo em que *pensam* as questões migratórias: o cinema, nesse processo, passa a interferir nas relações interétnicas não apenas como observador distanciado e como crítico contundente das mesmas; passa a *realizar* uma profunda discussão sobre os paradigmas normativos das admissões, sobre as dificuldades das micro escolhas migratórias, sobre a consequência das expectativas não cumpridas e o desejo de reescrever o próprio destino. Para dentro do filme – o filme documentário, onde ele se compromete em perder direito de não criar e repercutir na realidade – as questões migrantes alimentam a própria natureza dos processos fílmicos. O documentário migratório espanhol, que tem algo de (in)surgente (Ballesteros, 2001) mas também de caleidoscópico dos universos os quais dimensiona e também perfura, desestabiliza as noções referenciais da alteridade migrante apontando para um denominador comum: a intolerância não vence os afetos, mas a xenofobia segue determinada e resistente (em que pese as representações positivas do próprio).

Nesse sentido, tanto *Extranjeras* (Helena Taberna; 2003) como, por exemplo, *Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros* (Llorenç Soler; 2005) são filmes que verticalizam as questões migratórias a partir do documentário abrindo espaço para a polifonia de vozes articuladas pelas discursividades femininas e também extraem do documentário a temática da *desobjetificação* das mulheres migrantes. Exploram, pelo domínio da experiência individual, a condição de sujeitos que realizam, especialmente a partir do empoderamento discursivo e da vocação – aberta – da necessidade de estabelecer um cuidado com as biografias, suas novas experiências individuais. As narrativas migrantes, nesses exemplos, são, no fundo, contranarrativas que espelham processos de deslocamentos transnacionais onde as histórias de vida

4 Com uma forte inspiração em cineastas comprometidos com a qualidade estilística e a discussão da realidade social, espelho do cinema de Ken Loach, por exemplo.

desconstroem muitas das falsas premissas sobre os migrantes na Espanha (que os imigrantes formam um grupo homogêneo, que são inseridos por determinados 'nichos' de trabalhos, que não existem preferências na hora de contratar e que o desejo que impera é, sobretudo, de que não formem laços familiares ou tragam os parentes para a realidade espanhola).

Nesse aspecto, os documentários que tratam de temáticas migrantes acabam por trazer a tarefa dupla de identificar a pluralidade de vozes e apresentar um regime de sensibilização das migrações transnacionais. Provavelmente desde o significativo filme de Guerín (*En Construcción*), em ressonância crescente com o cinema mundial (Dennison, 2013), os documentários sobre os deslocamentos migratórios na Espanha sejam caracterizados pelo tratamento intercultural que rompe com a série de imprecisões e redundâncias normalmente vistas nos meios de comunicação do país (Nash, 2005). Uma força cinematográfica que passa a intensificar os fluxos migratórios e a condição do desterro, da errância, da incorporação difícil - e 'difícil', muitas vezes, como observamos em *En Construcción*, mais para os programadores das agendas políticas que os próprios 'autóctones' x 'estrangeiros' -, sempre a partir das ligações entre as histórias sensíveis e o trânsito entre identidades e desenraizamentos.

Parte dessa concepção destacadamente não utilitarista está no modo com que as imagens passam a ser metamorfoses do social sobre a crítica às próprias insistências midiáticas e cinematográficas. O documentário espanhol (Català, 2012), nesse sentido, desconfigura a realidade porque aprofunda os espaços em que a ideia de real é concebida como uma maneira de definir regimes de representação aparentemente sem fissuras ou sem reconhecimento da parcialidade das 'modalidades de ficção' (Rancière, 2010) dentro da uma noção de relativismo dos mecanismos observadores-observados.

Os documentários de natureza migratória, nesse sentido, seguem um alinhamento percebido nos principais debates da teoria do documentário antes dos anos 1990. Nesse aspecto, a ensaística migratória nos documentários posteriores a década de 1990 (Escudero, 2014) entende o rol dos sujeitos em transição dentro da primeira ação intensamente significativa: a capacidade de ressonância do efeito da partida que o sujeito migratório tem dentro da liminaridade da experiência migrante. Conforme reflete Teixeira (2016), o cinema migratório enuncia os processos de transpo-

sição de localidades a partir da visão da heterogeneidade e da polissemia do fenómeno, carregado de consonâncias narrativas que precisam ser decupados em uma lógica chave da política da identidade na ação da partida. As migrações humanas, como processos complexos e carregados de labilidade discursiva, são exploradas no cinema transcultural diaspórico (Nacify, 2001) a partir de suas lógicas impeditivas e de seus rastros de significação: a maior parte do cinema ficcional anterior a década de 1990 (França e Lopes, 2010) joga a responsabilidade moral, jurídica e cultural ao imigrante, esquecendo de pensar as ausências e a desconstrução da subjetividade do modelo representacional. Os documentários migratórios, por sua vez, desenhavam-se orquestrados possivelmente na posição paralela instituída pela antropologia (D'Andrade, 1995; Clifford, 1995; Barnand, 2000) e pela antropologia visual (Pink, 2000; El Guindi, 2004), em que as imagens culturais e o processo de historicização bastante crítico com a posição dos enunciados – enunciadores, são ponto de partida da própria história da disciplina.

O cinema, no caso espanhol, desenvolve a característica fundamental de ser um lugar de ressonância dos processos interculturais e subjetivos nos deslocamentos humanos. A contraofensiva importante feita pelo documentário na Espanha, pelo menos desde a segunda metade dos 1990, se assenta na crítica frontal aos discursos xenofóbicos que os imaginários sucessivos sobre a realidade social migratória são disseminados nos meios de comunicação. A cinematografia sobre os processos transnacionais na Espanha aumenta com a percepção social do fenómeno, tal como apresenta Santaolalla (2005), mas é o filme documentário e suas profundas reflexões sobre aquilo que diseca e o que está em risco – entre os jogos de ficção e realidade – que sucessivamente marca pontos de inflexão fundamentais (*En Construcción*, José Luis Guerín, 2000; *Extranjeras* Helena Taberna, 2003; *Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros*, Llorenç Soler, 2005; etc.) na história recente da percepção da alteridade migrante e na tentativa de desconstrução dos binarismos midiáticos.

2. *En Tierra Extraña* (Iciar Bollain, 2014)

As imagens dos espanhóis emigrados repercute na construção fílmica do documentário espanhol *En Tierra Extraña*. Dirigida por Iciar Bollain, retrata a situação de vários

espanhóis que, a partir da crise econômica de 2008, foram obrigados a deixar a Espanha⁵ em busca de melhores condições de trabalho⁶.

Centrando-se na frustração pela impossibilidade em conseguir, dentro do país de origem, desenvolver minimamente um lugar laboral possível para aquilo que foram (em geral, altamente) qualificados, o documentário explora os discursos e narrativas dos jovens emigrantes espanhóis na capital escocesa. O filme desenvolve reflexivamente os sentimentos de indignação e ao mesmo tempo nostalgia da saída forçada da Espanha; acompanha as decepções dos emigrantes relacionadas ao país que, da mesma forma que muitos de seus antepassados, precisam sair para poder sobreviver. O tratamento diegético explora as historicidades da questão migratória nas narrativas dos emigrados, desenvolvendo um movimento de intersecção entre as vozes dos emigrantes na cidade de Edimburgo em paralelo com pelo menos três níveis de situação fílmica: (a) percepções dos emigrantes; (b) obra de teatro (monólogo da peça *Autorretrato de un Joven Capitalista Español*, de Alberto San Juan); (c) acompanhamento de uma cena artística por uma das protagonistas do filme (sessão fotográfica com as luvas coletadas por Gloria, estudante de Belas Artes na Espanha).

O documentário de Icíar Bollaín abre com a imagem de um *guante*, metáfora visual solitária do processo de perda, incompletude e impossibilidade que atinge milhares de emigrantes espanhóis apenas em Edimburgo (20.000, segundo o filme). Com o andamento fílmico, descobrimos que faz parte de um projeto desenvolvido por Gloria, uma *andaluza* formada em Belas Artes na Espanha e professora aprovada três vezes

5 Dados do INE (Instituto Nacional de Estadística) evidenciam um decréscimo da população espanhola em 26.501 habitantes durante a primeira metade de 2015, confirmando a redução populacional registrada pelo país nos últimos três anos. Ver <http://www.ine.es/prensa/np948.pdf>. Em 1 de julho de 2015, Espanha contava com um total de 46.423.064 habitantes, situando-se, ainda, entre os países da União Europeia que registraram um saldo migratório negativo, resultante do retorno de migrantes a seus países de origem, assim como do incremento da emigração de cidadãos espanhóis a partir da crise de 2008. Em 30 de junho de 2016, o mesmo INE divulgou dados que registram a saída do país de 98.934 espanhóis durante o ano de 2015, a cifra mais alta registrada desde o início da crise de 2008 e que representa um aumento de 23% em relação ao ano de 2014. Ver http://politica.elpais.com/politica/2016/06/30/actualidad/1467280825_063213.html

6 A emigração espanhola dos últimos oito anos está constituída principalmente por jovens que foram afetados pela redução da oferta de trabalho. A “Encuesta de Población Activa (EPA)” realizada pelo INE aponta que, em meados de 2014, a Espanha contava com aproximadamente 800.000 jovens com disposição de trabalhar. O maior número de desempregados no país concentrava-se na faixa etária de 25 a 34 anos, totalizando 176.700. A taxa de desemprego juvenil registrou uma alta de 55% nos primeiros meses de 2014 pelo segundo trimestre consecutivo, segundo dados da EPA. Ver http://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176918&menu=ultiDatos&idp=1254735976595

em concursos públicos - ainda assim, sem ser chamada para ocupar a vaga. Em três níveis diegéticos (obra de teatro do ator Alberto San Juan, cena artística projetada por Gloria, vozes dos emigrantes) utiliza-se de algumas imagens de arquivo, de vídeos em preto e branco sobre emigrantes espanhóis das décadas de 1950-70 e narrativas de pesquisadores (comentário de sociólogo-teólogo), para explicar o fenômeno recente dos novos deslocamentos migratórios espanhóis na Europa.

O tratamento diegético potencializa as narrativas emigrantes com a centralidade dos discursos. Há um mecanismo de intersecção das falas dos jovens espanhóis com a obra de teatro do ator Alberto San Juan, e o filme estrutura-se em um movimento importante: a decepção e a nostalgia do processo de deslocamento migratório incide na construção de falas que vertebram reflexões compartilhadas sobre o processo de distanciamento. A experiência emigratória é observada com uma proposta intercultural que relativiza o próprio filme a partir de um jogo de mensagens sobre o passado insistente como migrante e sua reprodução parcial - mas mais funda a decepção, alimentada pelo contexto histórico persistente⁷.

Através dos três níveis filmicos, portanto, *En Tierra Extraña* avança destacando o marco atual do contexto emigratório espanhol (mas também de muitos jovens europeus) e a insistência com que o fluxo de imigrantes\emigrantes incide sobre sociedades reféns de sistemas políticos que parecem insistir sobre o capital humano como se de interesses e excedentes se tratasse. O filme de Bollaín aponta várias vezes sobre essa dimensão agressiva da alteridade dicotomizada pelos meios de comunicação e a canibalização *dos mais jovens, daqueles que* sofrem com as mudanças repentinas do sistema político *com a naturalização do lema: 'não há espaço para todos'*. A culpabilização do jovem emigrante, principalmente por certo esquema político que esquematicamente designa 'emigrados' como 'aventureiros', *é bastante enfatizada na mis en scène* como proposta crítica ao distanciamento das vozes governamentais das realidades sociais dos emigrantes. O filme, desse modo, aprofunda a dimensão crítica das representações hegemônicas disseminadas irresponsavelmente pelos agentes do estado espanhol ao mostrar, na composição de narrativas dos emigrantes na Edimburgo eu-

7 Em dado momento do fluxo fílmico, vemos a fala do avô de Glória, emigrante espanhol na década de 1960, que relata um comentário de um amigo que lhe impactou: "*Maldita pátria que no da de comer a sus hijos... eso me dijo un español, a lagrima suelta, en Alemania, y nunca se me olvida*".

ropeia, a distância entre os discursos oficiais e o drama dos emigrantes⁸.

Não há, também, descuido na questão intercultural: *En Tierra Extraña* acompanha as falas dos jovens espanhóis e intervala aspectos do cotidiano migratório (as dificuldades da integração sem tempo e equânimes condições de estar preparado, o custo individual e psicológico do empreendedorismo, a nostalgia com o país deixado forçosamente, etc.) com a dimensão macro dos deslocamentos (a reprodução dos sistemas políticos em notadamente falharem na promessa da integração de todos). Ao correlacionar os dramas dos jovens emigrantes na Edimburgo de 2014 com as imagens do passado, o filme mostra como os sistemas políticos por um lado mentem ao imprimir uma imagem (europeísta) de avanço social e, por outro, fracassam sistematicamente em conseguir promover a *inserção social daqueles que, vemos no fluxo fílmico, acabam sendo os netos e bisnetos dos que emigraram anteriormente*. Nesse sentido, o filme apresenta com uma significativa intencionalidade crítica *da reprodução dos movimentos históricos ao mesmo tempo que apresenta as narrativas emigrantes através da proposta da cena artística “ni perdidos ni calados”, que Gloria, expulsa do sistema social espanhol, desenvolve na Edimburgo contemporânea*⁹.

O documentário de Bollaín, ainda, densifica as narrativas emigrantes coincidindo-as com o tempo da imagem cinematográfica: o uso de imagens de arquivo e a importante duplicação das vozes dos narradores com as coincidências e as especificidades dos emigrados, marcam uma correlação que provavelmente acaba por mostrar a insistência com que as indignações ressoam pelo presente ‘europeísta’ e pelo passado isolado. Observamos que a integração está relacionada ao empreendedorismo migratório e as variadas situações individuais, mas, sobretudo, como o passado emigrante segue vertendo-se sobre um futuro que se torna geográfica e comunicacionalmente mais próximo, mas segue sendo impeditivo e fronteiro: os sucessivos limites linguísticos, nacionais, sociais e hierárquicos na admissão e integração de pessoas.

8 Dois comentários de políticos do governo, a respeito da ‘integração europeia’ nos fluxos de saída e do ‘impacto na experiência vivencial’ dos jovens espanhóis emigrados, cuidadosamente inseridos em momentos específicos do documentário, destacam a incapacidade dos governantes em compreenderem o nível de indignação dos que foram obrigados a sair do país de origem: “Me han obligado, me han sacado a patadas... yo no merecía esto”, revela Mariví, uma comerciante desempregada que se vê obrigada a emigrar a Edimburgo.

9 A formação de um ativismo social significativo, que aproxima os emigrantes com a cena artística e o lema “*ni perdidos ni callados*”, é também ampliado no documentário ao trabalhar com uma música extra diegética que exalta a formação de uma espécie de rede migratória e de um discurso comum: o teor de indignação e o laço com o local de origem que os emigrantes tiverem que sair, mesmo se preparando academicamente muito mais do que seus antepassados – e ainda assim não tem lugar dentro do sistema político (baseado na exclusão de pessoas).

Bolláin inscreve a ação documentarista em uma estratégia inteligente de atar as falas dos espanhóis aos aspectos coletivos da dimensão dos deslocamentos. Mostra como o protagonista oculto e sobrevivente – o sistema político que oculta crises para seguir existindo, a base de sonhos falsos e desterritorializações parciais – atinge uma nova geração de emigrantes e, em que pese às distâncias históricas, dissecam os mais de 5,4 milhões de desempregados que se movem porque precisam encontrar oportunidades e a subsistência que o sistema social não permite. A relação entre a memória migratória e a diáspora espanhola parece ser constituída através do sistemático esquecimento dos fracassos sociais do passado e da reprodução dos mecanismos (a saída emigrante) como um meio de paliar as distâncias entre os projetos políticos e a incorporação das pessoas.

A centralidade dessa discussão parece se fortalecer na *mis en scène* porque Bolláin estabelece um processo de atenção em relação à emergência da questão da memória documentarista, uma vez que *En Tierra Extraña* ressoa a historicidade da construção enunciativa dos deslocamentos do passado e sua (obscena) insistência no presente¹⁰. O filme evoca, assim, através dos relatos dos “novos” e jovens imigrantes, a permanência de um certo imaginário coletivo, no contexto da sociedade espanhola, fundado na percepção de que o processo de modernização, industrialização e urbanização da Espanha, sua entrada na União Europeia e sua inserção na ordem do capitalismo global e financeiro, teria liberado definitivamente o país de sua condição histórica de país de emigração para posicioná-lo como país de imigração¹¹. No entanto, o retorno a essa condição de um país que “expulsa seus nacionais” implicaria também na desestabilização do imaginário de um “país capitalista, moderno, desenvolvido e europeu” e ao mesmo tempo no reconhecimento da atual crise econômica e política gerada por esse mesmo capitalismo.

Além disso, o difícil enfrentamento dos jovens migrantes com a memória da emigração espanhola do passado (constituída majoritariamente por migrantes “não qualificados”) colabora igualmente para tensionar esse posicionamento da Espanha como país de emigração. Em seus relatos, os jovens parecem evidenciar uma certa perplexi-

10 *En Tierra Extraña* de certo modo dualiza com filmes sobre a emigração espanhola na Europa das décadas de 1950, 1960 e 1970, como: *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), *Españolas en Paris* (Roberto Bodegas, 1971) de Roberto Bodegas, *Un Franco, 14 Pesetas* (Carlos Iglesias, 2006).

11 Sobre Espanha como país de emigração e imigração, ver, dentre outros, Dahirí, Nieto-Morales, Vázquez-Fernández, (2016), Valero Matas; Mediavilla; Valero Oteo; Coca, (2015). Alted Vigil (2008) e

dade diante da realidade de “terem sido empurrados à emigração” e a “emigração ter sido uma experiência imposta”, quando dispunham da formação educativa e da qualificação profissional necessárias (nível de escolarização superior, domínio de idiomas, vivências cosmopolitas através de mobilidades estudantis, etc.). para encontrarem trabalho e assegurarem a sobrevivência em seu país de origem.

O documentário dá lugar, assim, à tessitura de uma memória em torno dos novos fluxos de emigração espanhola, impulsionadas pela crise de 2008, na qual as experiências diaspóricas dos jovens emigrantes parecem inicialmente demarcadas pela vivência da migração como imposição e alternativa de sobrevivência (busca de trabalho)¹² para, no decorrer do percurso migratório, ser experimentada também como espaço de vida e possibilidades de vivências cosmopolitas e interculturais. O que, em certo sentido, sugere possibilidades de articular memórias do passado e do presente sobre os deslocamentos de espanhóis. Nessa perspectiva, a precariedade enfrentada no mundo do trabalho ou a condição de “imigrantes do sul da Europa” que lhes é atribuída, parece colaborar para fazer emergir, entre os jovens espanhóis, uma memória em torno de condição similar vivenciadas, na Espanha, pelos imigrantes de outras nações, especialmente quando, no final dos anos 90 e início dos anos 2000, o país passa a receber um número expressivo de estrangeiros e a se posicionar como um país de imigração.

3. Considerações Finais

As cartografias filmicas mundiais tem conseguido, dentro de uma variedade bastante ampla de filmes que carregam como núcleo articulador perspectivas transnacionais e subjetividades em trânsito (Foster, 1999), produzir um tratamento temático mais exigente - e estilisticamente mais potente - das questões migratórias contemporâneas.

Não obstante, os problemas, silêncios, vulnerabilidades, situações de abuso de toda ordem e as múltiplas formas de insuficiências correlacionadas aos deslocamentos humanos, seguem intensificando o paradigma da mobilidade como uma das mais importantes forças de discussão das políticas de representação dentro dos imaginários

12 Cabe lembrar aqui que a reiteração das narrativas do jovens, de sua condição de migrantes forçados remete a um tipo de posicionamento discursivo do governo e da mídia espanhóis que tem construído a atual emigração de jovens como «aventura»; «ampliação de experiência profissional» ou «aprendizagem de idiomas». Discursos que têm sido confrontados, em termos contradiscursivos, nas mobilizações transnacionais de coletivos de jovens emigrantes espanhóis como Marea Granate. Ver www.mareagrante.org. (Cogo; Olivera, 2016)

audiovisuais recentes. O cinema espanhol não é, por tudo isso, de nenhuma maneira refratário à emergência da temática migratória em contextos de recepção e partida. Está inevitavelmente predisposto a ser aberto e em demarcar estruturalmente as várias mediações possíveis entre a memória migrante e a própria memória fílmica (Van Liew, 2008). Seu passado fílmico condensa, desde a ficção e o documentário, perspectivas cinematográficas fundamentais que ajudaram tanto a edificar como a desconstruir o mito do emigrante\imigrante, seus 'lugares' de designação, seu empreendedorismo incansável, sua importância muito além dos fatores econômicos – e, mesmo mediocrementemente dentro dessa única visão, ainda assim tantas vezes negada sua contribuição estrutural.

O filme de Icíar Bollain é um documentário valente que busca uma leitura polisêmica e aberta dos emigrados espanhóis na Edimburgo atual pela via da força do relato e da resistência da imagem. A proposta temática-estilística do documentário da diretora, dentro de três linhas – três profundidades narrativas –, densifica as falas dos jovens emigrantes espanhóis como uma forma de pensar as migrações e ao mesmo tempo incluir nela o que é mais indignante: repetir a tragédia, repercutir a história ouvindo que ela não esconde seus desenganos, seus ciclos resistentes, sua atualidade obstinada.

A força individual e ao mesmo tempo emergente dos relatos dos jovens espanhóis compõe um quadro de mediação frontal da memória emigrante (os ancestrais emigrantes na Europa) e os corpos dos novos deslocados, criando uma interposição significativa com as continuidades do passado (a eterna fragilidade que acompanha os migrantes) e os vários impedimentos que os demarcam. O que muda com a sensação que, apesar do empreendedorismo, apesar da qualificação sem precedentes dos emigrados espanhóis, o êxodo está inevitavelmente tapando uma mentira globalizatória: o acesso a todos, de forma plural, disponível e igualitária?

Essas três mediações fazem de *En Tierra Extraña* um filme fundamental para ajudar a pensar as sentidas formas com que a proliferação de processos de circulação de pessoas, na Europa atual, mesmo aos mais qualificados, aos mais jovens e europeus, seguem sendo metáforas da desigualdade e das relações de dominação. Como deriva da falsa cratera entre ficção e documentário, o filme traz à luz um vestígio contemporâneo concreto: como a presença (da diáspora) impõe à exigência (da narrativa) para poder pensar, de forma atomística, o verdadeiro valor do âmbito da ação humana, da

necesidade de falar e ser ouvido, do imperativo da história e a sua reprodução tantas vezes infame e silenciosa.

Referências Bibliográfica

ALTED VIGIL, A. (2008). *España, de país de emigrantes a país de inmigrantes*. Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca/Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales: Madrid, 2008. <http://umer.es/wp-content/uploads/2015/05/n48.pdf>

CATALÀ, J. M. (2012). *El Murmullo de las Imágenes: Imaginación, Documental y Silencio*. Santander: Shangrila.

BALLESTEROS, I. (2001). *Cine (ins)urgente: textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Editorial Fundamentos.

BARNAND, A. (2000). *Theory and History in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

BERGFELDER, T. (2005). «National, Transnational or Supranational Cinema: Rethinking European Film Studies». *Media, Culture & Society*. 27.3 (315-331).

CASTIELLO, C. (2005). *Los parias de la tierra: inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa.

CLIFFORD, J. (1995). *Dilemas da cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

COGO, D. Y OLIVERA, M. H. (2016) #NoNosVamosNosEchan: usos de TIC y activismo en red de jóvenes migrantes españoles. In: XIII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. México: ALAIC. v. 1. p. 3-12. <http://alaic.org/descargas/2016/GT7.pdf>

COUSINS, M. (2013). *História do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DAHIRI, M., NIETO-MORALES, C., VÁZQUEZ-FERNÁNDEZ, M. J. (2016). *España de país de emigración a país de inmigración. Testimonios y relatos de vida de personas inmigrantes que residen en España Una mirada desde la perspectiva de los sentimientos vividos*. Madrid: Editorial Dykinson S.L.

- D'ANDRADE, R. (1995). *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DENNISON, S. (org.) (2013). *World Cinema: As Novas Cartografias do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus.
- EL GUINDI, F. (2004). *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*. Altamira Press.
- ESCUADERO, P. (2014). *Cine Documental e Inmigración en España: Una Lectura Sociocrítica*. Madrid: Comunicación Social ediciones y publicaciones.
- FRANÇA, ANDRÉA Y LOPES, D- (orgs.) (2010). *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó: Argos.
- FOSTER, G. (1999). *Captives Bodies: Postcolonial Subjectivity in Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- MONTERDE, J. E. (2008). *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el sur*. Andalucía: Junta de Andalucía.
- NAFICY, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporing Filmmaking*. Princeton University Press.
- NASH, M. (2005). *Inmigrantes en Nuestro Espejo: Inmigración y Discurso Periodístico en la Prensa Española*. Barcelona: Icaria Antrazyt.
- NEWMAN, K. (2010). "Notes on Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism", In: Durovicová, N. e Newman, K. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. NY: Routledge.
- PINK, S. (2000). *The Future of Visual Anthropology*. Taylor and Francis, 2000.
- RANCIÈRE, J. "A Ficção Documental: Marker e a Ficção da Memória". *Revista Arte e Ensaios PPGAV\EBA\UFRJ*. N. 21.
- SANTAOLALLA, I. (2005). *Los otros: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensa Universitaria.
- SASSEN, S. (2013). *Deciphering the Global: Its Scales, Spaces and Subjects*. Taylor & Francis.

SHOAT, E. Y STAM, R. (1994). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Madrid: Paidós.

TEIXEIRA, R. T. (2016) *Cine Diaspórico Iberoamericano: Fronteras, Itinerarios y Transculturalismos*. Barcelona: UOC.

VALERO MATAS, J. A., MEDIAVILLA, J.J., VALERO OTEO, I.; COCA, JUAN R. (2015). El pasado vuelve a marcar el presente: la emigración española. *Papeles de población*, 21(83), 41-74. Recuperado en 24 de febrero de 2017, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-74252015000100003&lng=es&tlng=es.

VAN LIEW, M. (2008). "Immigration Films: Conventions of (In)visibility in Contemporary Spain". IN: BECK, Jay & RODRÍGUEZ Vicente. *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester.

Línea 2

LITERATURA Y CINE

El impacto de la Segunda Guerra Mundial y Shindo Renmei en los Nikkei brasileños en *Corações Sujos* de Vicente Amorim

Ignacio López-Calvo

University of California, Merced

ilopez-calvo@ucmerced.edu

Resumen

Estudio la historia de Shindō Renmei, un grupo terrorista ultranacionalista nipobrasileño, y el impacto transnacional que tuvo la Segunda Guerra Mundial en los Nikei. Analizo la película de Vicente Amorim *Corações Sujos* y el ensayo en el que se inspiró, *Corações Sujos: A História da Shindo Renmei* de Fernando Morais, que reflejan el fin de la mentalidad de trabajador temporal entre los inmigrantes japoneses, así como la construcción conflictiva de una identidad étnica Nikei, independiente de la de los japoneses en Japón, y el cambio de lealtades de Japón a Brasil después de la Segunda Guerra Mundial. Ambos textos muestran cómo la represión durante la guerra los llevó a la creación de la primera organización terrorista de las América.

Palabras clave

Japón, Brazil, Shindo Renmei, II^a Guerra Mundial, *Corações Sujos*

1. Introducción

Este artículo ofrece un contraste entre la película *Corações Sujos* (*Corazones sucios*, 2011) de Vicente Amorim y *Corações Sujos: A História da Shindo Renmei* (*Corazones sucios: la historia de Shindo Renmei*, 2000) de Fernando Morais, el ensayo en que se basa la película. Si se presta atención a la información que queda excluida de la película, uno puede darse cuenta del tipo de datos que los historiadores, escritores y directores de cine deciden dejar de lado a la hora de contar relatos históricos.

Cuando el gobierno brasileño notó que muchos inmigrantes japoneses ultranacionalistas, cuya autoestima había quedado herida por años de discriminación y frustración, habían encontrado una autoimagen positiva en las anexiones territoriales llevadas a cabo por Japón en Asia, prohibió la exhibición pública de orgullo patriótico japonés. En último término, esta prohibición daría lugar a sociedades secretas fanáticas y ultranacionalistas como Shindo Renmei y, consecuentemente, a nuevos desarrollos en la evolución de identidades Nikkeis. La Segunda Guerra Mundial representó un punto de inflexión para los Nikkeis brasileños al transformar su cosmovisión, sus esperanzas de regresar a Japón, su autoidentificación y, como resultado, su afiliación nacional. La imposibilidad de volver a su país, que había quedado devastado tras la guerra, junto con la campaña de asimilación forzada llevada a cabo por el Estado Novo de Vargas, abrió un nuevo camino para la brasilianización de los nikkeis; estos sujetos minoritarios racializados acabaron por abandonar su mentalidad de residentes temporales y aceptaron renuenteemente la residencia permanente en Brasil. Además, muchos se hicieron católicos (lo que constituía con frecuencia un eficaz mecanismo de promoción social), se nacionalizaron y empezaron a identificarse como brasileños.

2. Objetivos

El análisis de ambos textos desvelará las causas de la creación del grupo terroristas y las consecuencias que tuvo para la comunidad japonesas. Una de las consecuencias más tristes de la represión gubernamental y de las actitudes negativas contra los japoneses en Brasil durante la guerra fue la creación de la primera organización terrorista de las Américas: la ultranacionalista Shindo Renmei, que en castellano significa “Liga del camino de los súbditos”. La represión y aislamiento de los nikkeis a manos de la administración de Vargas llevó a algunos de sus líderes a formar asociaciones secretas supuestamente dedicadas a preservar los valores culturales y espirituales japoneses

(el llamado *Yamato-damashii* o espíritu japonés), con el objetivo de que tras la victoria japonesa en la guerra, los nikkeis tuvieran la opción de regresar a su país sin haber renunciado a sus costumbres ancestrales. No cabe duda de que Shindo Renmei es un tópico recurrente en la producción cultural nikkei. La Segunda Guerra Mundial los dividió en dos facciones enfrentadas: por una parte, la mayoría Kachigumi (“patriotas” o “victoristas”), quienes estaban convencidos de la victoria de Japón, apoyaban el regreso colectivo a la patria y estaban obsesionados con eliminar a los “traidores” entre sus compatriotas; por otra, la minoría Makegumi (“la facción iluminada”) que reconocía la derrota de Japón. Los Makegumi, más ricos y cultos, se habían adaptado ya a la sociedad brasileña y hablaban japonés, lo que ha llevado a algunos estudiosos a mantener que se trataba, en realidad, de un conflicto de clases. El segundo grupo también incluía a crédulos inmigrantes que permitieron que los Kachigumi se aprovecharan de ellos. La aparición de Shindo Renmei fue quizás una consecuencia del sesgo de confirmación (*confirmation bias*) o tiro por la culata (*backfire effect*), a raíz del que la mayoría de los nikkeis eligió interpretar la información de manera que confirmara sus arraigadas creencias sobre la milenaria invencibilidad de Japón y la naturaleza divina de su emperador, ignorando por completo las noticias sobre la derrota de su país. De hecho, parece que las noticias sobre la derrota de Japón únicamente contribuyeron a reforzar sus creencias. Este tipo de interpretación errónea es más fuerte aún cuando se trata de asuntos con una considerable carga emocional o de creencias profundamente arraigadas. Muchos nikkeis se aferraron a sus prejuicios, incluso cuando tuvieron que confrontar la verdad contra su deseo.

3. Metodología

Se contrastan la película y el texto en que se inspiró para comprobar qué fue lo que el director decidió dejar fuera del guión y por qué. Asimismo, el ensayo se enfoca en el contraste entre la actitud positiva, empática hacia la comunidad japonesa y la burla de la actitud infantil de los terroristas.

4. Análisis

La película *Corações Sujos* de Vicente Amorim refleja este conflicto que dividió a los japoneses de Brasil durante la posguerra. Se nos informa desde el principio que dentro de la comunidad más grande de nikkeis del mundo, pocos creían que Japón había perdido la guerra o, al menos, pocos lo reconocían en público por miedo a ser considera-

dos traidores o “derrotistas”. En una atmósfera tensa agravada por la represión gubernamental, presenciamos el nacimiento de Shindo Renmei y la violencia que ocasionó. La película de Amorim añade personajes femeninos a la historia narrada por Morais en *Corações Sujos: A História da Shindo Renmei*. Así, las escenas que abren y cierran la película permiten que el público oiga, en primera persona, la voz narrativa de Miyuki Takahashi, diciéndonos que perdió el amor de su vida por esta guerra fratricida. Curiosamente, siguiendo la estela marcada por Morais, el director, que obviamente simpatiza con los nikkeis, no se enfoca en los estereotipos del llamado Peligro Amarillo (la inadaptabilidad de los asiáticos, la construcción de una nación dentro de una nación, etc.), sino en lo que provocó la radicalización del protagonista y, por extensión, de su grupo social.

La película revela la combinación explosiva producida por la mezcla de medidas represivas gubernamentales y las ansiedades existenciales de los nikkei como la causa principal de la repentina conversión de una comunidad pacífica al extremismo, fanatismo y violencia intraétnica. Tanto en la película de Amorim como en el ensayo de Morais, estos nacionalismos intolerantes parecen compartir la culpa de los estragos causados por Shindo Renmei. Así, los subtítulos nos informan de que tras de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno brasileño no permitía a los inmigrantes japoneses reunirse o tener sus propios periódicos, emisoras de radio o escuelas. Es evidente que se los veía como una metonimia o extensión de Japón que había infiltrado peligrosamente el territorio brasileño. Por su parte, el ensayo de Morais revela la razón por la que la clausura de las escuelas de lengua japonesa era inaceptable para los nikkeis: “El peor problema era que, sin las pequeñas escuelas japonesas, los niños no podían aprender el *Yamatodamashii*—la ‘doctrina del espíritu nipón’ y del ‘estilo de vida japonés’”. Morais examina, por tanto, la sorprendente e inesperada transformación de un grupo social que hasta entonces había logrado no llamar demasiado la atención. Ofrece, asimismo, una lista de los argumentos de los kachigumi contra la idea de que Japón hubiera perdido la guerra:

« Devotos de las más rígidas tradiciones militares, ciegos seguidores del Emperador, defendían las falsas alegaciones sobre la victoria de Japón con argumentos que ellos consideraban irrefutables: en 2600 años Japón no había perdido una guerra; si se diera la remota posibilidad de que la patria hubiera sido derrotada, entonces el mundo sería testigo de las “terribles

muertes de un millón de personas” por suicidio colectivo, siguiendo el liderazgo del Emperador¹.

La película de Amorim explica el fenómeno de Shindo Renmei por medio de la progresiva transformación de Takahashi, un fotógrafo japonés y marido responsable, en uno de los sicarios de Shindo Renmei. Noboru Watanabe, un exoficial del ejército imperial japonés, le lava el cerebro mediante fanáticas charlas sobre el estilo de vida samurái, que el fotógrafo debe a su vez enseñar a las nuevas generaciones de nikkeis. No obstante, vemos también resistencia nikkei al terrorismo cuando tres hombres ignoran en un bar la propaganda que les ofrece el fotógrafo, diciéndole que no existe excusa alguna para matar a gente honrada. Atrapado entre dos nacionalismos intolerantes, el caso individual de Takahashi es emblemático de la transformación colectiva de muchos nikkeis en el estado de Sao Paulo durante aquellos años. Su negativa a aprender portugués en las primeras escenas de la película exponen la mentalidad de residente temporal de un grupo minoritario que espera regresar a Japón lo antes posible. De la noche a la mañana, el protagonista se convierte en una marioneta del inescrupuloso excoronel Watanabe, quien lo manipula, junto con otros nikkeis, para su propio beneficio económico. La victimización de Takahashi, por tanto, revela que tras la cosmovisión ultranacionalista de Shindo Renmei, había también líderes corruptos y egoístas que se aprovechaban de la credulidad y el aislamiento de sus compatriotas. El excoronel Watanabe, por ejemplo, se enriquece estafando a hombres como Matsuda, quien le vende su casa a muy bajo precio, además de comprarle yenes que habían perdido casi totalmente su valor real para regresar a Japón, como se le había prometido.

Otro mecanismo retórico que se usa en la película de Amorim (y que comparte Lúcia Hiratsuka en *Os Livros de Sayuri*) es la presentación del drama por medio de los inocentes ojos de los niños. Primeramente, notamos la perplejidad de una niña llamada Akemi ante la negativa de Takahashi a hablar portugués y más tarde, su angustia al ver a los adultos escuchar la radio y hablar de la rendición del emperador. La inocencia de Akemi contribuye a intensificar la tragedia, particularmente en el momento en que

¹ “Devotos das mais rígidas tradições militaristas japonesas, seguidores cegos do imperador, sustentavam a teoria da vitória do Japão com argumentos que consideravam indiscutíveis: em 2600 anos o Japão jamais perderá uma guerra; na remotíssima hipótese de que a pátria tivesse sido derrotada, o mundo teria testemunhado a ‘morte honrosa de 100 milhões de japoneses,’ que se suicidariam coletivamente, acompanhando o mesmo gesto do imperador” (89). It also quotes a Japanese man named Koketsu, who is later tortured by the military police, arguing that there is evidence of Japan’s victory: “If Japan had lost the war, all the Japanese would be dead.” (“Se Japão tivesse perdido a guerra, todos os japoneses estariam mortos” [12]).

el excoronel Watanabe visita su casa para entregarle a su padre una nota en la que se le amenaza de muerte. Más tarde, Akemi encuentra a su padre muerto, tumbado sobre un fardo de algodón en la cooperativa, después de haberse atrevido a exponer las mentiras políticas de Shindo Renmei.

Otra escena recrea la confusión de los niños cuando una alumna le pregunta a su *sensei*, Miyuki (la esposa de Takahashi), la razón por la que se tienen es esconder para poder aprender japonés. Después, cuando Akemi le pregunta a su profesora el significado de dos ideogramas japoneses, Miyuki se queda en estado de *shock* al leer las palabras “Corazón sucio”, que usaba Shindo Renmei para acusar a los Nikkeis de traición. La situación empeora aún más cuando unos soldados brasileños, representantes de un aparato represivo del estado que impone el patriotismo obligatorio, irrumpen en la escuela y, para desvelo de los niños, bajan la bandera japonesa y queman los libros en japonés. Este pasaje es representativo de la asimilación forzosa, así que como del intento de epistemicidio y erradicación de la cultura japonesa llevada a cabo por el Estado Novo.

La película *Corações Sujos* también expone el racismo rampante en Brasil como un factor clave en el conflicto. En otra escena, un policía militar racista se enoja cuando a siete japoneses, que habían sido acusados de intentar asesinar a un cabo brasileño por profanar la bandera japonesa, se les asigna un abogado afrodescendiente. No puede aceptar que, mientras que en Japón, según él, los siete habrían sido ejecutados sumariamente, en Brasil un abogado negro defiende a los acusados “amarillos” por haber intentado asesinar a un soldado blanco.

Algunas escenas también ilustran la disonancia cognitiva que afectó a los nikkeis durante aquellos años. Aun cuando se les presenta la evidencia que contradice sus enraigadas creencias, se niegan a aceptarla y, en su lugar, racionalizan sus argumentos para negarla. En realidad, la derrota de Japón significaba para ellos el fin de sus esperanzas de volver a casa, algo que consideraban inaceptable. Así, cuando Takahashi, siguiendo las órdenes del Watanabe, va a la casa de su antiguo amigo Sasaki a matarlo y este último insiste en la derrota de Japón, se hace obvio que también él está al corriente de dicha realidad. Sin embargo, se niega a aceptarla porque, según las enseñanzas de Watanabe, para los japoneses sólo hay una verdad: el honor del espíritu japonés. En la siguiente escena Takahashi y Sasaki luchan dentro de la cooperativa de algodón hasta que el fotógrafo mata a su viejo amigo. Por segunda vez en la película, el

espectador nota una mancha de sangre circular en un fardo de algodón que se asemeja a la bandera japonesa, representando así la violencia fraternal como consecuencia del ultranacionalismo.

Otra escena muestra la sorpresa de Takahashi al darse cuenta de que Shindo Renmei está manipulando las fotografías de la rendición del emperador japonés al general norteamericano Douglas MacArthur al final de la guerra. Cuando Watanabe se da cuenta de que Takahashi ha empezado a cuestionar la veracidad y motivaciones de Shindo Renmei, ordena a un *tokkotai* o sicario asesinarlo. Seguidamente, luchan bajo la lluvia y Takahashi sale victorioso y en venganza, mata a Watanabe antes de entregarse a la policía. Cuando le preguntan por qué no se suicidó después de matar al excoronel, el fotógrafo responde que merece vivir con la deshonra de haber matado a dos hombres inocentes a los que consideraba traidores.

La película de Amorim se basa en *Corações Sujos. A História da Shindo Renmei* (2000), un híbrido de ensayo histórico, novela, testimonio y biografía. Curiosamente, aun cuando Morais no es de descendencia japonesa, su denuncia, en este estudio detallado y bien investigado, es en general más vehemente y explícito que la de los autores y directores de cine nikkeis. Ofrece listas, por ejemplo, de las numerosas provocaciones que tuvieron que soportar los nikkeis desde el comienzo del proceso migratorio. Denuncia además los desahucios forzosos de familias nikkeis desde la costa al interior, después de se los acusara repetidamente de sabotaje. Tras ser internados por un tiempo en la estación de ferrocarril de Brás en Sao Paulo, los nikkeis se dieron cuenta de que se habían convertido en chivos expiatorios. El gobierno los acusó de ser una quinta columna en el país y de servir como espías nazis en los ataques alemanes contra barcos brasileños, mientras que los inmigrantes alemanes e italianos recibían mucho mejor trato. Usando el mismo tono exaltado, Morais llama a Luiz Berardo de Godoy e Vasconcelos, jefe de policía de la ciudad de Bastos, “Racista, prejuicioso y temerario”, después de que decidiera segregar al 70% de los nikkeis locales en un gueto.

Corações Sujos de Morais expresa el mismo elogio de los logros nikkeis que los mismos autores nikkei. Después añade una fotografía de los inmigrantes japoneses que se ofrecieron como voluntarios al lado de las fuerzas paulistas durante la Revolución de 1932 y denuncia el linchamiento de nikkeis inocentes en Osvaldo Cruz y Tupã después de que se produjeran enfrentamientos violentos entre nikkeis y brasileños. En contraste con la admiración que siente Morais por los nikkeis, su libro se mofa de la falta

de sofisticación de Shindo Renmei, a la que considera una secta con líderes infantiles, con problemas mentales y falta de preparación militar. Por ejemplo, a pesar de que la prensa brasileña especula que usan técnicas modernas y diabólicas, “en sus reuniones, el amateurismo exhibido recuerda a niños jugando a ser asesinos”.² Un antiguo tokkotai describe a su grupo como “once paletos japoneses”³ perdidos en una ciudad anónima durante un ataque para matar a un “derrotista”. Morais también describe un intento de asesinato en el que ninguno de los diecisiete tiros disparados por los tokkotai a cinco metros de distancia alcanzó su objetivo, aun cuando uno de los sicarios era “Antônio” Ikeda, considerado el mejor tirador nikkei (165). El autor se burla igualmente del hecho de que tantos nikkeis se creyeran la veracidad de las fotografías torpemente manipuladas por Shindo Renmei.

En contraste con la película, *Corações Sujos* de Morais nos revela también cómo los cuerpos de seguridad brasileños torturaron a nikkeis de los que se sospechaba que fueran miembros de Shindo Renmei, usando el submarino (*water boarding*) y otros métodos. A raíz que Japón rompiera relaciones diplomáticas con Brasil, la policía no dudó en arrestar y humillar a inmigrantes japoneses. Una de las tácticas para humillar a los detenidos fue la práctica samurái del siglo XVII del *fumie* (forzar a cripto-cristianos a pisar la imagen de Cristo), que transformaron para forzar a los nikkeis a escupir o pisar la bandera japonesa o el retrato del Emperador. Morais también provee ejemplos de tortura psicológica y concluye que “el fanatismo de los seguidores de Shindo Renmei, sin embargo, parecía ser proporcional a las provocaciones de la policía”⁴. El Departamento de Orden Social y Político encarceló y creó fichas para 31.380 inmigrantes. El Ministerio Público procesó a otros 1.423, pero sólo 381 fueron a juicio. Catorce tokkotais fueron condenados por asesinato y el Presidente de Brasil ordenó la deportación de ochenta japoneses. No obstante, el caso jurídico de Shindo Renmei, el más grande de la historia judicial de Brasil, duró tanto tiempo (1946-1958) que la mayoría de los procesados obtuvo amnistía. La seducción de la violencia política, por tanto, contaminó a los típicamente pacíficos inmigrantes japoneses. El ensayo *Corações Sujos* (2000) de Morais y su rendición cinematográfica homónima, dirigida por Amorim, explican

2 “Em suas reuniões o amadorismo lembrava um grupo de crianças brincando de matar” (161)

3 “Onze caipiras japoneses” (164).

4 “O fanatismo dos seguidores da Shindo Renmei, porém, parecia ser proporcional às provocações da polícia” (176).

las divisiones dentro de la colonia nikkei de Brasil y, lo que es más importante, el proceso de radicalización por el que pasaron muchos de sus 200.000 miembros.

5. Conclusiones

Los trabajos analizados en esta presentación, por tanto, reflejan el fin de la mentalidad de residente temporal y la subsiguiente construcción ardua y conflictiva de una identidad nikkei, diferente de la de los japoneses de Japón. Como se muestra en esta producción cultural, los nikkeis comenzaron a traspasar su lealtad de Japón a Brasil después de la Segunda Guerra Mundial. En contraste con la situación de preguerra, fueron capaces de crear sus propias organizaciones étnicas y sociales, independientes del gobierno japonés. Estas obras revisan el capítulo de Shindo Renmei como una suerte de catarsis colectiva que produce el efecto de aliviar, de una vez por todas, el peso del período más turbio de la historia nipobrasileña. Los autores y directores de cine nikkeis admiten, por tanto, que en el pasado de sus ancestros se puede encontrar no sólo dignidad, orgullo y gloria, sino también episodios vergonzosos y heridas humillantes.

Referencias bibliográficas

- ARAI, J. y HIRASAKI, C. (2008). *100 Anos da Imigração Japonesa no Brasil*. São Paulo: Bunkyo-Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social and Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- CARVALHO, D. de (2003). *Migrants and Identity in Japan and Brazil: The Nikkeijin*. London and New York: Routledge.
- CHERRIER, P. (2011). "Le traitement médiatique des travailleurs brésiliens du Japon durant la crise économique de 2009." *Ebisu* 46 (Fall-Winter 2011), pp. 39-71.
- BRASILEIROS NOVOS CAMINHOS NA FORMAÇÃO DE UMA REDE DE PESQUISADORES (2208). Ed. Mita, Chiyoko, Hugo Córdova Quero, Aaron Litvin, and Sumiko Haino. Tokyo: Centro de Estudios Lusófonos. Universidade Sofia, pp. 37-43.
- COMISSÃO DE ELABORAÇÃO DA HISTÓRIA DOS 80 ANOS DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL (1992). *Uma Epopeia Moderna: 80 Anos da Imigração Japonesa no Brasil*. São Paulo: HUCITEC, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa.

Corações Sujos. Dir. Vicente Amorim. Perf. Tsuyoshi Ihara, Takako Tokiwa, Eiji Okuda, Eduardo Moscovis, Kimiko Yo, Shun Sugata. São Paulo: Produção Mixer, Paris Filme, 2011.

DEZEM, R. (2000). *Shindô-Renmei: Terrorismo e Repressão. Módulo III-Japoneses*. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial.

ENDOH, T. (2009). *Exporting Japan: Politics of Emigration to Latin America*. Urbana: University of Illinois Press.

HANDA, T. (1980). *Memórias de um Imigrante Japonês no Brasil*. Trans. Antonio Nojiri. São Paulo: Centro de Estudios Nipo-Brasileiros.

HIRATSUKA, L. (2008). *Os Livros de Sayuri*. São Paulo: Edições SM.

MORAIS, F. (2000). *Corações Sujos: A História da Shindo Renmei*. São Paulo: Companhia das Letras.

Da Literatura Nikkei no Brasil: Dois exemplos

José I. Suárez

University of Northern Colorado

jose.suarez@unco.edu

Resumo

Esta comunicação resumirá, em poucas palavras, a história da imigração japonesa no Brasil; também analisará duas obras desses imigrantes: a autobiografia de Katsuso Yamamoto, *Toda uma Vida no Brasil* (1984) e o romance de Júlio Miyazawa's, *Yawara! A Travessia Nihon-din-Brasil* (2006). A primeira obra é uma coletânea de ensaios, escritos em japonês e traduzidos ao português, sobre a vida do autor no Brasil; a segunda, em português, é um polido texto literário (ganhou o 2009 Prêmio Literário Nikkei) a respeito dos sacrifícios e sofrimentos dos imigrantes japoneses durante e depois da Segunda Guerra Mundial no interior do Estado de São Paulo. No processo, certos problemas de identificação comunitária e suas reverberações serão detalhados.

Palavras-chave

Imigração, nipo brasileiro, nissei, "alteridade".

O fim do feudalismo no Japão em 1871, produto da Restauração Meiji de 1868, causou graves dificuldades à classe camponesa e resultou em repetidos anos de emigração para estes infelizes. Ao chegarem aos países de destino, a intenção destes emigrantes era poupar dinheiro e voltar ao Japão, mas as condições laborais nestes países proibiam que as suas expectativas fossem realizadas. Uma vez que a escravidão acabou, o Brasil começou a dar alento à imigração japonesa com o propósito de substituir a mão de obra emancipada. Portanto, os imigrantes japoneses e as suas famílias conseguiram estabelecer-se no Brasil depois de não serem bem acolhidos nos Estados Unidos nem no Canadá, países para onde inicialmente emigraram e que posteriormente se mostraram adversos à política expansionista do Japão (Bodnar, 1985, pp. 55-56).

Porém, dada a política racial existente, como os brasileiros reconciliariam as suas exigências laborais com estes trabalhadores de cor? Apesar de que em 1910 os legisladores brasileiros terem aprovado um projeto de lei que vedava subsídios estaduais para imigrantes asiáticos, os japoneses foram excluídos da classificação de “asiático” e colocados dentro dessa categoria europeia “altamente desejada” (Hirabayashi, 2002, p. 38). É incrível que, como Jeffrey Lesser revela:

« Brazilian [race] notions were reinforced by Japanese diplomats who eagerly promoted the notion that their subjects were “white.” Soon a “model minority” discourse (to use a contemporary concept) emerged that suggested that Japanese immigrants would lead Brazil to military and industrial power by recreating Japan’s ostensible homogeneous society. As deputy Nestor Ascoli noted regarding Russia’s defeat in its 1904-05 war with Japan, “the Japanese is now a better element of progress than the Russian and other European peoples.” By harping on the idea that “intellectually the Japanese is frighteningly superior,” Ascoli suggested that immigrants would help Brazil match the production levels of Japanese industry (Hirabayashi, 2002, pp. 38-39).

Esta política teve sucesso em atrair milhares de japoneses ao Brasil—a maior parte aos estados de São Paulo e Paraná—a tal ponto que o Brasil acolheu o maior número de emigrantes japoneses do mundo (exceto Manchúria) durante os trinta anos após a sua chegada inicial em 1908. Dos 35,000 que chegaram entre 1908 e 1925, muitos ascenderam da condição de trabalhadores à de proprietários de pequenas fazendas num prazo de entre dois a cinco anos. Esta imigração para o Brasil continuou a crescer significativamente. Em 1928, o Brasil deixou de subsidiar a imigração, mas esta medida não diminuiu o alto número de emigrantes. Uma possível explicação é que, em 1924, o

governo japonês começara a subsidiar os seus emigrantes para eles fundarem colônias no Brasil, assim alentando a emigração para esse país. Incentivado pela Grande Depressão e a crescente ameaça do nacionalismo japonês, o governo brasileiro aprovou o Ato de Imigração de 1934, o qual pôs fim ao influxo japonês (Masterson, 2004, pp. 72-82).

Durante o resto da década dos anos trinta e durante a Segunda Guerra Mundial, a situação tornou-se difícil para aqueles japoneses que residiam no Brasil. A ditadura de Getúlio Vargas (1930-1954) reestabeleceu a política de “brancura através de assimilação” iniciada nos últimos anos de século XIX e agora aplicada ao pé da letra para obter os resultados desejados. A 10 de Julho de 1943, cerca de 10,000 “simpatizantes do Eixo”, o 90% dos quais eram japoneses, foram detidos sem prévia advertência e obrigados a deixar a cidade de Santos no Estado de São Paulo. A todos foi proibido levar consigo os seus pertences. No fim da guerra, os nipo brasileiros eram vistos como fanáticos e terroristas pela maior parte dos outros brasileiros. Eram todos vinculados aos atos da Shindo-Renmei, uma organização terrorista fundada em 1944 e cujo propósito era manter a “japonidade” junto com o culto ao imperador e assim criar um país para aqueles que sentiam-se despatriados (Suzuki, 2008).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a queda do *Estado Novo* e o desmantelamento da Shindo-Renmei, os nipo brasileiros começaram uma época de prosperidade apesar dos preceitos étnicos prevalentes; a imigração continuou (cerca de 200.000 japoneses chegaram nos anos 50). O seu reconhecimento da derrota do Japão (um facto negado por muitos deles), a perspectiva de que não voltariam a residir no Japão e a aceitação que o Brasil era *yokoku* (o seu país adotado) facilitou a sua mobilidade ascendente e a sua integração dentro da sociedade brasileira.

O resto desta comunicação examinará criticamente uma obra autobiográfica dum imigrante japonês, Katsuzo Yamamoto intitulada *Toda uma Vida no Brasil* (1984) e *Yawara! A Travessia Nihondin-Brasil* (2006), um romance do escritor nissei Júlio Miyazawa.

Ao contrário doutros imigrantes japoneses, as origens de Katsuzo Yamamoto não eram nem rurais nem humildes. A sua família fazia parte da indústria têxtil em Himeji, uma cidade perto de Kobe, cujo porto de mar era por onde muitos destes imigrantes embarcavam para o Brasil. O seu pai, depois do negócio dele falir, teve de aceitar vários tipos de empregos na região; o jovem Katsuzo fez estudos em mais de uma escola.

Em 1932, depois da morte do pai por causa da difícil situação econômica pela que estava atravessando o país, Yamamoto resolveu tentar a sorte no Brasil onde conseguiu melhorar progressivamente as suas aspirações profissionais.

O livro, embora autobiográfico, não contém muito sobre a sua vida. As primeiras páginas fornecem ao leitor com descrições das suas tentativas laborais no Brasil; portanto “O Meu Currículo” é o título do primeiro ensaio. O seguinte, porém, é uma série de artigos, publicados em jornais e revistas, que ele redigiu, dirigidos à comunidade japonesa, entre 1962 e 1982. Conclui com cinco artigos que apareceram publicados no *Jornal Paulista*, em 1983 e 1984. A maior parte dos ensaios são vinhetas das suas experiências e observações, ou das suas perspectivas sobre assuntos comerciais que ressoam com paternalismo e orgulho étnico.

Estas redações têm pouco a ver entre si. A sua inclusão aparenta ser baseada na sua ordem cronológica, isto é, nas datas de publicação. Temas tão variados como os logros dos “nisseis” (japoneses étnicos de segunda geração) no Brasil, a competitividade das empresas japonesas ao nível nacional e internacional, e ou conceito japonês de *gambari* (o desenvolvimento de competitividade entre individuais) são tratados a fundo. Mesmo assim, Yamamoto finalmente volta à sua autobiografia. Uma resposta à carta de condolência pela morte da sua esposa permite-lhe lamentar a sua perda enquanto detalha os seus últimos dias com ela. Aproveita o ensejo para advertir aos homens que tratem bem as mulheres porque ele sente que assim não tratou a dele.

Continua com vários outros ensaios sobre as práticas empresariais e agrícolas do Japão e do Brasil, matrimónios inter-raciais (não bem vistos pela maioria destes imigrantes) e o sistema educativo japonês. Porém, mais uma vez volta a sua própria vida por causa duma missiva dum amigo anunciando o nascimento dum filho. Após uma breve frase congratulatória, Yamamoto compara o seu próprio sucesso com o do amigo, sublinhando que nem sempre qualquer esforço é recompensado. O tom da carta é metódico e paternalista. A sua analogia duma empresa a uma maratona tal vez tenha mais sentido em língua japonesa. (A falta de legibilidade ou sentido também pode ser o resultado duma pobre tradução para o português.) Seja como for, não aparenta dirigir-se ao rapaz para se gabar ou para saborear o seu sucesso financeiro de que disfrutava; ao contrário, o seu propósito é inspirar todos aqueles que estão a tentar ascender no mundo empresarial, sobretudo os jovens. Ele continua a lembrar as suas visitas e experiências no Japão, enquanto intercala perspectivas sobre a mudança geracional na

comunidade nipo brasileira e o aniversário da sua chegada setenta anos antes. Vários ensaios se seguem que tratam a realidade corporativa japonesa e brasileira, a agricultura nipo brasileira e o projeto ambiental entre os dois países na região ecológica do Cerrado. Entre estes ensaios, acha-se um de índole pessoal que explica porque o autor prefere o Brasil ao Japão. Ele basicamente revela a sua preferência declarando que, dum ponto de vista financeiro, ele teve sucesso no seu país adotivo e não no de origem. Além destas poucas páginas autobiográficas, o resto do livro consiste duma serie de redações desvinculadas que mostram, na sua maior parte, a sua preocupação perene com o mundo de negócios japonês, brasileiro e, às vezes, com o americano e o dele mesmo.

Portanto, quais os seus modos de percepção e adaptação expostos nesta obra? Antes de dar resposta, temos que ter em conta que Yamamoto, ao contrário dos seus antecessores japoneses, não chegou ao Brasil como trabalhador agrícola. A morte do seu pai e a sua incapacidade de se manter empregado no setor comercial japonês levou-o a tomar esta decisão: “Depois do falecimento de meu pai, pensei comigo que, do jeito que as coisas iam, nunca poderia melhorar de vida. Por isso, em 1932, resolvi emigrar para o Brasil, cheio de entusiasmo e esperança” (1984, p. 16). Ele, como os seus companheiros camponeses, partilhavam o sonho de melhorar o seu destino ao imigrarem para o Novo Mundo, onde a riqueza material era muito atingível. Muita da imigração japonesa à América Latina foi influenciada pelas cartas de isseis que haviam se estabelecido na região; muitas destas narrativas eram positivas e serviam o propósito das empresas de recrutamento que era atrair futuros clientes (Masterson, 2004, p. 57).

Acontece que, depois de chegarem ao país de destino, os imigrantes sentem um tipo de “desmitificação”, quer dizer, eles sofrem uma alteração ou erradicação das suas perspectivas utópicas em relação à realidade do novo país. Tal “verificação da realidade” encontra-se com frequência nas autobiografias de imigrantes. Os expatriados têm experiências que, enquanto lhes ensinam o que é ou não é culturalmente aceite, erradicam as suas noções preconcebidas e, igualmente, certas expectativas que talvez tivessem a respeito da vida dentro do país adotivo. Yamamoto exprime em breve esta experiência ao admitir que “Lembro-me agora que sofri muito, durante cerca de quatro anos, após a minha chegada ao Brasil” (1984, p. 16). Esta confissão não significa que ele se sentisse fracassado, mas que ele ficou mais ciente da sua inesperada realidade. Se tivesse falhado no Brasil, o conteúdo da autobiografia seria bem diferente: teria recorrido repetidamente a antíteses de “a expectativa *versus* a realidade”, e tal vez uma

série mais detalhada de “quadros de memória” (Bellow, 2000, p. 36). No entanto, Yamamoto realizou as suas expectativas (por exemplo, melhora significativa da situação financeira, elevação da autoestima, ampliação da independência pessoal) depois de haver passado o “processo de desmitificação”. Tais quadros são débeis, no melhor, e a antíteses “expectativa-realidade” aparentemente reconcilia-se. Para os brasileiros de nacionalidade ou para outros grupos de imigrantes, os seus ganhos no começo pareceriam ser baixos mas, como já foi mencionado, para Yamamoto estes, junto com melhores oportunidades de emprego, proviam uma subsistência mais segura do que a que tinha no Japão.

Em relação à adaptação, o que é que esta obra revela sobre a capacidade do autor de conviver e de ser bem sucedido no seu novo país? Está Yamamoto disposto a tentar abandonar a sua origem étnica para atingir uma assimilação total? De facto, todo o livro é um testemunho da sua capacidade de convivência e sucesso no Brasil. Este resultado pode atribuir-se a mais de um fator: os antecedentes profissionais de Yamamoto (superior à da maioria de imigrantes japoneses na América Latina), a sua ética laboral, o seu entendimento de que as oportunidades oferecidas nesta terra são inumeráveis e, no momento da sua chegada, uma vasta comunidade japonesa já prevalecia numa área conhecida como “a colônia”.

Mesmo assim, Yamamoto não esquece o Japão e, além do mais, não deixa de mencioná-lo na sua escrita. Até que ponto, então, tanto ele quanto a colônia absolutamente se tornam brasileiros integrados? Embora ele declare que tanto ele como os membros da colônia são “ex- japoneses”, o significado desta denominação é obtuso. O que Yamamoto aparenta comunicar é que, como nipo brasileiros, já não são cidadãos japoneses; quando estes criticam ou falam pejorativamente do Brasil, os nipo brasileiros se ofendem. Porém, nem sequer implica que abandonaram a lealdade ou aliança ao país de origem. Mesmo sendo a sua autobiografia, a obra e também é um testemunho de como a comunidade se vê a si mesma e, sem dúvida, sente-se japonesa. Além duma postura pro Japão no livro, outra demonstração do seu patriotismo é o facto de que foi escrito em japonês, o que tal vez seja por ele não haver aprendido a escrever em português formal.

É certo que nas autobiografias de imigrantes surge sim um renascimento ou “duplicação” por parte do autor e não um processo de apagamento ou uma tentativa de monoculturação (Boelhower, 1982, p. 49). Mesmo assim, obras desta índole variam no

grau de “renascimento” de acordo com o temperamento e expectativas do autor. O novo auto-composto de Yamamoto aparenta mostrar um grau menor de brasilização. Isto não quer dizer que ele não se sente assimilado ou que sofre um conflito a respeito da sua lealdade patriótica. Pelo contrário, a sua transformação ou assimilação, como a da maior parte dos imigrantes, força-o a combinar o sistema cultural passado (a memória cultural) com o do seu presente e futuro dentro dum modelo singular (Boelhower, 1982, p. 29). A sua memória cultural é pelo menos tão importante ou tal vez mais importante quanto ao sistema cultural atual. Isto explica a sua repetida referência ao Japão através do texto.

Em contraste com a autobiografia de Yamamoto, *Yawara! A Travessia Nihondin-Brasil*, de Júlio Miyazawa, vencedor do Prêmio Literário Nikkei em 2009, é uma depurada obra de ficção. Dividida em três partes, detalha os fundos pesares de três famílias japonesas no Estado de São Paulo após a Segunda Guerra Mundial. A primeira parte, “Pátria Amada”, descreve a difícil e insulada vida da colônia fundada em 1936. Entre as dificuldades encontradas, a pior de todas foi o preconceito dirigido contra eles, o qual culminou com ataques físicos, especialmente durante a década de quarenta. Esta primeira parte conclui com os suicídios de Kenhiti, que cumpriu pena por causa dum briga que tivera com um brasileiro não asiático, e a sua esposa. Ambos saltaram dum penhasco, desvairadamente crendo que estavam de volta ao Japão e gritando “Fuji-San! Pátria Amada!”

A segunda parte, dando um pulo até à década de setenta, obtém o seu título, “Marraino Goro”, do nome do filho de Kenhiti e Akemi que foi adotado por uma família japonesa depois do suicídio e que é o protagonista desta parte. Enquanto na primeira parte a aceitação dos imigrantes em relação à sua “alteridade” baseia-se na resignação da sua “asiatidade” que obviamente contrasta com a “brasilidade” daqueles que “pertencem” e que exercem o seu sentido de superioridade quando os dois grupos entram em conflito. Com Mariano, um nissei, uma geração surgiu que já não é “nem um grupo nem o outro”, isto é, não é nem completamente japonês nem completamente brasileiro. Esta hibridez dá origem a um enigma que Mariano verbaliza:

« Sou brasileiro ou japonês? Pode parecer uma pergunta tola porque meus documentos atestam que nasci aqui e sou brasileiro. No entanto, meus traços físicos indicam a minha origem japonesa. Está na cara! Se muitos nisseis nascidos no Brasil, mais ou menos nessas duas décadas, que passaram por esse falso dilema, caso tivessem compreensão do que ocorria, teriam

tido uma outra postura perante a vida e as pessoas. Era um falso dilema porque para ser japonês, não seria necessário renunciar à sua pátria e para ser brasileiro, não seria necessário renunciar à sua raça. As experiências de cada um, suas condições econômicas e sociais, refletiram em maior o menor grau em desvios de personalidade condicionados por esse falso dilema (pp. 124-125).

No caso dele, Mariano foi diagnosticado com desordem de identidade dissociativa depois de haver sido hospitalizado. Além do mais, ele se desassocia da sua militância política criando um duplo, o insurgente Caro Mano (o “Japa”), o qual ele acha estar protegendo ao não revelar a sua identidade e culpabilidade quando ele, Mariano, é perseguido e depois prendido por causa das suas transgressões contra o governo. Ele mais adiante reconhece esta dualidade: “Então, foi aí que eu acho que acabei virando duas pessoas: era o Mariano, japonês nascido no Brasil e portanto brasileiro, mas também era o japa, procurado pela polícia por causa da política . . .” (p. 164).

O que exacerba a condição de identidade nissei é que no Brasil, como nos Estados Unidos, o discurso racial centra-se no binário “branco e negro”. Os que não são de ascendência europeia ou africana ficam excluídos da dicotomia “nós contra eles”, quer excluídos do debate sobre os fundamentos raciais da nação, quer apropriados quando convêm pelo grupo com poder, tal como se constata na categoria de “não asiático” na legislação de 1910 (Uba, p. 77). Portanto, Mariano fica num tipo de limbo de identidade que o coloca na categoria de “nem uma nem outra coisa” e mantém a sua personalidade rachada. Ele pergunta-se, “Teriam eles assumido de corpo e alma a nacionalidade brasileira, a despeite da pele e dos traços nitidamente orientais? E eu? Que nacionalidade deveria assumir? Como muitos, tentei por muito tempo parecer brasileiro, a pesar da cara de japonês” (p. 127). Infelizmente, ele já desde a infância chega à conclusão que a miscigenação é a solução para a situação do seu povo quando diz “Bento era uma espécie de japonês diferente. Ele era um mestiço que vivia a sua vida de modo muito independente, parecendo até que nem reparava na existência de outros japoneses, como nós, que vivíamos bem ali, do lado. Com pouco mais de dez anos, tendo sofrido a discriminação por ser japonês, senti certa inveja do Bento. Tive uma vontade de ser como ele; de ser mestiço também!” (p. 138) Em relação aos Estados Unidos, é que o Brasil considera como brancos muitos dos seus mestiços.

“A Travessia” é o título da última parte. É um título adequado porque Miyazawa magistralmente consegue, através destas páginas, encapsular as experiências dos ja-

poneses no Brasil. Para o protagonista Koiti, membro fundador da colônia Atibaia e agora a coletiva voz ficcional dos migrantes japoneses, é uma travessia do Japão ao Brasil, das colônias rurais à cidade de São Paulo, de imigrante a cidadão, da juventude à velhice mas, principalmente, é uma metáfora da transição issei duma crise de identidade à sua auto confirmação e realização. A “travessia” é portanto uma de aculturação. Enquanto assistia um filme japonês, Koiti sofre um colapso emocional e, chorando, grita “Kenhiti!”, o nome dum companheiro imigrante que se tinha suicidado dez anos antes. A contundente opressão social que Koiti sentia obrigou-o logo a enterrar a lembrança na altura da morte do amigo. Ele, como é o caso de muitos que pertencem a grupos minoritários, subconscientemente reprime um acontecimento traumatizante que possa impedir o seu objetivo: tornar-se rico para provar ao grupo maioritário que estava enganado na sua crença sobre a inferioridade japonesa. O preço que paga Koiti, um tipo de John Herismo mental, é o seu colapso psicológico e a desintegração da sua família—ele separou-se da sua esposa Minako pouco depois de chegarem à cidade.

Enquanto Koiti está a chorar no cinema, Mitiko, uma nissei também conhecida por Michan, tenta consolá-lo. Ele sai momentaneamente sozinho, recompõe-se, pensa sobre a sua vida depois de chegar ao Brasil e volta para dentro para assistir ao filme. Depois da conclusão do filme, ele apresenta-se-lhe. A relação tumultuosa que se segue enquadra-se dentro de parâmetros de filmagem. Mitiko e, particularmente, Koiti são retratados e comportam-se como personagens na écran. Por exemplo, durante um passeio do casal, Miyazawa frisa o cenário cinematográfico da sua narração: “Parecia uma cena de filme onde os atores não estavam representados, simplesmente caminhavam com tranquilidade” (p. 199). Mais tarde, tentando salvar a relação entre eles, Koiti irrompe com a mesma canção e dança do filme americano *Singing in the Rain*: “na tentativa de imitar o ator, cantor e dançarino Gene Kelly naquela cena antológica do filme” (208). A cena é incluída como instrumento. Por um lado, é paradoxal que dois nipo brasileiros representem uma cena dum filme americano. Por outro lado, o autor talvez se sentisse compelido a inserir uma cena dum filme conhecido pela maioria dos leitores (os filmes japoneses raramente são mostrados fora do Japão). Além do mais, a sua escolha, de propósito, serve para a retratação de Koiti, um homem dividido entre a sua “niponidade” ou “orientalidade” (o que ele originalmente era) e a sua “brasilidade” ou “ocidentalidade” (no que parcialmente se tornou). A cena nem é plausível nem implausível. Não é “nem uma nem outra coisa”, o que comunica a ambivalência de identidade do protagonista.

A travessia de Koiti começa no cinema com o colapso psicológico e a resultante relação com Mitiko. Ela, embora não tivesse nascido no Japão, possui um robusto sentido de identidade, o produto da sua educação e do facto que o pai constantemente lhe relembra: “Você, Michan! Você, Okinawa! Você, Michan de Okinawa” (p. 194). Por meio da sua família e dela mesma, Koiti aos poucos sofre o processo de compreender a sua singularidade e a da sua gente no Brasil. Ele conta a estória de Kootaro a Mitiko, um rapaz da comunidade que, atingindo a idade de adulto, quis pesquisar e a viver com uma tribo de indígenas na floresta amazónica. Durante a sua estada, ele teve um filho com uma nativa. Koiti visitava-o enquanto viveu com a tribo e, antes de ir embora, disse-lhe num tom sigiloso, “Não se esqueça da Amazônia! Cuide da Amazônia porque lá está o futuro do Brasil. E também do Japão!” (p. 215). O significado científico da mensagem é óbvio para os leitores de hoje em dia; Kootaro está também a deixar-lhe saber que, mesmo que assimilado, ele se sente parte dos dois países, que ele é nipo-brasileiro mesmo, um terceiro espaço. Na altura, Koiti ficou perplexo por causa destas palavras, mas agora, anos depois, ele percebe-as, porque na subsecção, também intitulada “A Travessia”, a voz narrativa (Koiti?) conclui que há duas categorias de japoneses no Brasil, “Aquele que segue uma orientação geral ditada só pelo desenvolvimento da humanidade e aquele que segue uma orientação também geral, mas ditada por uma herança cultural de longa data. São caminhos diferentes como duas retas paralelas. Vão para uma mesma direção, mas para destinos diferentes” (p. 226). A travessia de Koiti finda quando ele vê Minako, a sua ex-mulher, numa estação de metro. Enquanto eles estavam a chegar a um restaurante próximo, um balão bate contra a sua perna. Ele apanha-o e uma pequenina japonesa acompanhada pela a sua mãe, ambas vestindo quimonos, chega junto dele para recuperar o brinquedo dela. Depois de ele o devolver, ela dá-lhe um beijinho na bochecha e exprime o seu agradecimento em japonês, “*arigatou . . . jichan*” (obrigada avozinho). Minako, reparando que os olhos do amigo estavam cheios de lágrimas, perguntou o que acontecera. A aparição e o agradecimento da menina causou-lhe uma esmagadora saudade do Japão. Ele respondeu, “Você não ovuiu? . . . Ela me chamou de *jichan*!” (p. 253).

Em conclusão, Yamamoto e Miyazawa refletem dois modos de perceção e adaptação dentro da comunidade issei no Brasil. As duas obras, extremadamente diferentes, partilham duas características: são singularmente nipo brasileiras e revelam um terceiro espaço.

Referencias bibliográficas

BODNAR, J. (1985). *The Transplanted: A History of Immigrants in Urban America*. Indiana U.

BOELHOWER, W. (1982). *Immigrant Autobiography in the United States*. Verona: Etsedue Edizioni.

HIRABAYASHI, L. R., KIKUMURA-YANO, A. y HIRABAYASHI, J. (2002). *New Worlds, New Lives: Globalization and People of Japanese Descent in the Americas and from Latin America in Japan*. Stanford: Stanford U.

LESSER, J. (2007). *A Discontented Diaspora: Japanese Brazilians and the Meanings of Ethnic Militancy 1960-1980*. Durham and London: Duke U.

MASTERSON, D. M. y FUNADA-CLASSEN, S. (2004). *The Japanese in Latin America*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

MIYAZAWA, J. (2006). *Yawara! A Travessia Nihondin-Brasil*. São Paulo: Edição do Autor.

SUZUKI Jr., M. (2008). "História da discriminação contra os japoneses sai do limbo." *Folha de São Paulo* 20 April 2008. Disponible en: http://www.usp.br/proin/download/imprensa/imprensa_integras_20_04_2009.pdf

YAMAMOTO, K. (1984). *Toda uma Vida no Brasil*. São Paulo: MasSão Ohno.

Haru e Natsu: las cartas del reencuentro

Teresa Rinaldi

National University, San Diego, California

teresarinaldi@gmail.com

Resumen

Los japoneses acostumbrados a una sola raza en su país de origen, a partir de 1908, llegan a un Brasil multirracial. En el proceso de asimilación a un nuevo lugar, la negación o aceptación de las raíces es un drama existencial que todo inmigrante experimenta. *Retratos japoneses no Brasil* (2010), editado por Marília Kubota, recorre por medio de sus varios autores la memoria y la realidad de los japoneses en tierras brasileñas. De igual manera, la novela televisiva *Haru e Natsu: as cartas che não chegaram* (2005) de Mineyo Sato, observa las transformaciones socioculturales que experimentan sus protagonistas a partir de la inmigración y por medio de sus historias se observa cómo el desarraigo y los lazos interpersonales reformulan la identidad nipo-brasileña.

Palabras clave

Japón, *Haru e Natsu*, Mineyo Sato

1. Introducción

Los japoneses acostumbrados una etnia con escasa influencia externa llegaron a partir de 1908 a un Brasil multirracial. Por primera vez, su sentido de identidad se encuentra forzado a reformularse. Con el paso del tiempo y con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, Japón y Brasil quedaron posicionados en sitios políticamente antagónicos. A partir de estas disparidades políticas también se produjeron quiebres a nivel social. Los mismos, afectaron diferentes ámbitos de la comunidad japonesa. Por ejemplo, muchas de las escuelas en São Paulo se vieron obligadas a cerrar y una gran cantidad de literatura japonesa se perdió o fue escondida. A pesar de los problemas políticos la producción literaria y cultural de los *nikkei* (descendientes de japoneses) continuó. Al igual que los comienzos de la inmigración japonesa, los años posteriores a la Segunda Guerra se afianzó la búsqueda identitaria. *Retratos japoneses no Brasil* (2010), editado por Marília Kubota, recorre por medio de sus varios autores la memoria y la realidad de los japoneses en tierras brasileñas. Japón y Brasil, con sus culturas e idiomas tan distantes como sus raíces, ofrecen en la conjunción de sus descendencias una belleza poética que varios autores se dedicaron a desarrollar.

El presente análisis se enfoca en *Retratos* y en otras la novela televisiva *Haru e Natsu: as cartas che não chegaram* (2005) del director Mineyo Sato, basada en la novela de Sugako Hashida. Los grandes hilos conductores que acercan estas obras literarias y televisiva son los temas del desarraigo, los vínculos entre diferentes etnias y la búsqueda de pertenencia. En el proceso de inmigración, ya sea forzada (exilio) o impuesta por circunstancias adversas, el inmigrante transita el mismo por medio de las diferencias. Negar o aceptar las raíces es un drama existencial que todo inmigrante experimenta. Al hablar de inmigración también se incluyen palabras como transculturización o mestizaje. En esa instancia, es imposible aislar el tema a un solo término, más bien, para lograr una mirada abarcativa es necesario reinterpretarlos. Por medio de esta selección nos acercamos a los inmigrantes japoneses en Brasil y a las transformaciones que éstos experimentan y cómo las complejidades culturales de los lugares de origen y de posterior asentamiento, modifican sus vidas. Al mirar los procesos de asimilación de los inmigrantes japoneses se logra entender de forma panorámica una etnia y una generación que, por medio de las relaciones afectivas, la asimilación del desarraigo y lo diferente, reformulan su identidad en un nuevo lugar.

2. Identidad, etnia y vínculos interraciales

De acuerdo a Min y Kim (1999, p. 17) dos son las teorías étnicas que se contemplan en la actualidad. Una se desarrolla en base a la concepción en la cual la afinidad física, un idioma común o religión son las vetas de una identidad étnica. Por otra parte dentro del marco de *social mobilization* se contempla a la etnia como una creación y co-creación de acuerdo a una sociedad que hospeda al inmigrante. Como investiga Nobuko Adaki (2010), la etnicidad es un producto de relaciones sociales que están basadas en valores socio-culturales comunes. Por su parte, Reyes-Ruiz (2010) contempla que la etnicidad emerge de vínculos interpersonales pero los mismos se establecen a partir de valores construidos y creados dentro de una sociedad. En Gregory Peck y *diamante negro*, la primera historia de la compilación *Retratos japoneses no Brasil: Literatura Mestiça*, compilada por Marília Kubota los personajes de Neno y Sylvia representan a dos culturas antagónicas: la japonesa y brasileña. El personaje de Neno personifica la cultura japonesa estoica, precisa y respetuosa; y a una brasileña, llamativa y transgresora. Ambos personajes pueden considerarse como parte de una dialéctica de intercambio cultural entre etnias antagónicas.

Como estudia Eriksen (1993) la raza y la etnicidad no son tipologías sino que la concepción de una etnicidad compartida se basa en los vínculos interpersonales. Los conceptos de raza y de etnicidad contemplan grupos de cohesión, identidad o discriminación. La concepción de raza se basa, por su parte, en vínculos a partir de afinidades físicas. El personaje de Sylvia, brasileña, se revela a las órdenes paternas de solo dedicarse a la familia y contrariamente a lo que desea el padre se dedica a trabajar y se permite hablar y conocer a un japonés. Coquetea con alguien que, seguramente su padre no aprobaría. En ese sentido Sylvia representa a todas aquellas personas que dejan de lado diferencias étnicas y que, movidos a partir del amor se abren a nuevas experiencias. Sylvia se percata que debe adueñarse de su deseo y así cambiar lo que le tocó en suerte: “os sonhos de uma joven nunca estão do outro lado da calçada” (17). Sus sueños se encontraban de este lado, es decir, del lado de la aceptación y el cambio. Ella, por medio de su atracción hacia Neno no solo expandió su transgresiones iniciales sino que también aunó en “este lado” (entiéndase este lado como tierra brasileña), el deseo de Neno. Su belleza era parte de su transgresión y al ser consciente de ello lo utiliza para desdibujar esta diferenciación étnica: “Eu era muito bonita na juventude. Chamava a atenção dos homes” (17). Esta belleza era parte de su capacidad de romper con lo establecido. Por medio de la misma, se acercó a Neno. Así, utilizó esta belleza

para afianzar su propósito de romper el mandato paterno y animarse a entablar vínculos con hombres que no fueran brasileños. Parametrizando la perspectiva de Eriksen, Sylvia borra las diferencias étnicas y habilita un espacio para el intercambio. En este lugar, la etnicidad se convierte no en una barrera estática sino en un intercambio dinámico.

Neno, por su parte, es alguien tranquilo, más bien tímido y de hablar preciso. Dentro de la cultura japonesa estas son virtudes características. Neno, sin embargo, a partir de su amor por Sylvia, se permite acercarse a alguien que no pertenece a su comunidad. Transgrede él también –impulsado por su deseo– con lo preestablecido por su comunidad¹.

En sus primeras citas, los jóvenes, se encuentran en un mundo idílico del cine, tan característico para la comunidad japonesa de São Paulo². La historia de Naraoka su brepticamente incluye el nombre del famoso actor norteamericano dándole un sentido especial al título de esta narración. Gregory Peck es el protagonista de la película *Duelo al Sol* (1946) del director King Vidor. En la misma, Lewton McCandles protagonizado por Gregory Peck se enamora de Pearl Chavez, una mestiza quien tras haber perdido a su madre queda en cuidado de la familia de Lewt. En un primer momento Pearl o Perla, en su traducción al castellano, no accede al interés que Lewt tiene por ella, al igual que Sylvia parece no prestarle atención al japonés. Neno al igual que Peck, transgrede su posición social y el orden establecido pero de una forma más pacífica y con más elegancia³, ofrece un trozo de chocolate a Sylvia: ... “A única coisa que lhe ocorreu na hora foi oferecer a ela o *Diamante Negro...Você aceita um pedaço?*” (19).

1 Típicamente los japoneses se casaban entre ellos e incluso traían a novias escogidas por la familia. También se conoce el evento como “picture brides” o novias por fotos.

2 En entrevistas realizadas en agosto 2011 al autor Júlio Miyazawa y Célia Oi directora de Bunkyo São Paulo, los descendientes de japoneses expresaron la importancia de la cinematografía y asistir al cine los fines de semana. Los miembros de la comunidad, como expresa especialmente Júlio, recordaban los lazos culturales y sociales con su lejano Japón. Al principio y por falta de recursos, los cines eran cines itinerantes en que llegaban a los cafetales y se montaban en camiones. Una vez establecidos en São Paulo, los japoneses accedían a los cines de forma continua y también de esta forma la producción cinematográfica generó una mayor demanda. Para un estudio más exhaustivo sobre la vida del cine y su importancia en la comunidad japonesa leer *A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade* de Alexandre Kishimoto.

3 En la película de Vidor, Lewt (Gregory Peck) se enfrenta en un duelo con su hermano Jesse por el amor de Pearl. En un trágico desenlace ella también muere en brazos de Jesse dejando trunco el amor entre ella y Lewt.

Naraoka, en este caso, utiliza los mismos nombres del clásico norteamericano como ejemplo de esta mezcla de etnias de la historia. Neno no es anglosajón pero la autora juega invirtiendo su origen en contrapartida al origen de Peck que sí lo es. La utilización de roles de uno y otro personaje da un indicio de cómo la autora implementa personajes occidentales en su historia de vida de orientales a modo de constante diálogo. En el juego de las comparaciones, sí utiliza a Sylvia como Perla. En un momento de la historia Neno le regala a Sylvia un chocolate, un *Diamante negro*⁴. Este detalle se puede tomar cómo por medio de un chocolate (representativo expresiones románticas en muchas culturas cuando se da como regalo) dos culturas llegan a encontrarse y logran entablar una relación cercana. Sylvia era un diamante negro exótico para Neno al que solo accede dejándose llevar por sus deseos. Puede decirse que la necesidad de la autora de incluir un personaje blanco como título de su historia se refiere a lo que Jeffrey Lesser (2001, p. 87) analiza con respecto a la creación de diferentes categorías étnicas: “reconfiguring Japanese as non-Asians was an important step in creating ‘ethnic’ categories for immigrants”. La inclusión de personajes famosos occidentales en una historia de japoneses en Brasil es una forma de reconfigurar y crear categorías intermedias donde uno y otro personaje se mezclan en variaciones de historias originales (como la película original de Gregory Peck). Asimismo, por medio de Neno y Sylvia se observan los entretelones de la constante búsqueda y reformulación identitaria que, en este caso, se perciben por medio de relaciones románticas.

El lenguaje corporal y diálogos descritos en *Gregory Peck* y *Diamante negro*, demuestran la curiosidad de la autora con respecto al juego de identidad y cómo por medio de la atracción de los protagonistas se observa la fascinación por otra etnia. En esta instancia se puede referir al marco del mestizaje y moviéndonos de la postura de Cornejo Polar, para encontrar una nueva propuesta. Para dilucidar esta nueva perspectiva, recordando el aporte de Cornejo Polar, el debate con respecto a la literatura mestiza debería proveer una alternativa teórica. Mientras que Fernando Ortiz o Ángel Rama discuten los perímetros o límites de la transculturización, para Cornejo Polar (2004) el concepto de mestizaje difiere del de transculturización ya que este último incorpora –en un plano sincrético– dualidades: dos o más idiomas, dos o más identidades, dos o más experiencias históricas. La transculturización enfatiza conflictos y diferencias. La síntesis donde se encuentran estos elementos, según Cornejo Polar (2004, p. 117), toma lugar en un espacio de hegemonía cultural y literaria, donde “the

⁴ Diamante negro es un chocolate típico brasileño de la marca Lacta.

social asymmetry of the originating contacts would be obviated". Aquí, los discursos que no hayan influenciado el sistema de "enlightened literature" serán marginizados. Reformulando el cuestionamiento de Cornejo Polar (2004) con respecto a que el concepto de transculturización que enfatiza conflictos y diferencias, mientras que el de mestizaje habla de una síntesis de muchas mezclas, se propone un espacio intermedio.

Este lugar intermedio observa tanto los conflictos y diferencias de la transculturización entre *nikkeis* y nativos como la síntesis que reúne esas diferencias. La propuesta ahora es una mirada panorámica de la producción literaria *nikkei* e incluirla tanto en un marco de mestizaje como de transculturización donde las diferencias étnicas sirvan de puente de conexión y no de diferenciación. Como analiza Ignacio López-Calvo en *Imagining the Chinese in Cuban Literature and Culture* (2008, p. 139) los autores se encuentran ante una gran limitación al momento de representar una cultura en su totalidad: ... "authors [concentrate] on those fragments of it with which they are familiar. In this endeavor, they must walk a thin line between being selective and falling into obtuse stereotypes". En esta instancia, Naraoka, aborda el tema de las uniones entre japoneses y brasileños de una manera casi tímida sin hacer un extenso uso del lenguaje. Más bien, se sostiene por medio de una historia narrada dentro de una historia. La autora desde la simplicidad narrativa trabaja esa tenue línea entre lo que le es familiar y lo foráneo sin caer en estereotipos. De esta manera no se detiene en conflictos entre etnias, más bien, los aúna o sintetiza por medio una relación amorosa.

En la producción literaria de *nikkeis* en Brasil, disyuntiva que sus personajes encuentran al enamorarse es una constante. Muchos de estos ellos como los de Goro y Antônia en la novela *Yawara!* (2008) de Júlio Miyazawa, o Gabriel y María en la película *Gaijin: ama-me como seu* (2005) de Tizuka Yamasaki⁵ por mencionar algunos, se encuentran divididos entre el amor y respeto a sus orígenes y el amor hacia la persona del nuevo lugar donde se encuentran. Donde inicialmente las diferencias étnicas los separan, el vínculo amoroso los une. Los personajes de estas obras, al igual que la historia de Sylvia y Neno desafían estereotipos con respecto a las relaciones interraciales y diferencias étnicas⁶. Así y por medios estos acercamientos, se continúa con una pau-

5 Se puede encontrar un estudio más exhaustivo de estas obras en mi disertación *Soles de oriente en Latinoamérica* (2013).

6 Si bien durante el gobierno del presidente Getúlio Vargas la constitución de 1934 llamaba a "blanquear" la sociedad por medio de matrimonios interraciales, este proyecto se enfocaba especialmente en europeos. Los japoneses quedaron desde un primer momento marginados. Para profundización sobre el tema dirigirse al artículo de Fábio Ocada "'Uma reconstrução da memória da imigração japonesa no Brasil.'"

latina incorporación del otro. La sociedad y las diferentes etnias como un contexto de diversas circunstancias se transforman en una dinámica de continua transformación. Los límites que presentaban las diferentes etnias (brasileña y japonesa) se transforman a partir de los vínculos y, observando las dinámicas de esos procesos sociales donde se construyen y reformulan las identidades iniciales, se logra un mayor entendimiento del significado de etnicidad en un contexto global.

3. Haru et Natsu: las cartas cartas del reencuentro. Nación y familia

Homi Bhabha y Benedict Anderson en sus trabajos sobre el discurso de nacionalismo y el sentido de nación sirve de estructura en esta parte del análisis. Eric Hobsbawam, mencionado por Bhabha (1994, p. 200), cuando estudia la historia de las naciones occidentales lo hace desde los márgenes de los inmigrantes exiliados. Si bien Haru y Natsu Takakura no son exiliadas, las condiciones en que transcurren sus experiencias emulan la de aquellos que viven en el exilio. Dadas las precarias condiciones de su estadía en Brasil, los padres de las niñas no pueden retornar rápidamente a Japón. La familia que había planeado viajar junta a Brasil, debe separarse. Natsu, la hermana menor, sufre de una infección en los ojos y, por recomendación médica, le impiden que aborde el barco. Los padres deciden entonces dejar a su hija más pequeña al cuidado de familiares. Haru, la mayor, le promete a su hermana escribirle siempre y venir a buscarla al cabo de tres años cuando terminase el contrato en Brasil.

De acuerdo a Bhabha, la nación “fills the void left in the uprooting of the communities” (1994, p. 200). En este sentido, la nueva nación adoptada por la familia de Haru y Natsu, Brasil, al principio no logra completar o suplir el desarraigo experimentado. Los Takakura tampoco logran pertenecer pero ni logran irse del lugar. Por medio de las cartas entre las hermanas y tomando las palabras de Gellner en el escrito de Benedict Anderson: “Nationalism is not the awakening of nations to Self-consciousness: it invents nations where they do not exist” (1991, p. 49). Contextualizando las cartas con el sentido de nación y búsqueda de “homeland” las hermanas desde sus puntos distantes y desencontrados fabrican un sentido de nación y pertenencia. Sus respectivas comunidades les son funcionales a su imaginación y sentido de pertenencia. Las cartas son, por su parte, el conductor que habilita un sentido de comunidad, imaginada por cada una de ellas en su contexto cotidiano. En este marco es donde Haru intenta, como se ve a lo largo de la historia, reconocer en Brasil un lugar donde pueda desarrollarse y

“pertener” para lograr retornar en busca de su hermana. Pero, pasaron setenta años para que las condiciones se dieran y Haru volviera en búsqueda de su hermana. Son varios los eventos más representativos con respecto al sentido de familia y nación que se muestran en la novela. Algunos de los más destacados son el desarraigo en sí (a partir de la inmigración), la enfermedad de algunos de los personajes, la emigración forzada dentro de Brasil y la importancia de catalogar las experiencias a través de las cartas.

4. Desarraigo

El exilio es la cesación del contacto con
un follaje y de una raigambre con el aire
y la tierra connaturales;
es como el brusco final de un amor,
es como una muerte inconcebiblemente horrible porque
es una muerte que se sigue viviendo conscientemente.

J. Cortázar

El exilio, la inmigración el cambio de hábitat habitual conlleva un impuesto desarraigo donde se desintegra la identidad social y cultural del individuo y gradualmente se pierde el sentido de nación. En el proceso, se habita un nuevo espacio donde simbólicamente la memoria y la conexión con el pasado son elementos determinantes para que los desarraigados (inmigrantes, exiliados) comiencen un nuevo estadio de reinserción y aceptación social (Sandoval, 1993, p. 10).

En esta parte del análisis y desde el foco del desarraigo, se incluyen las historias de *Missoshiru* de Tereza Yamashita, *O que herdamos realmente* de Wilson Sague y la novela televisiva *Haru e Natsu* (2005) del director Mineyo Sato. El trabajo de Yamashita, resalta no solo por su historia sino por su forma. La misma incluye dos personajes principales el señor Klauss e Hiromi, la niña japonesa. En esta corta historia la repetición del saludo entre el señor Klauss e Hiromi o Hiro establecen desde el comienzo la peculiaridad de esta técnica para encontrar significado en la misma. Al igual que en la película *Groundog Day* (1993) del director Harold Ramis, donde lo que le sucedía al protagonista en un día se repetía una y otra vez, *Missoshiru* con su diálogo: -*Ohayô*, senhor Klauss induce al lector a reflexionar sobre el sentido de la repetición. En primera instancia la misma puede establecer un sentido de perma-

nencia. Hiro entablaba el diálogo de la misma forma cuando acudía a comprar algo que su madre le ordenaba del negocio del señor Klauss. En el transcurso de la historia el diálogo se repite catorce veces hasta una última donde la niña se percata de la ausencia de Klauss.

El recuerdo mutuo, la relación de cariño entre uno y otro personaje muestra ese espacio imaginado donde ambos se sienten parte de un nuevo lugar. Si bien el nombre Klauss puede denotar origen alemán, la autora no menciona su apellido. Esto es también simbólico ya que a pesar de tener un nombre alemán en todas las interacciones con Hiro, el señor Klauss sabe en detalle la historia de los inmigrantes japoneses al Brasil. Se ve también que disfruta al recordar el pasado. Al final de la historia se devela que Klauss sufre de Alzheimer. La característica repetición de frases o movimientos por parte de aquellos que padecen la enfermedad en este caso funciona como ejemplo de la importancia de la memoria. Cada vez que Klauss hablaba con Hiro comenzaba de la misma forma. En cada una de las intervenciones después del saludo recordaba un evento diferente con respecto a la historia de inmigrantes japoneses en Brasil. La autora, por medio de este recurso, muestra la importancia de la memoria ligada al sentido de identidad. El desarraigo en este caso se hace menos presente y, los vínculos creados en la nueva nación equilibran la pérdida. En la última de la repeticiones del diálogo: “—*Ohayô*, senhor Klauss. —*Ohayô*,” (Kuboka, 2000, p. 111) con insistencia un evento. En este sentido la autora, por medio de esta técnica, simboliza la importancia del pasado. El mismo, a través de la memoria es lo que otorga sentido al inmigrante, a Hiro en este caso, y logra así mitigar el desarraigo.

La idea del regreso es una constante imprescindible para comprender el desarraigo cultural y la situación de los inmigrantes. Según Ana Vásquez, la situación psicológica del exiliado (en este caso se puede aplicar a los personajes de Haru y Natsu) contempla que el individuo no está en el presente, donde contempla su vida fuera de su país como una pausa, una vida falsa donde se desarrolla en paralelo a sus añoranzas. La inmigración sin retorno es inimaginable, es como una doble derrota (Vásquez, 1993, p. 37). Otra autora que ha trabajado el tema, Cristina Hurtado-Beca sostiene la misma idea: el que el exilio sea una partida forzada, que no fuera objeto de una elección personal, es determinante para que el exiliado siempre mantenga la esperanza de volver (Hurtado-Beca, 1993, p. 50).

5. Homeland

Por su parte, el sentido de *homeland* o pertenencia como forma de contrarrestar el desarraigo se observa principalmente en la miniserie *Haru e Natsu: las cartas que nunca llegaron* (2005) protagonizada por Mitsuko Mori en el papel de Haru Takakura y Yôko Nogiwa como Natsu Takakura. Esta producción nipobrasileña producida en el 2005 en conmemoración de la primera emisión de la televisora NHK (Corporación de Radiodifusión Japonesa) y estrenada en Brasil en el 2008, trata de la vida de Haru y Natsu, separadas durante setenta años, una en Japón y otra en Brasil. Sus vidas, ensombrecidas por la nostalgia y las distancias forzadas, recrea la vida de muchos otros inmigrantes como menciona Elizabetta Zenatti, directora de la programación artística de NHK⁷:

« A imigração japonesa produziu muitas histórias dramáticas e emocionantes como a retratada na minissérie. Haru e Natsu é especial porque pela primeira vez na tevê aberta o público poderá conhecer de perto a saga dessas famílias. Com a exibição dessa produção, a Band celebra a importante parceria iniciada há cem anos entre os dois países.

Haru e Natsu visita de una forma dinámica la importancia de la memoria ante el desarraigo, lo simbólico de mantener los vínculos amorosos a través del tiempo y la distancia y lo fundamental de la identidad que –más allá de las influencias– se logran recrear a partir de lazos fraternales. Esta porción del análisis se enfoca en principalmente en la búsqueda del sentido de *homeland* y familia.

5. La enfermedad

De acuerdo a Abdelmalek Sayad en *The Suffering of the Immigrant* (2004) el autor analiza la relación existente entre el cuerpo del inmigrante y la contradicción en la conciencia del individuo. Según Sayad al observar la situación de los inmigrantes existe una gran cantidad de contradicciones con respecto a sus propios cuerpos. Sayad menciona que el cuerpo es un objeto de representación y presentación de sí mismo donde “the body is inhabited by the entire group [inmigrantes en este caso] that lives inside us” (2004, p. 179) y donde el cuerpo también es un instrumento para el trabajo y un espacio donde las enfermedades se manifiestan.

⁷ Para más detalles dirigirse al artículo “Band exhibe superprodução da NHK e inicia comemorações do Centenário da Imigração Japonesa”.

Todos los episodios comienzan con la voz en *off* de Haru, la hermana mayor, explicando las instancias del capítulo televisivo y haciendo un resumen de los eventos. El primer capítulo de la telenovela denominado “Hermanas,” se establece el tono dramático y nostálgico del mismo. Desde el comienzo se observa la tristeza en los personajes y cómo la enfermedad Natsu y la decisión de los padres de dejarla sola en Japón, marca la vida de las hermanas para siempre. La enfermedad de Natsu tiene un doble significado. En primer lugar, debido a su infección no aborda el barco y la familia debe separarse. Por otro lado, tal vez más oculto, su enfermedad puede tomarse como la resistencia ante el cambio.

Además de la enfermedad de Natsu se puede incluir también la de su hermano al poco tiempo de llegar a Brasil. El arduo trabajo hizo estragos en la salud de Shigeru Takakura, hermano de Haru y Natsu, cayó enfermo y murió de malaria. La muerte en este caso fue el escape que Shigeru tuvo. El cuerpo de Shigeru no resistió las exigencias de la vida en la plantación de café y solo manifestó enfermedad. Sayad (2000, p. 180) entiende que el inmigrante no tiene significado y que su existencia está ligada a su capacidad de trabajar. Es ahí donde el cuerpo enfermo del inmigrante se vuelve un significante:

« has no meaning, in either of his own eyes or those of others, and because, ultimately, he has not existence except through his work, illness, perhaps even more so than the idleness it brings, is inevitably experienced as the negation of the immigrant.

No hay una salida al problema (en este caso la precariedad en que la familia Takamura vive) y la enfermedad “becomes permanente and is the object of a permanent claim; it becomes the only way out [of] a situation from which there is no way out” (2000, p. 182). Si bien el análisis de Sayad observa la dinámica de los inmigrantes y sus niveles de adaptación luego de una enfermedad, su perspectiva se aplica a Natsu y su hermano Shigeru que, sin tener solución al problema inminente, caen enfermos. En el caso de Natsu, su enfermedad en cierta forma la “salva” ya que no puede abordar. Asimismo, esta enfermedad la anula y pierde –por las circunstancias de la vida de Japón especialmente durante la guerra –contacto con su familia. Su enfermedad fue su forma de escape pero también su condena. En el caso de Shigeru solo escapó por medio de la muerte.

6. La emigración forzada

La familia Takamura enfrenta tres desarraigos importantes. El primer desarraigo es cuando dejan Japón y a su hija menor ahí. En el tercer capítulo “Perpetuamente en Movimiento” luego de la muerte de Shigeru y a raíz de la opresión que sufren en la hacienda de café deciden huir. Este segundo desarraigo está marcado por la pérdida, ahora definitiva, de otro hijo. En este sentido los padres “abandonan” a sus hijos por segunda vez. La madre patria, Japón, no pudo proveer por sus hijos y, los Takamura no pudieron mantener la familia unida. La inmigración y sus dificultades proveen de acuerdo a Sayad una oportunidad para recordar la desaparición del “mothering provided by both the ‘mother-society’, the nurturing land [...] and the actual mother” (2000, p. 208).

En cada uno de esos desarraigos el padre, el Sr. Takamura, siempre intentó mantener los valores japoneses y por sobre todo se negó a aprender portugués. También, sostenía que un verdadero japonés no tenía necesidad de aprender el idioma. Asimismo, la esposa de Takakura es un personaje que muestra una evolución notable con cada desarraigo. Si bien al principio su personaje es alguien pasivo que no decide ni hace escuchar su opinión con respecto a dejar a Natsu sola en Japón, con el transcurso de la historia logra posicionarse en otro lugar. Con el segundo desarraigo, después de huir de la plantación de café, se ve a una madre que contempla el bienestar de su otro hijo, Minoru, (cuando este decide seguir su camino a São Paulo y trabajar como estibador) y, por más que no estaba de acuerdo, es capaz de decir: “Si se separa de la madre [habla en tercera persona] al menos sea feliz.” En este sentido, lo que no pudo otorgar la tierra natal, lo otorga la madre biológica: apoyo y reconocimiento. Si se separa de la madre (o tierra natal en caso de toda la familia Takakura) al menos sea feliz.

Según Robert Berthleier en su estudio acerca de reacciones neuróticas depresivas, existe una compensación entre la madre y los hijos enfrente a las pérdidas. La “no compensación” o falta de atención de los padres y en especial el silencio de la madre ante los diferentes desarraigos sufridos por la familia Takakura, se transforman hacia el final de la novela. La madre, que en un principio no se había opuesto a su marido a dejar a la hija sola en Japón, con el segundo y tercer movimiento de la familia comienza a hacerse escuchar.

De acuerdo a Berthleier, la relación con una madre que intenta compensar las pérdidas está caracterizada por una fijación en la madre (42). Si bien el personaje la señora

Takamura no muestra una obsesión con respecto a mantener el dominio sobre sus hijos después de los desarraigos que sufren, sí se observa una compensación por parte de ella. En el caso de la inmigración y la pérdida de la nación, el idioma también forma parte de esa pérdida. La nueva postura de la señora Takakura es la de compensar por medio del apoyo a hijos, especialmente con la decisión de Haru. La hija más grande desea aprender el idioma y su padre se opone rotundamente. La madre, ante el hecho, y con una nueva visión no solo insiste en que Haru debe aprender sino que también ella se dedica a hacerlo. El idioma, tan representativo de la comunidad japonesa en Brasil ahora y sostenido por personajes como el del padre de la familia, se ve ahora contrapuesto como un comodín en la formación de la nueva comunidad. Esta comunidad, esta nueva nación, nace a partir del desarraigo pero se forma y forja una nueva vida a partir del apoyo de madres como la señora Takamura que, emulando la madre patria, saben distinguir la importancia del aprendizaje del idioma como forma de adaptación exitosa en un nuevo lugar.

7. La importancia de catalogar las experiencias

Como explica John Storey con respecto a la función de la televisión y las historias presentadas en la misma “those who find it [las novelas televisivas] realistic shift the focus of attention from the particularity of the (denotative) narrative to the generality of its (connotative) themes” (2013, p. 26). *Haru e Natsu* logra ir de lo particular a lo general. En comparación otras novelas televisivas, *Haru e Natsu*, dista del uso melodramático exagerado característicos en la pantalla chica.

El subtítulo de la novela también tiene importancia al momento del análisis. “Las cartas que nunca llegaron” revelan la estructura de la novela. La historia que comienza a partir de 1934 en el puerto de Kobe con la familia Takakura logra conectar con miles de otros inmigrantes japoneses que experimentaron las mismas vicisitudes y tristezas al dejar el país natal. Tal vez la audiencia no sea inmigrante pero la historia de vida que presenta tiene un sentido de conexión fundamental: el amor a la familia y a la patria. En este sentido, la obra tiene un alcance masivo, más allá de su formato televisivo que sobreentiende un gran alcance.

Los temas que aglutinan la historia son profundos cada uno en sí. El uso de analepsia y prolepsis a lo largo de la historia es la forma equilibrada escogida para la lectura de las cartas de las hermanas. Con respecto a esto, Haru, al dejar Japón le prometió

escribirle a Natsu hasta su reencuentro. Las escenas se desarrollan a partir de la voz en *off* de las hermanas que rememoran diferentes momentos de sus vidas. Sus cartas, nunca llegaron a las manos de las respectivas destinatarias hecho que causó resentimiento en Natsu y desconcierto en Haru. Finalmente, la hermana mayor logra retornar a Japón y busca a su hermana luego de setenta años de separación. En un primer momento, Natsu, acaudalada empresaria japonesa no quiere reconocer a su hermana aludiendo que para ella su hermana había muerto. En el estudio de Storey (2013) con respecto al uso de la ficción y la ficción en la producción cultural se observa que todas las narrativas, como inicialmente menciona Pierre Macherey en *A Theory of Literary Production* (1996, p. 40), contienen un proyecto ideológico. Las mismas prometen acercarnos a la verdad y “[they] promise to tell the ‘truth’ about something. Information is initially withheld on the promise that it will be revealed”. Si bien desde un principio se sabe que las cartas nunca llegaron a destino las historias narradas en las mismas sostienen la verdad de la narrativa que menciona Storey (2013, p. 40) “narrative always constitutes a movement towards disclosure”. Si bien la cita refiere a la narrativa literaria, las cartas, en este caso, pueden tomarse como la narrativa fundamental que permite el desarrollo. Las analepsias y prolepsis respectivamente muestran estas promesas de “verdad” con respecto a la historia y cómo los hechos se fueron sucediendo y, en el ínterin, los personajes logran entender mejor al otro.

De acuerdo a Macherey, los textos están divididos en dos instancias una parte ideológica, la verdad prometida, la verdad revelada y luego una ruptura entre ambas instancias. Las cartas de las hermanas siguen esta forma y, desde un principio, muestran la verdad que será develada con el transcurso de los capítulos. La ruptura se presenta en el reencuentro de las hermanas y el descreimiento de Natsu en que su hermana en verdad le había escrito. La fantasía de la historia y luego cómo se descubre que las cartas habían sido retenidas en una casilla postal en Brasil y en la casa de la tía en Japón logran mostrar las aventuras y el contexto histórico fundamental en vida de los nipobrasileños.

Obras como *Gregory Peck y diamante negro* de Adalgisa Kurota, *Arrepio na espinha* de Mirian Lie, *Samurai* (2013) de Gaspar Scheuer, *Missoshiru* de Tereza Yamashita, y *Haru e Natsu* del director Mineyo Sato se enfocan en las transformaciones socioculturales de los inmigrantes japoneses en Brasil y Argentina, donde lo mestizo se hace común a todas y los hilos conductores del honor y desarraigo quedan abarcados bajo la inclusiva mirada de los lazos fraternales entre inmigrantes y lugareños. La inclusión

de estas obras encuentra su lógica a partir de una mirada panorámica que permite estudiar el tema de la inmigración *nikkei* como una constante y fluida dinámica, donde la memoria, el sentido comunitario, la formación de una nueva nación, el diálogo entre lo oriental y lo occidental sean muestra de la hibridez e intercambio acontecidos en Latinoamérica.

7. Conclusión

La producción cultural de los *nikkei* es un producto surgido del desarraigo y la necesidad de encontrar, en los nuevos lugares, espacios que se les puedan llamar hogar. El dolor de la inmigración, las distancias forzadas y la nostalgia hacen estragos persiguiendo la estructura psicológica y social de los inmigrantes. El éxodo que iniciaron estos japoneses a partir de 1908 no solo es ejemplo de desarraigos de los japoneses grupo sino que es ejemplo del viaje interno y externo de los inmigrantes. A diferencia del éxodo de los puritanos en los Estados Unidos, el movimiento migratorio de los japoneses tiene sus raíces en desavenencias económicas y políticas y subsecuentemente sociales.

Las obras *nikkei* se destacan de otras por su constante nostalgia y así también por la esperanza de retornar al lugar de origen. Este sentimiento es el que sostuvieron a través de sus vidas Haru y Natsu. Las hermanas, como tantas otras personas con experiencias similares, se mantuvieron con la esperanza del reencuentro. Lograron sobrevivir situaciones adversas y adaptarse en una realidad desfavorable, recordando el pasado y siempre con la esperanza puesta en el futuro.

La miniserie de *Haru y Natsu* ilustra la constante búsqueda del hombre del sentido de pertenencia, la afirmación de la memoria y lo paradójico del desarraigo y el reencuentro con otros y con uno mismo a raíz de la inmigración. El significado mismo de las producciones culturales hace ver la presencia del otro. Percatarse de la presencia de este otro es lo que, con el tiempo, lleva a un reconocimiento y la inclusión.

Referencias bibliográficas

BERTHELIER, R. (2006). *Enfants de migrants à l'école française*. Paris: Harmattan.

BHABHA, H. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.

CORNEJO POLAR, A. (2004). "Mestizaje, Transculturation, Heterogeneity" en *The Latin American Cultural Studies Reader* Ed. Sarto, A., Ríos, A. y Trigo, A.. Durham N.C.: Duke University Press.

ERIKSEN, T. H. (1993). *Ethnicity and nationalism: Anthropological perspectives*. London: Pluto Press.

HURTADO-BECA, C. (1993). "El segundo exilio: el retorno al país", en VV.AA., *Filosofías del exilio*. Edeval: Valparaíso.

KISHIMOTO, A. (2009). *A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade*. Dissertation. Universidade de São Paulo. 2009. Retrieved March 3rd, 2014. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03052010-091721/en.php>

LESSER, J. (2001). *Negotiating national identity: immigrants, minorities, and the struggle for ethnicity in Brazil*. Durham: Duke University Press.

LÓPEZ-CALVO, I. (2008). *Imagining the Chinese in Cuban Literature and Culture*. Gainesville. University Press of Florida.

MACHEREY, P. y WALL, G. (1978). *A theory of literary production*. London: Routledge & Kegan Paul.

MIN, P. G. (1999). *Struggle for ethnic identity: Narratives by Asian American professionals*. Walnut Creek: Alta Mira Press.

NARAOKA, A., y KUBOTA, M. (2010). *Retratos japoneses no Brasil: literatura mestiça*. São Paulo, SP, Brasil: Annablume.

OCADA, F. (n.d.) "Uma reconstrução da memória da imigração japonesa no Brasil.» Consultado el 2 de marzo de 2014. Disponible en: <Http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/viewFile/>

REYES-RUIZ, R. (2010). Latino Transnational Culture and Identity in Greater Tokyo., pp. 165-185, In *Japanese and Nikkei at Home Abroad*, ed Nobuko Adachi Amherst, NY: Cambria Press.

STOREY, J. y STOREY, J. (2013). *Cultural theory and popular culture: A reader*.

VÁSQUEZ, A. (1993). “La maldición de Ulises”, en VV.AA., *Filosofías del exilio*, Edeval: Valparaíso.

VIDOR, K., LEONE, S., GUILLERMIN, J., PECK, G., JONES, J., COTTEN, J., STEIGER, R., VAN, C. L. (2010). *Duelo al sol: Agáchate maldito*. Espanya: s.n..

José Román: un escritor costumbrista y artista plástico tradicional en los orígenes del ensayo cinematográfico español

Iván De La Torre Amerighi

Universidad de Málaga

ita@uma.es

Resumen

Resumen español: José Román Corzá-nego (Algeciras, 1871 - Madrid, 1957) fue autor teatral, novelista, ensayista, escritor costumbrista, caricaturista y artista plástico de base formativa tradicional, y tal vez de los primeros a la hora de acoger, observar y elucubrar sobre las virtudes, vicios, posibilidades y problemáticas socio-culturales de un nuevo marco lúdico y creativo: el cinematógrafo. Su ensayo, *Frente al lienzo* (1924), supone una original reflexión preliminar y propedéutica, ya que muchas de las impresiones, advertencias y juicios sobre el cine que en ella se vierten, se irán confirmado en lustros sucesivos, pasando a formar parte de los contenidos de debate en la ensayística y literatura cinematográfica inmediatamente posterior.

Palabras clave

Ensayo, cinematografía, cine mudo español, Historia del cine español.

1. Introducción: objetivos y metodología

El primer objetivo del presente trabajo gira en torno a dar a conocer la figura de José Román, un artista plástico y escritor apegado a formas tradicionales y costumbristas, y a la erudición que revela a la hora de acoger, observar y valorar las virtudes, problemáticas y expectativas de futuro de la cinematografía.

Frente a su trascendencia como ensayo pionero, cabe reseñar el escaso eco historiográfico de la obra, lo que ha provocado la inexistencia de estudios críticos en relación a sus contenidos, lo que tal vez pueda haberse debido a la conjunción de diversos factores: la escasa tirada de la edición original, tratarse de una publicación *de provincias*, el paradójico título que parece remitirlo a otros ámbitos creativos y que podría haber desorientado a investigadores, o el secular desinterés de los estudiosos del arte contemporáneo para con las posturas de los artistas plásticos españoles hacia lo cinematográfico.

De tal modo, con la finalidad de obtener luz y difundir el valor del texto, se han estudiado los principales puntos de incidencia del mismo y los ejes sobre los que bascula la reflexión, para lo cual se han incluido los pasajes fundamentales que resaltan el conocimiento de un medio que admira y analiza en primera persona como espectador y hombre de su tiempo.

2. José Román: perfil de un creador de provincias

José Lino Román Corzánego, nacido en Algeciras en 1871, supone un excelente reflejo de una intelectualidad de provincias que posee dimensión nacional y que, sin embargo, es mal estudiada cuando no soslayada por la historiografía generalista. Fue Román, desde su atril de funcionario de aduanas, un hombre y un artista polifacético, escultor, caricaturista, fotógrafo, escritor, escenógrafo, articulista, novillero, profesor de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Algeciras, erudito inquieto y hombre curioso, siempre dispuesto a reflexionar sobre los acontecimientos que definían un tiempo nuevo, el contemporáneo a su desarrollo vital y creativo. En 1914 realizó *La piedra de Belmonte*, retrato caricatura del torero ejecutado sobre una gran piedra plana en la pedanía algecireña de Pelayo. Obtendría, en 1920, el Primer Premio de Escultura en la Exposición de Bellas Artes convocada por el Ayuntamiento de Granada, donde presentaría las piezas *El Mestizo*, *El nuevo cónsul*, *La gitana Rafaela*, *Pepe*, *Cabeza de Marino*, *Tennis*, *García Carrillo* y el estudio *El perro y la cabra*.

En 1927, el artista presentó al certamen de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga, en cuya exposición posterior expuso cinco dibujos (*Salobreña, El patio de la posada, Ruinas del castillo, El pueblo y Entrada de la Aduana – La Bouza, Salamanca*), tres esculturas (*Sacromonte, La vocación y Fin de la historia*) y 57 caricaturas que retrataban a profesionales, próceres, funcionarios, toreros, artistas, políticos, periodistas, futbolistas y tipos populares malagueños sin hacer distinciones ni concesiones. Con motivo de tal evento se editó el catálogo titulado *Juicios críticos sobre las obras de escultura, dibujo y caricaturas, presentadas en dicho certamen por José Román*, en el cual, además de las obras, se recogían las distintas opiniones vertidas en medios de comunicación y diversas semblanzas de su figura realizada por amigos, a lo que habría que añadir la reproducción de las caricaturas que compañeros ilustradores –Sánchez Vázquez, Mullor, Ansaldo, Sepúlveda– le habían dedicado.

La producción literaria de José Román queda conformada por obras de teatro –*Mal sin provecho* (Drama en dos actos) y *Las fiestas de Villamojada* (Zarzuela en un acto), catálogos de dibujo –*Mis compañeros* (Caricaturas)– y piezas literarias de diverso signo –*De la España ignorada* (Impresiones), *Elogio de la cultura* (Discurso), *Muñecos y caretones* (Autocrítica ilustrada), *La feria triste* (Cuentos), *Rueda de noria* (De la España en atraso), *El panorama* (Conferencia), *Visiones del porvenir* (Narración) y *El periódico de Martín Rubio* (Novela)–. A estas obras habría que añadir *Granada...Granada* (de la ciudad y las almas) y *El libro de los toros* (recuerdos de un sport).

Todo ello vendría a corroborar la dimensión de Román como un creador literario feraz pero también como un pensador concienciado con la realidad de su época y con las fracturas que en ella se estaban produciendo y que pudo constatar debido a los continuos traslados a causa de su labor funcional como Pericial de Aduanas, que le llevaron a pasar por San Pedro del Pinatar, Estepona, Sabinillas, La Bouza (Salamanca), Lepe, Algeciras, Granada, Málaga hasta instalarse definitivamente en Madrid, donde llegaría a ser jefe superior de negociado, y donde fallecería el 9 de febrero de 1957.

Finalmente, de su feraz producción plástica, no estudiada aún de modo sistemático ni evaluada en su dimensión y calidad estética, reseñemos apenas algunas creaciones de importancia: la decoración del Casino de San Pedro del Pinatar y del comedor del General González Parrado, obras de imaginería procesional –*Cristo yacente* (1944) para la Real, antiquísima y venerable Cofradía del Santo Entierro (Parroquia Nuestra Señora de la Palma) y *Cristo atado a la columna* (1946) para la Ilustre Hermandad y Cofradía

de penitencia de Nuestro Padre Jesús atado a la columna (Capilla de Nuestra Señora de Europa)-, religiosa –San Isidro-, folclórica y costumbrista –la citada Sacromonte, también exhibida en Madrid en 1934 o *El Mestizo*- y obras de escultura pública –*Busto del Doctor Morón*, y los relieves *La Caridad* y *La ninfa de la vendimia*- y privada, como las esculturas simbólico-históricas –*Achares* y *El Espía*- para el Casino de su Algeciras natal. Dentro del campo dibujístico, habría que añadir, por excepcional, su álbum titulado *Visto y oído. Cuadros del Madrid Rojo*.

3. Significación e interés del ensayo

La importancia del ensayo *Frente al lienzo* no radica únicamente en la fecha de su publicación, 1924, sino en tratarse, casi con completa seguridad, de un estudio pionero sobre un medio –el cine- con un formato ensayístico, en un momento clave en el cual éste se está transformado en espectáculo de masas al tiempo que es reclamado por la intelectualidad como herramienta, proceso y género de creatividad artística. La obra de Román es un año posterior al escrito de Vicente Vera *La cinematografía y el cinematógrafo* (1923), que no puede considerarse en puridad un ensayo, y se adelanta a las obras de Carlos Fernández Cuenca, *Fotogenia y arte* (1927), al capítulo de Fernando Vela “Desde la ribera oscura (Para una estética del cine)”, en *El Arte al cubo y otros ensayos* (1927), y a los ensayos de Ramón Martínez de la Riva, *El lienzo de plata: ensayos cinematográficos* (1928), de Francisco Ayala, *Indagación del cine* (1929) y el insoslayable de Guillermo Díaz-Plaja, *Una cultura del cine* (1930).

El carácter singular de *Frente al lienzo* pivota sobre tres ejes fundamentales: ser el primer ejemplo de ensayo completo dedicado al cine; advertir y enunciar con anticipación muchas de las problemáticas que posteriormente serán abordadas por los teóricos del medio; y la circunstancia, no menor, de que tal reflexión parta de un artista plástico de formación tradicional, dibujante, escultor, imaginero y escritor, y de una sensibilidad estética apegada a cánones académicos y populares, que sin embargo muestra un inusitado interés y una fina capacidad propedéutica, demostrando un probado conocimiento de la materia afianzado en la experiencia como asiduo espectador del cinematógrafo.

3.1. Cinema: espectáculo total

Desde el inicio deja claro Román que para él el cine es un espectáculo total, un marco incomparable, fantasmagórico y rutilante, en el que la vida acontece, con todas sus

miserias y bondades. El cinematógrafo es capaz de atrapar el dinamismo del ser y del acontecer, encapsularlo y mostrarlo una y otra vez, permitiendo abrir un vano en el aire por el cual asomarse a cualquier situación, a cualquier espacio físico, a cualquier tiempo histórico:

« (...) la pantalla es el mundo que se mueve, todo el mundo, con sus pasiones, con sus personajes idiotas, con sus hombres sabios, sus santos y sus pícaros; que allí mismo se representa el amor y el negocio, el rasgo de Caridad y la doblez oculta, la poesía y el drama, lo ramplón y absurdo, y la belleza de las cosas y de los espíritus... (Román, 1924, p. 9)

Si bien reconoce que nadie podía sospechar que el nuevo invento alcanzara más allá del estatus de entretenimiento snob, erudito tal vez, reducido a mero divertimento de unos pocos, no deja de ser sorprendente que el espectáculo haya ocupado un hueco tal en el cotidiano devenir social, hasta tal punto que lo que fue distracción de una minoría hubiera pasado a ser obsesión para las masas.

Intuye el autor que la causa pudiera deberse a que los avances técnicos habrían propiciado mayor veracidad en la ficción representativa; de burdos e infantiles ardidés que trataban de imitar el acontecimiento trágico se habría pasado a realizar tomas directas de la realidad que posteriormente se insertaban en el montaje final, creando una mayor sensación de verosimilitud en la trama, como concurría en los incendios de *Quo Vadis* (1924)¹, en el alud de *La Avalancha* (1923)², en la tormenta de nieve en *El Fuego de la vida* (1923), donde la actriz Priscilla Dean (1896-1987) era arrastrada por la corriente³.

3.2. Los géneros del cine

El escritor andaluz denomina a los argumentos cinematográficos *motivos argumentales*, tal vez por su militancia en las artes plásticas, tal vez porque podamos encontrar antecedentes que establecen analogías entre la literatura (y más concretamente la novela) y el cine.

1 Román puede referirse al film dirigido por Enrico Guazzoni en 1912 o, probablemente, al homónimo dirigido Gabriele Ambrosio y Georg Jacoby, con la colaboración de Gabrielle D'Annunzio en 1922, ambos de producción italiana.

2 Se refiere al film austriaco *Die Lawine*, dirigido por Michael Curtiz –quien aún firmaba como Michael Kertejz–, con guión de Ladislaus Vajda –padre de Ladislao Vajda–, y protagonizado por Victor Marconi, Mary Kid y Lilly Marischka.

3 Aunque Román lo cita como *El Juego de la Vida*, sin duda se refiere al film de 1923 *The Flame of Life*, hoy perdido, dirigido por Hobart Henley, basado en la novela de la escritora inglesa Frances Hodgson Burnett titulada *That Lasso'Lowrie's*.

Comienza Román analizando los motivos de espías, muy en boga por la época, donde la figura femenina, en su arquetipo de *femme fatale*, se revela ante el espectador como una simbiosis perfecta entre malignidad y belleza. En ésta y otras tramas distingue varios tipos cinematográficos: el *héroe físico*, gigante vestido de *dandy* que venía a defender causas nobles mientras se enzarzaba sin contemplaciones en sobrehumanas y desiguales peleas; la *damisela espiritual*, muñeca inocente entre los brazos del gigante y que representaba la virginal honestidad sin tacha; el *compañero fiel*, personaje pequeño y desmedrado que acompaña a los protagonistas y les sirve de auxilio a pesar de su falta de facultades físicas (Román, 1924, pp. 58-60). Junto a ellos el autor reseña lo que denomina *animales sabios*: monos, perros, elefantes, caballos o cualquier otro animal que desplegara roles humanos y luciera habilidades circenses al servicio del guion.

En cuanto al género cómico, se señala cómo las primeras cintas causaban extrañeza entre el respetable por encontrarse la comicidad muy alejada de la sensibilidad española, quedando relegadas a “programas baratos, programas de pueblo y públicos de domingo, de amplia tolerancia...” (Román, 1924, p. 125). Sobre todo, tras Tontolín y Toribio⁴, serán cómicos como Max Linder, de quien alaba su ingenio fino, rápido, su gesto apropiado y figura atrayente, alejada de vulgaridades y, por encima de los demás, Chaplin, “filósofo único”, quienes inviertan la situación y doten de dignidad al género. Consciente de que éste último ha descubierto un cauce de comicidad novedoso, por lo que ha sido intensa y burdamente imitado, analiza su proceso de construcción de la argumentación cómica, que parte de unos geniales recursos de improvisación los cuales, a través de la repetición, del ensayo paciente, de la selección del gag, del estudio del gesto, quedan sublimados en unos modelos de actuación de aparente y natural sencillez. A partir de él nacerán otros competidores:

« Biscot, gracioso sin contemplaciones; Buster Keaton, el de los trucos imposibles y entre ellos Arbuckle Roscoe [sic], el popular ingenuo, el añorado gordinflón, agilísimo a pesar de su mole, (...) y a su nivel Larri Semon, Lloyd Harold [sic], el primero con sus saltos inverosímiles, su cara de ratón... el segundo fino como una anguila, admirable acróbata... (Román, 1924, p. 127).

El ensayista toma conciencia de que el público encuentra risible producciones serias y se aburre ante situaciones cómicas, de lo cual deduce que a la comicidad no se

⁴ Sobrenombres por los que eran conocidos en España, respectivamente, el cómico norteamericano Larry Semon (1889-1928) y el comediante francés André Deed (1879-1940).

llega por la espectacularidad de los efectos, sino por la trama, lo que anticipa la comedia de situación.

« Como en algunas filmaciones que quieren ser serias, el público se ríe, ocurre también que otras cómicas causan sueño; pero se ríe siempre, y disfruta siempre, cuando le proporcionan arte verdad de situaciones cómicas, no por lo que diga el letrero, a veces de irritante majadería, sino por la situación de los personajes, por la trama, por el asunto, sin acrobatismos ni autos locos (Román, 1924, p. 129).

Tras el género cómico el análisis se centra en los seriales, films seriados o series de películas, tanto policiacas cuanto westerns. En uno y otro género, la lucha de *meteurs* y productores se centra en vencer convencionalismos y cierto cansancio del público. Tras las primeras series policiacas, como la protagonizada por Nick Carter, arquetipo del detective *sherlockiano*, las innovaciones incluirán la reinención del protagonista (la *muchacha detective*), las casas misteriosas (llenas de endiabladas trampas y guarida de antagonistas), las bandas organizadas de malhechores, y sobre todo el retorcimiento del suspense como factor preponderante en la trama.

De igual modo, tras las primeras series de cowboys y pieles rojas, de William S. Hart, Douglas Fairbanks Sr. y de Tom Mix, tras las carreras desenfrenadas de los caballos y la agilidad física de los actores, las tramas, situaciones, personajes y paisajes, que en un primero epataron por lo novedoso, aburren por su repetición constante: “los ranchos, los establecimientos donde las pobres figurantas bailan y beben, y son maltratadas de un modo bestial, las atribuciones del Cherif [sic], el alejamiento de las verdaderas autoridades; las montañas de California y los lavaderos por donde corren las arenas cargadas de oro...” (Román, 1924, p. 147).

3.3. El público: sus emociones y tipologías

A lo largo de todo el ensayo el autor certifica, en primera persona, el paso del cinematógrafo de distracción esporádica a obsesión diaria y habitual para lo que ya puede ser considerado como gran público. Román recurre a la pluralidad del mundo para justificar la variedad argumental, emocional, poética, de las distintas proyecciones, diversidad que encuentra su público porque tal vez sea éste quien demande, según su gusto y sensibilidad, determinado cariz en las películas por las que pagan. Mientras unos, “llenos de religiosa unción, escuchan la Quinta Sinfonía o se deleitan enfrascados en el Intermezzo de Heine, otros (...) bailan al son de un organillo...” (Román, 1924, p. 54).

El cine posee la capacidad, como el resto de los procesos artísticos, y más aún por las posibilidades de representación que posee la imagen en movimiento, de ofrecer un espectáculo que solace los anhelos y expectativas de cada espectador, de ofrecer un producto a la medida de cada público. Hay un arte cinematográfico que persigue la representación de la mundanidad y la emoción directa que coexiste en perfecta armonía con otra cinematografía cuyos objetivos la llevarán al encuentro de la belleza de lo sublime.

Tomando como referencia *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis* (1921), film dirigido por Rex Ingram, protagonizado por Rodolfo Valentino y basado en la novela homónima de Blasco Ibáñez, Román aprovecha la visión de la guerra, de sus estragos, de la victoria y las derrotas, de la muerte y la desolación que el cinema proyecta, y de la emoción que estas recreaciones provocan en el público, a pesar de lo alejado en el espacio pero cercano en el tiempo de estos acontecimientos (Primera Guerra Mundial), para establecer una reflexión sobre la capacidad empática del público cinematográfico.

« En las gradas, entre la masa vociferante que ocupa el tendido de la galería, se levanta un clamor de júbilo al desfile de las banderas estrelladas: ¿suponéis lo que esto significa? Las banderas que pasan son las americanas. Un mar ancho y profundo nos separa de ellas. Son hombres de otra raza, de otro pensamiento, muy alejado, muy distante de cuanto es nuestro, de todo nuestro modo de ser y de sentir... (Román, 1924, pp. 83-84) .

La emoción no entiende de nacionalidades, el público se identifica con el drama, la tragedia, la superación y el triunfo con independencia de quién las protagonice o las sufra, por muy alejados que estemos de aquellos en lo cultural, político o histórico. Recuérdese que la obra fue ponderada en los medios como el film más grande producido hasta el momento, mucho antes incluso de ser estrenada la cinta en España⁵. El arte, y dentro de él con mayor fuerza el cine, permiten trabar unos lazos de identificación tan sólidos cuanto inesperados. Al fin y al cabo, el público no es más que “un corazón, un solo corazón lleno de sencillez y de ingenuidad sin trabas de gramática” (Román, 1924, p. 85).

Muy interesantes son otras dos consideraciones que giran en torno al público y a su consideración como elemento significativo en el espectáculo cinematográfico. En el capítulo que lleva por título *El público de los Domingos*, Román describe con certeza

⁵ El estreno se produjo en Madrid en los salones de la Empresa Segarra, el Real Cinema y el Príncipe Alfonso, el 21 de noviembre de 1922.

los hábitos del espectador medio y los programas que según estos parámetros ofertan los empresarios: mientras los días laborables la breve concurrencia habitual ocupa las mismas butacas, el abono es diario, los films serios y las reacciones convencionales y previsibles, los domingos las salas se inundan de un público ruidoso, joven, que anhela evadirse y desahogar sus instintos. El aforo, la extracción socio-cultural del espectador y las expectativas de éste condicionan el espectáculo y los programas:

« Por lo general, las empresas en estos días exhiben programas esencialmente cómicos, películas de risa, en que figuran niños, perros amaestrados, hombres que se golpean sin ton ni son, verdaderos disparates que regocijan al gran público, casi todo infantil, que lo presencia (...) La falta de edad y la falta de costumbre se complementan, y el juicio es idéntico: reírse mucho... (Román, 1924, p. 89).

Se establece una clara diferenciación entre el gran público y el espectador entendido, entre el hábito cinematográfico y la asistencia esporádica. Hay un espectáculo para cada público y un público para cada espectáculo, variables que sólo confluyen cuando se dan ciertas circunstancias: incluso si el film es sencillo y se amolda a las pocas exigencias de un público que únicamente se asoma a la gran pantalla buscando evasión, cuando la producción es dirigida y protagonizada por alguien como Chaplin, el resultado es óptimo y supera con creces las expectativas. Finalmente, de modo preclaro, se pregunta si el público, todo el público, puede establecerse como juez, en función si para éste el cine es una evasión ocasional, o bien el cine es un recurso de ocio habitual.

3.4. La moral y el ósculo

La gestión y administración de las emociones no había sido el único caballo de batalla en la reflexión moral sobre el nuevo medio; el debate se extendía a enunciar las posibilidades pedagógicas y moralizantes desaprovechadas, y a denunciar la proliferación de un cine insano y corruptor. Román toma alguna de sus reflexiones de un sustrato moral de época y de una serie de ideas preconcebidas: el arte –y el cine como tal considerado debía compartir esas premisas- debe ser portador de valores morales inequívocos. Pero ahora, cuestión que hace de la cinematografía una herramienta de transmisión comunicativa de primer orden y que puede servir como elemento fundamental y primordial de propagación de ideales e ideologías, el afán docente y doctrinal que toda expresión artística debería compartir, iba acompañada de un indisoluble carácter de entretenimiento y espectáculo. Y de sentido emotivo, sorprendente, siempre dentro de la contención que impone el buen gusto:

« Es la sorpresa de la intimidad anímica, la sorpresa exquisita, no sensual, la que está alejada del humano barro, el sentimiento de la bondad sin relumbrones ni apoteosis, la buena fe sencilla... recompensa sobre la tierra, del bien que hagamos, si alguno pudiéramos hacer... y el amor si exageración ni dramas, y sin tanto besuqueo ni tanto “cariño” como todavía se ve en muchas películas: la atracción lógica y humana, y el arte... (...) hay que salir contento de los espectáculos. Lo demás es antilógico y pasajero (Román, 1924, p. 49)

Tanto él como otros autores de época se hacen eco, sin duda auspiciados por reseñas periodísticas sensacionalistas, de noticias que informaban de bandas de jóvenes malhechores que, al ser detenidos, confesaban que habían aprendido esos modos de proceder en la pantalla. Este proceso es denominado “la imitación perniciosa” (Román, 1924, p. 140).

Román constata que los prejuicios morales que se observaban ante la representación teatral no se mantienen con idéntica intensidad ante las proyecciones cinematográficas: si de la obra de teatro se podía conocer con antelación los argumentos que se iban a desplegar, el guion cinematográfico resultaba siempre una incógnita y ni tan siquiera el título del film ofrecía indicios que permitieran vislumbrarlos. Los conceptos morales habían ido evolucionando y habían debido adaptarse a la nueva moralidad desplegada en el lienzo. Ello hará detonar una reflexión sobre las diferencias en la representación del amor entre el teatro y en cine. Si sobre las tablas teatrales, el abrazo y el beso se hacen visibles de un modo tan afectado que resultan una impostura risible para quien los observa, en la ficción cinematográfica lo representado alcanza una naturalidad casi real.

Esa relajación en las costumbres que el cine mostraba, el autor la achaca a la peculiar sensibilidad norteamericana, no bien aceptada por un espectador nacional que se encontraba a disgusto ante temáticas frecuentemente proyectadas como el adulterio o ante la naturalidad con que la efusividad amorosa era mostrada en público.

En ese punto establece un curioso parangón entre ósculos cinematográficos según la procedencia de las producciones: si en Italia se mostraba desmayado y dulce, el americano era más agresivo, más prolongado y dinámico, tal que más apretado y estático parecía el centroeuropeo y escandinavo. Aun así, Román se malicia que Pau-

line Frederick no besa de verdad y que la Pickford lo hace de puntillas, mientras la Menichelli y la Jacobini ejecutan el noble arte del beso de modo más refinado...⁶.

3.5. Ficciones, realidades y verosimilitudes

La emoción, su gestión expresiva y el análisis consiguiente de su administración en los procesos cinematográficos van a ser un tema recurrente tanto en el ensayo de Román cuanto en escritos y reflexiones posteriores sobre el medio. El medio se había percatado que el exceso de realidad y las emociones groseras no coadyuvaban a alcanzar la diversión, puesto que no hacían sino recordar al espectador una realidad miserable de la que pretendía evadirse. El avance estribó en las emociones mediante la representación ficticia, *ficcionalada* y recompuesta de la realidad: se había pasado de las emociones directas basadas en la presentación especular de la vida a la representación *guionizada* de una vida dramatizada, idealizada por el tamiz del arte:

« Es la que debe proporcionar el arte, y grande, que es el cine, –séptimo arte– donde se aprenda, donde se despeja la imaginación, donde se vislumbre el panorama extenso de la vida lleno de matices, y ocultas en los posibles sus lacras, aunque pase ante nuestros ojos el horror de lo que hacen los hombres, como enseñanza histórica (Román, 1924, p. 47).

Resulta evidente el concepto moral que adelanta Román: la cinematografía será esclava de las posibilidades docentes y morales que el nuevo arte comporta. Además, la gestión de la emoción, en tanto que manifestación artística, debe ponerse al servicio de la formación del gusto y de la moral del público. Para ello debía acontecer un proceso de identificación, un proceso en el cual el espectador empatizase con las vicisitudes del héroe o heroína, y anhelase alcanzar sus virtudes y compromisos.

Cobrará singular importancia, durante esta década y la siguiente, la discusión entre realidad y verosimilitud, entre representación y apariencia, tratando de discernir los justos límites y los efectos en las relaciones intercurrentes entre ambos parámetros. Constata el autor el uso de acróbatas de circo como dobles y especialistas que sustitúan a las figuras de la pantalla en las escenas más comprometidas (Román, 1924, p. 117), del mismo modo que señala la importancia, en la recreación cinematográfica de la realidad de los efectos especiales, ya fueran éstos atmosféricos (lluvia, viento...), ya fueran el uso de maquetas, objetos simulados, maquillajes, filmaciones inversas...:

⁶ Se refiere Román a Pauline Frederick (1883-1938), Mary Pickford (1892-1979), Dora Menichelli (1892-1993) y Diomira Jacobini (1899-1959).

« El viento huracanado lo produce el motor de un aeroplano que montan sobre un bastidor de ruedas. El pescado no sale de la boca de nadie –filmación inversa- la lluvia se consigue por unos techos de zinc llenos de agujeros sobre el que proyectan fuertes mangas, (...) los navíos de las batallas del mar son barquitos (...) los castillos que explotan son la reproducción del verdadero, hecho en modelo de juguete fotografiado a distancia; la cara de los actores no tiene su color natural, que es ocre, con las ojeras verdes... precisamente para que salga natural; ni las actrices lloran, salvo excepciones muy contadas –glicerina- ni las porretas de los guardias pueden hacer ningún daño (Román, 1924, p. 121).

Para el escritor, probablemente influido por su formación plástica pero en ningún caso errado en el pronóstico sobre el cine, la verosimilitud no se alcanza por medio de la verdad sino por medio del ensayo reiterado una ficción que se finge verdadera y se nos presenta como tal. La realidad trasladada al cine no garantiza un resultado creíble; la ficción trucada y efectista, por el contrario, si provoca sensación de verdad. La teoría posterior se encargará de reafirmar estas ideas

3.6. Escuelas y sensibilidades nacionales

Tres escuelas distingue Román con respecto a la estética de la realización cinematográfica, que se corresponderían con los más importantes centros de producción del momento. Y estas diferencias eran constatables tanto en la gestualidad actoral cuanto en la iluminación de los films o la reacción del público.

Lo italiano, lo mediterráneo –puesto que se incluye en esta categoría a las producciones francesas- se subraya como origen de la generación de emociones dramáticas en la esfera cinematográfica, en lo que Román llama la “modalidad italiana”, esto es, “la composición de una frase” (Román, 1924, p. 31) mediante la dramatización gestual que recaía en la capacidad de escenificación e interpretación de los actores, donde aquella no podía representar más que una herencia teatral. Frente a esas posiciones reseña las innovaciones en este sentido aportadas por Norteamérica donde actores –y sobre todo, actrices- despliegan una mayor naturalidad en las formas y también en la asignación de roles. Ante la esbeltez, los trajes de noche, la rigidez del frac, los escenarios palaciegos de las producciones europeas, aparecen nuevos arquetipos, dotados de un vocabulario de gestos más expresivo, propios de una sociedad joven y moderna. A través de la pantalla es posible vislumbrar la incipiente emancipación femenina, manifestada en los nuevos hábitos laborales y una naturalidad distinta en el hacer y el actuar:

« (...) hicieron irrupción por las pantallas unas damitas frágiles, unas muchachillas rubias, reidoras, alegres como pájaros, saltarinas, que montan a caballo como los hombres, que manejaban pistolas y rifles, los volantes de los autos y el timón de los barcos y tecleaban nerviosas sobre las *typewriter*. Sus vestidos eran sencillos, sombreros flexibles, gabanes con amplios cuellos y bolsillos enormes... (Román, 1924, p. 33).

La industria norteamericana parecía haber comprendido bien pronto los requerimientos de un público que reclamaba espectáculos sencillos, dinámicos, activos, que alimentasen su única intención: la distracción ociosa. A esta ecuación habría que añadir un nuevo elemento: el cine germánico –por extensión, centroeuropeo y escandinavo– que difiere de los anteriores en mucho de sus perfiles y que para Román aportaría una serie de innovaciones que no sólo podían circunscribirse a sus personajes y a los artistas que los representaban. Las diferencias eran más profundas y el autor avanza muchas de esas disonancias que pasaban por un mayor realismo en la profundidad psicológica de los personajes, huyendo del maniqueísmo simplista de las producciones americanas, lo que hacía que los filmes alemanes ridiculizaran en ocasiones el *american way of life*.

Uno de los factores de distinción en el despliegue de la dramaturgia entre el cine americano y el nordeuropeo será el diferente uso de la iluminación, lo que en el caso del segundo acentuará los rasgos expresionistas de la acción. Si en las producciones norteamericanas la plena luz es completa y ciega el exceso de claridad, en el cine alemán el uso de la luz se matiza y se usa de modo más plástico en la acentuación del dramatismo, actuando como perfilador de la composición del carácter de los personajes una “...semiclaridad que permite dar valor a las carnes, más intensidad al modelado de las cabezas, más honda sensación de verdad, de realismo, de sangre y espíritu, dentro de las personas” (Román, 1924, p. 40).

El uso de la luz introduce también unas sustantivas diferencias entre ambos polos en la presentación y representación del paisaje, donde en el norteamericano siempre es teatral, de perspectiva lejana, cual orla natural que enmarca inevitablemente una acción, mientras en el caso alemán el paisaje juega un papel dramático y su inclusión se manifiesta siempre “con una vulgaridad estudiada de agobio” (Román, 1924 p. 41), algo que parece concurrir en *El Gabinete del doctor Caligari* (1920), que Román incluye en una nueva escuela de estética que ya sueña con el impresionismo cubista (Román, 1924 p. 95).

4. Conclusiones

Pudiendo considerarlo uno de los primeros *artistas críticos y ensayistas intuitivos* pioneros con respecto al nuevo medio –el mismo presenta su obra como “el diario de un espectador ingenuo, que en una asistencia continuada, fue formando juicios, independientes, sin ninguna predilección, sin partidismos...” (Román, 1924, p. 10)–, el acercamiento de José Román Corzánego al hecho cinematográfico, al *séptimo arte*, siendo unas veces perspicaz y poético, otras crítico, las más apasionado, siempre destila la convicción de hallarnos ante un gran aficionado y conocedor del medio, cuyas reflexiones se apoyan de decenas de ejemplos prácticos, fundamentales a la hora de evaluar el impacto del cine en la sociedad española de la época y los gustos y reacciones de ésta con respecto al nuevo espectáculo que comienza a popularizarse.

Frente al lienzo avanza problemáticas que vendrán y que a principios de la década de los veinte apenas unos pocos intuyen (la moral, la censura, el público, la originalidad argumental, la liberación emocional, la realidad, la ficción y la verosimilitud, la mitificación del Olimpo actoral, los avances técnicos y la previsualización del color y el sonoro, el lugar del cine español en el mapa internacional y otras muchas que nos es imposible tratar en tan limitado espacio...)- ni tan siquiera en la voluntad de un autor no vinculado al arte de vanguardia por sintetizar las características esenciales y claves de una manifestación a medio camino entre lo espectacular y lo artístico. *Frente al lienzo* no es sólo la observación de un escritor, de un literato, incluso de un intelectual español, en torno al fascinante mundo que posibilita el cine y a su impacto en la sociedad del momento, sino que su principal valor estriba en establecerse como una mirada orientada y evaluadora –tal vez de las primeras en el ámbito nacional– de un artista plástico heredero de la tradición y dentro de un contexto muy personal, en torno a un nuevo cauce de expresión que comienza a ser considerado como medio y herramienta de creación artística.

Referencias bibliográficas

AYALA, F. (1929). *Indagación del cinema*. Madrid: Compañía General de Artes Gráficas.

DÍAZ-PLAJA, G. (1930). *Una cultura del cinema*. Barcelona: La Revista.

FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1927). *Fotogenia y arte*. Madrid: Proyección.

MARTÍNEZ DE LA RIVA, R. (1928). *El lienzo de plata: ensayos cinematográficos*. Madrid: Mundo Latino.

ROMÁN, J. (1924). *Frente al lienzo (Ensayo crítico)*. Málaga: Imprenta La Regional.

VELA, F. (1927). *El arte al cubo y otros ensayos*. Madrid: Imprenta Ciudad Lineal.

VERA, V. (1923). *La cinematografía y el cinematógrafo*. Madrid: Calpe.

VV.AA. (1927). *Exposición en la Academia de Bellas Artes. Juicios críticos sobre las obras de escultura, dibujo y caricaturas, presentadas en dicho certamen por José Román*. Málaga: Imprenta Hispano-Argentina.

Teatro e cinema: *A tímida luz de vela das últimas esperanças, um filme de Jackson Antunes*

Salete Paulina Machado Sirino

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II – UNESPAR/FAP

saletems@uol.com.br

Resumo

O filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, adaptação do texto teatral de Milson Henriques, direção de Jackson Antunes, do qual assinou a codireção, conta a história de duas mulheres idosas – uma branca e uma negra – que há décadas dividem a mesma casa, mágoas e fantasmas do passado e como subtexto desvela preconceitos raciais, religiosos e de classe social. Rodado em película S16mm, sem recursos oriundos de leis de incentivo à cultura, licenciado pela AMC para exibição em mais de vinte países da América Latina, pela A&E e pela Sundance Channel. Neste texto, apresenta-se a voz do diretor Jackson Antunes, por meio de entrevista, articulada à reflexão sobre aspectos da adaptação, direção, produção e difusão deste longa.

Palavras-chave

A tímida luz de vela das últimas esperanças, cinema e teatro., cinema independente.

1. A tímida luz de vela das últimas esperanças: o texto teatral de Milson Henriques

O carioca Milson Henriques mudou-se muito jovem para Vitória – Espírito Santo, onde, com o passar do tempo, tornou-se reconhecido por ser um artista multifacetado: ator, cantor, chargista, desenhista, diretor, dramaturgo, escritor, jornalista e poeta. Sua carreira no campo da dramaturgia teve início em 1969, com a peça teatral *Vitória de setembro a setembro* e, dentre suas mais de vinte peças, está *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, escrita em 1997, com texto publicado em 1999, em cujo prefácio lê-se a influência estética para a criação desta obra:

« O que existe nesta peça de Milson Henriques é a subversão ou a reescritura da fábula de D. Quixote e Sancho Pança. Curiosamente, Sancho Pança e D. Quixote acabam por confundir-se, quando seus próprios fantasmas se confundem, na ilusão confortadora da fé a que se agarram muitos velhos, à visão da morte próxima. A patroa e a empregada, aqui, são apenas os lados pretensamente opostos de um mesmo EU trágico e sofredor (Carvalho, 1999, p. 6).

Neste prefácio, José Augusto de Carvalho apresenta o texto do dramaturgo Milson Henriques articulando a criação das personagens Zizi e Antonieta como uma releitura literária de *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes. O dramaturgo também utiliza as páginas iniciais para expor ao leitor as motivações inerentes à criação desta peça teatral:

« Quem gosta de uma pessoa velha? Ninguém. Nós, quando novos, temos pena dos velhos. E ter pena não é gostar. Muito menos amar. É ter pena. 'Oitenta anos? Que lindo! Coitadinho, é uma gracinha!' Fala-se assim, carinhosamente, para um velho, como se fala para um bebê, desde que 'pertença' a outros, e não se tenha a obrigação de cuidar, de tomar conta (Henriques, 1999, p. 7).

Neste excerto, o autor desvela um preconceito latente contra a pessoa idosa: a ideia de que são comparáveis a bebês, quase desprovidos de sua dignidade humana, desejados longe e, por meio da velhice como tema principal da obra, Milson Henriques tece outras críticas sociais, que se tornam subtexto desta trama e fortalecem o conflito de Zizi e Antonieta. Assim, por meio da trajetória destas personagens, o autor também desvela ao público sua visão crítica sobre preconceitos de cor, classe, credo e sexual.

1.1. O encontro do ator Jackson Antunes com o livro *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, de Milson Henriques



Figura 1. Participação de Jackson Antunes no Programa Revista do Cinema Brasileiro, do Canal Brasil, apresentado pela atriz Maria Luísa Mendonça, sobre o filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças*.

Por ocasião da estreia do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* na Mostra Palcos e Telas, do CINESUL – XIX Festival Ibero-americano de Cinema e Vídeo, no Rio de Janeiro, em 2012, o ator Jackson Antunes participou de uma matéria sobre o filme realizada pelo Programa Revista do Cinema Brasileiro (PGM 110/820), do Canal Brasil, apresentado pela atriz Maria Luísa Mendonça. Nesta matéria, dentre outras questões, Jackson Antunes abordou sobre o seu encontro com o texto de Milson Henriques:

« Eu fui para Vitória num Festival de Monólogos; é o único festival de monólogos que tem no Brasil. Em Vitória eu fui em um Sebo¹ e conheci a obra de um moço chamado Milson Henriques, que tem oitenta anos. É um menino com oitenta anos de idade, ele tem várias peças e entre elas *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, que eu acho a mais forte delas porque ele trata de um assunto muito especial, que é o conflito entre duas senhoras de idade, uma negra e uma branca. [...]

Eu achei um texto cheio de imagens, um texto forte, um texto que falava com muita verdade da alma humana, que tocava em assuntos delicadíssimos, assuntos que a gente não podia ver, mas que com a imagem eu achava que a gente poderia trabalhar aquilo muito bem, e tornar bem acessível para que a gente pudesse absorver, e absorvendo a gente pudesse viajar, e viajando a gente pudesse pensar.

¹ Livraria onde se comercializa livros usados.

Tempos depois, Jackson Antunes conheceu o autor Milson Henriques e manifestou-lhe o interesse em adaptar *A tímida luz de vela das últimas esperanças* ao cinema. Na entrevista ao Canal Brasil, o cineasta rememora uma conversa com o autor:

« Eu estive falando com o autor e ele me falou: ‘Jackson será que eu vou morrer e não vou ver o meu texto na tela grande?’ Daí, esse matuto criou coragem e falei: vamos lá!

O mencionado Programa Revista do Cinema Brasileiro teve o tema Cinema Reflexão e dentre os filmes que o compuseram, estava *A tímida luz de vela das últimas esperanças*. Programa então apresentado pela atriz Maria Luísa Mendonça, que inicia sua fala com a definição de cinema de guerrilha e aponta as relações sociais abordadas pelo filme:



Figura 2. Atriz Maria Luísa Mendonça apresentando o Programa Revista do Cinema Brasileiro, do Canal Brasil.

« Você já ouviu falar na expressão filme de guerrilha? Muito usada entre os cineastas, filme de guerrilha significa aquela produção que é feita sem muitos recursos, apostando na vontade dos diretores, equipe técnica e atores em realizar a obra. Cada vez mais vemos exemplos de filmes feitos dessa maneira. Isso não significa menor qualidade técnica ou narrativa. [...]

A tímida luz de vela das últimas esperanças é a estreia de Jackson Antunes na direção de longa metragem, codirigido com Salete Machado, o filme fala da terceira idade. O foco é a relação de duas mulheres idosas, que dividiram a casa e a vida, uma sendo a patroa e a outra, a empregada. Um filme feito pelo amor ao cinema, que coloca em xeque relações mais que estabelecidas na sociedade brasileira.

O encontro entre os dois autores – da obra teatral e da fílmica – após a realização da adaptação do texto para o cinema, ocorreu em novembro de 2012, quando o filme participou do 19º Festival de Cinema de Vitória, no Espírito Santo, no qual, o diretor Jackson Antunes, as atrizes Cristiana Britto e Lúcia Talabi, respectivamente, intérpretes de Zizi e Antonieta, compartilharam a recepção ao filme com um emocionado Milson Henriques² que, por fim, viu sua peça teatral adaptada para o cinema.

2. A tímida luz de vela das últimas esperanças: do teatro ao cinema

Tal qual no texto teatral de Milson Henriques, no filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* o fluxo da narrativa é predominantemente psicológico. Neste longa, as personagens, o espaço e o tempo estão imbricados. Não há linearidade das ações de Zizi e Antonieta, a trama é construída de forma fragmentada e o conteúdo – a crítica social – está em primeiro plano. Tanto é assim, que no desenrolar da narrativa clarifica-se ao espectador questões que remetem desde o Brasil patriarcal, situações de embate entre o pobre e o rico, de preconceito racial – Zizi, a senhorinha dona é branca e Antonieta, a empregada, é negra. Estas situações abrem caminho para outras diferenças que geram outras oposições, dentre elas, de crença religiosa.



Figura 3. Frame do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* (2012), direção Jackson Antunes, codireção Salete Machado

Neste discurso fílmico, conflito e climax estão entrelaçados pelo contraste social vivenciado pelas protagonistas – este contraste atua como o fio condutor das situações de embate em toda narrativa, corroborando para o ponto alto de tensão da trama, no qual serão desvelados os fantasmas de Zizi e Antonieta. Contudo, mesmo

² Milson Henriques faleceu em junho de 2016.

nas poucas sequências nas quais há a demonstração de carinho e respeito uma pela outra é possível a percepção do lugar social que cada uma ocupa na estória-história:

Zizi – Antonieta!

Antonieta – O que aconteceu? Eu to ouvindo!

Zizi – Me diga: o que é mais importante, a ilusão ou a esperança?

Antonieta – Sei não, senhorinha. Eu não entendo dessas coisas, *não*. A *única coisa que me dá satisfação é sentir saudades*, dormir e lembrar.

Zizi – Lembrar, de que?

Antonieta – Do tempo que eu tinha isso aí, ilusão e esperança.

Zizi – E não tem mais?

Antonieta – A senhorinha não acha que na minha idade a esperança é uma ilusão? Deixa eu dormir eu estou com sono.

Zizi – Antonieta!

Antonieta – Que é, senhorinha?

Zizi – A Tímida Luz de Vela das Últimas Esperanças! Que tal? O que você acha?

Antonieta – O que a senhora quer que eu diga?

Zizi – Se gostou, ora!

Antonieta – Gostei.

Zizi – Que bom! Esse vai ser o título do romance que eu vou começar a escrever!

Antonieta – Mas, não entendi!

Zizi – Antonieta se eu começar assim: o tempo não passa de um nada que passa todo tempo para um nada! Que tal? Antonieta!

Antonieta – Fala, senhorinha.

Zizi – Você acha que eu ainda tenho um pouco de juventude? É, tirando um pouquinho da barriga, as minhas pernas ainda são firmes, o meu colo é bonito. Acho que ainda posso sonhar.

Antonieta – Depende. Sonhar eu sonho toda noite. Com tudo que aconteceu em minha vida. Sonho muito com minha filha. Sonho até com meus netos que nem sei se tenho.

Zizi – Aí está nossa diferença. Aliás, nossa enorme diferença entre tantas e tantas outras. Você vive do passado. Eu, *não!* *Eu guardo o meu passado lá em cima. Eu tenho um futuro.* Você acha que meus peitos ainda são bonitos? Olhe os seus, duas muxibas velhas e secas. Os meus ainda têm vida! Acho que vou escrever um poema erótico!

A imagem acima mostra que enquanto Antonieta tenta dormir e descansar de um dia exaustivo e de embates com a patroa, se Zizi quer conversar, a empregada tem que estar à disposição de seus mandos, além disso, desvela como o direito de ter esperança é um privilégio de poucos, como é o caso de Zizi, privilégio que a classe trabalhadora, representada por Antonieta, tem negado e abafado por parte de seus patrões. Antonieta teve a filha tirada de si para que pudesse continuar cuidando de Zizi, e sonha com a história que não pode viver, com seu passado que lhe foi roubado, enquanto uma Antonieta sem culpas sonha, cheia de esperanças, com o futuro que acredita ter e merecer.

Além da crítica em relação ao lugar social e à coisificação humana³ que permeia toda a narrativa, no decorrer do enredo, torna-se visível outra crítica social: o tabu sexual. Assim, aquilo que não pode ser elucidado, precisa ficar no sótão, trancado, escondido. E isto é mostrado ao espectador, inicialmente, de forma sutil, conforme a sequência a seguir, após uma conversa entre Zizi e Antonieta que fora regada a licor de amarula:



Figura 4. Frame do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* (2012), direção Jackson Antunes, codireção Salete Machado

Zizi – Quieta! Ouço um barulho. Que horror! Os fantasmas estão agitados.

Antonita – Não são fantasmas, são morcegos.

Zizi – Morcegos nessa sua cabeça oca. São fantasmas. São os meus fantasmas.

Antonieta – Então estes fantasmas devem estar tomando purgante, porque tá um cheiro de cocô de morcego insuportável.

³ Partindo dos pressupostos teóricos de Karl Marx em *O Capital* (1867), a coisificação humana resulta do sistema capitalista que transforma o homem em coisas, em cujo sistema se concretiza a separação de classe social, predominando a relação de poder do patrão sobre o empregado.

Zizi – Que pecado cometi, para ter que aturar tanta ignorância? Ouça os gemidos, lamentos, suspiros de um passado distante. Ah! Parece que querem dizer algo. Talvez um pedido de perdão.

Antonieta – Eu estou ouvindo uma janela batendo. Amanhã mesmo vou mandar o moço vir aqui e ver o que precisa consertar lá em cima.

Zizi – Não se atreva, nunca ninguém irá colocar os pés lá em cima. Nunca ninguém poderá desvirginar as travas dos meus segredos e dos meus sonhos de mocinha.

Antonieta – Eu acho bom a senhorinha colocar os pés no chão e parar de voar.

Na cena acima, há a continuação da demarcação de espaços sociais entre as duas, enquanto Antonieta se mantém ligada à realidade, lendo os acontecimentos com um olhar calcado no real, Zizi sonha que os barulhos são dos fantasmas de seu passado, não tão trágico quanto o de Antonieta, mas que ela não quer tocado ou “desvirginado” por ninguém. Essa cena representa, portanto, os sonhos e a possibilidade de sonhar que foram tomados de Antonieta, já que esta enxerga apenas a realidade porque é apenas esta que lhe foi entregue, enquanto Zizi delira sobre fantasmas e sonhos.

A sequência a seguir, filmada em plano e contra-plano, desvela a crítica sobre o preconceito sexual e acentua o conflito entre Zizi e Antonieta revelando o ápice da tensão do clímax:



Figura 05. Frames do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* (2012), direção de Jackson Antunes, codireção Salete Machado.

Zizi – Fora de minha vida! Fora de minha vida! Vai embora sua ingrata. Some daqui! Você estragou minha vida desde que eu era pequena e agora quer acabar com ela de uma vez! Você é a responsável por eu ter ficado solteira! Só você!

Zizi – Fora de minha vida! Fora de minha vida! Vai embora sua ingrata. Some daqui! Você estragou minha vida desde que eu era pequena e agora quer acabar com ela de uma vez! Você é a responsável por eu ter ficado solteira! Só você!

Antonieta – Ah, mas num sô mesmo! Eu na tua vida nunca passei de um pi-

nico velho igual a esse aí. A senhorinha vive no seu mundo cor de rosa, mas quando tem de colocar a merda fora somos eu e o pinico velho que tem que te salvar! Pois agora acabou! O pinico furou e eu também! A senhorinha sabe que eu não fui responsável pela senhorinha ter passado toda a sua vida sem ter provado um homem! O culpado foi aquele noivo de araque que usava perfume de mulher!

Zizi – Cala a boca, negra! Você sabe muito bem que ele tinha epilepsia! Todo mundo sabe disso! Ele tinha ataques!

Antonieta – Ataque epilético porcaria nenhuma. Todo mundo sabe do escândalo!

Zizi – Não ouse falar!

Antonieta – Falo sim! A senhorinha levou a vida inteira se enganando, pra que? A senhorinha sabe muito bem o tipo de ataque que ele tinha!

No entanto, como é possível ver na cena descrita acima, não ter podido sonhar deu a Antonieta a chance de provar coisas que Zizi sequer chegou a conhecer. Antonieta conheceu o amor, ainda que logo lhe tenha sido tirado pelos patrões, conheceu além do amor, o desejo e o sexo, os quais apenas puderam ser imaginados por Zizi em uma vida cheia de amarguras e arrependimentos. Ao não poder sonhar, porém, Antonieta “acerta” mais sobre a realidade das duas mulheres. Suas leituras são mais lúcidas do que as de Zizi, em quase todas as situações, Zizi apenas delira com realidades inventadas enquanto Antonieta sabe o que, de fato, está acontecendo, como no caso do barulho “lá em cima” e do noivo de Zizi. A única situação na qual é Antonieta quem parece delirar, todavia, é quando se refere à sua filha, que ela acreditava ter virado branca, como os pais que a adotaram, talvez em um desejo de que a filha pudesse escapar dos preconceitos que ela própria viveu a vida toda por ser negra.

Na continuação do embate entre as protagonistas são revelados os fantasmas que Zizi insiste em trancar no sótão e a consciência que Antonieta tem de sua condição de “semi-escrava”:

Zizi – Ele tinha ataques de epilepsia!

Antonieta – Que pissia! Toda gente sempre soube que ele se deitava com outros homens e só foi seu noivo durante algum tempo porque a mãe dele obrigou, para evitar o falatório! Até que a senhorinha mesmo encontrou ele com outro! E o encontro foi aí em cima, no quarto, na cama com seu irmão!

Zizi – Por que você me odeia tanto?

Antonieta – Odeio não, senhorinha. A senhorinha é a única razão da minha vida. Eu tenho todos os motivos para odiar a senhorinha. Eu sei que meu soldado Sebastião me abandonou com uma filha nos braços porque seu pai,

quando era vice-prefeito, deu dinheiro a ele, transferiu ele de cidade pra que não se casasse comigo, porque se ele casasse comigo você ia perder sua babá. E sua mãe me convenceu a dar minha filha para aquele casal de americanos, para que eu dedicasse toda minha vida em seu proveito.

A voz da denúncia social é, em quase todo o filme, a de Antonieta que, sem poder sonhar, se aplica a entender sua realidade e todas as esferas de opressão e cerceamento de espaços. Ela, porém, por ter negado seu direito a ter esperança em alguma mudança no estado de coisas, aceita seu destino ao lado de Zizi e se recusa também a odiá-la. Entende que seu amor, sua filha e a chance de um futuro só seu foram tomados por causa de Zizi e, ainda assim, a aceita como sua companheira de vida.

Em praticamente todo o filme, o aparato da fotografia foi utilizado fora dos padrões da decupagem clássica, a exemplo da sequência acima, na qual as atrizes carregavam a câmera enquanto contracenavam, filmando uma a outra. Em outras sequências, a exemplo de quando Zizi declama um poema ou quando Antonieta com um pinico na mão discute com Zizi, as atrizes estavam em cima de um *travelling* que as levavam de um lado para o outro, ou seja, a ação das personagens em cima deste *travelling*, assume o lugar do movimento da câmera.

Entretanto, por mais que a relação das personagens tanto com o aparato da arte quanto da fotografia tenha sido construída de forma a evidenciar tal relação, em primeiro plano do filme se sobrepõe a interpretação de Zizi e Antonieta: este é um filme de personagens; e isto resulta da concepção de Jackson Antunes para esta obra que se caracteriza no contexto do Cinema de Autor. À vista disso, o estilo do cineasta personaliza seus filmes. A titularidade autoral é do diretor – seja o filme um texto original ou uma adaptação literária –, já que todo o trabalho voltado à construção do discurso fílmico é concebido e conduzido pelo diretor.

André Bazin (1992) – que exerceu grande influência no surgimento da Nouvelle Vague francesa – desenvolveu estudos acerca do Cinema de Autor. Entre os nomes tidos como referências desta estética de cinema – reconhecida mundialmente – destacam-se Jean-Luc Godard e François Truffaut. Trata-se, portanto, de uma estética de cinema criada na França, em 1958, que primava pela autonomia criativa – Cinema de Autor – e que instaura um modelo de produção fílmica de baixo orçamento, se opondo, desta maneira, às superproduções hollywoodianas.

2.1. A idealização e a direção do filme, por Jackson Antunes

Tendo a pretensão, neste texto, em abordar sobre aspectos inerentes à idealização e à direção de *A tímida luz de vela das últimas esperanças* (2012), apresenta-se, a seguir, a entrevista⁴ com o diretor Jackson Antunes, visando elucidar o processo de adaptação do roteiro e da concepção estética deste filme.

Considerando que as filmagens deste longa metragem foram realizadas num tempo recorde – oito dias –, em resposta à questão sobre como foi o trabalho de preparação para que isso fosse possível, Jackson Antunes argumenta:

« Num país onde encontramos tanta dificuldade de realizar cultura, onde dependemos cada vez mais de patrocínios e prêmios de editais⁵, por vezes os sonhos são castrados, somos obrigados a entrar num mercado com o mínimo de risco, o que para um artista é como se disséssemos que ele não pode voar, que deve ter os pés no chão, porque temos que nos preocupar em acertar e talvez esta preocupação não nos leve a arte, nos trave.

As urgências se fazem em momentos em que a paixão supera a escassez financeira. Uma equipe que acredita em resultados positivos não se prende aos meses, semanas ou dias para completar uma obra. Se arte é

⁴ Entrevista cedida por Jackson Antunes à autora deste texto, em outubro de 2016.

⁵ Há décadas, em torno de noventa por cento da produção de cinema no Brasil, tem sido viabilizada por meio de Leis de Incentivo à Cultura, nas modalidades Fomento Indireto e Fomento Direto. **Fomento Indireto:** viabiliza a aprovação de projetos para captação de recursos junto à pessoas jurídicas e físicas, via dedução no Imposto de Renda devido. No contexto do fomento indireto estão: Lei Rouanet/Lei 8.313/91 – Art. 18 e Art. 25; Lei do Audiovisual/Lei 8.685/93 – Art. 1º e Art. 3º; MP 2228-1/01 – Art. 39, X e FUNCINES; Lei 11.437/06 – Art. 1-A e Art. 3-A da Lei do Audiovisual. No campo do **Fomento Direto** destaca-se: Fundo Setorial do Audiovisual/FSA; Editais do Ministério da Cultura – MinC/SAv. <http://www.ancine.gov.br/legislacao/leis-e-medidas-provisorias> <http://fsa.ancine.gov.br/como-participar/chamadas-publicas/chamadas-publicas-disponiveis> Estes mecanismos de fomento à produção e distribuição cinematográfica têm sido fundamental para o audiovisual brasileiro, principalmente, depois da Era Embrafilme. Neste diapasão, Maria do Rosário Caetano faz uma relevante análise a respeito do declínio gradual do cinema nacional no período Collor: “Em 1992, ano em que Collor sofreu processo de *impeachment* (que o conduziu à renúncia), a produção nacional chegou ao seu momento mais difícil. Foram concluídos nove filmes. (CAETANO, 2007, p. 197). A partir da extinção da Embrafilme, conforme pontua Frantjesco Ballerini em *Cinema brasileiro no século 21*, a Lei do Audiovisual foi um importante mecanismo para a retomada da realização do filme de longa metragem no Brasil. No contexto do Fomento Direto, especialmente, desde o início desta década, o Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, tem promovido um grande aporte de recursos que abrange tanto a produção e distribuição do audiovisual brasileiro – Cinema e TV –, quanto a exibição, a exemplo do programa “Cinema perto de você”, instituído pela Lei 12.599/2012, que propicia a ampliação do mercado interno de exibição e a digitalização de salas de cinema no Brasil. Tal fomento visa o subsídio e ações que, em longo prazo, possam tornar as produções autosuficientes, ou seja, independentes do subsídio estatal.

um momento, um *take*, um quadro que não se repete, ontem não é hoje, o tempo-espaço do cinema coincide com uma luz tímida de vela. Quando o tempo é curto trabalhamos sobre pressão e essa pressão costuma gerar ideias originais, acreditamos que nosso filme é isso, mesmo no sufoco, ele é original.

O roteiro deste filme é uma adaptação do texto teatral de Milson Henriques, sobre como foi o proceso dessa transição de linguagens artísticas Jackson Antunes diz:

« O texto foi basicamente cem por cento copilado do original, por se tratar de uma peça, os diálogos estavam enxutos. A grande preocupação era fazer com que as personagens não permanecessem em um só local, em plano geral. Eu e Salete Machado trabalhamos a exaustão, conversamos, marcamos reuniões, *e-mails*, até chegar no que achamos que poderia resultar em uma obra cinematográfica.

Sobre as parcerias para a produção do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, Jackson Antunes pontua:

« O texto teatral de autoria de Milson Henriques fazia parte do meu interesse em adaptá-lo ao cinema, mostrei este texto para algumas pessoas que não sonharam juntas, que mostraram dificuldades de realizá-lo, até que um dia fui convidado para fazer o filme *Curitiba zero grau* (2010), direção de Eloi Pires Ferreira, e conheci Salete Machado e Talício Sirino – produtores do filme. Em um dia após a filmagem convidei os dois para uma leitura sem compromisso, realizada no quarto do hotel onde estava hospedado. Minha mulher, a atriz Cristiana Britto leu o texto e no final estávamos todos comovidos e achamos que era um egoísmo não compartilhar aquilo tudo com outras pessoas e nada melhor do que através da sétima arte, o cinema. A Tigre Produções com sua experiência e paixão pelo projeto acreditou no filme e tornou possível esta união de forças. Tendo inclusive a Salete Machado como minha codiretora. Passamos a sonhar juntos e então foi fundamental para realizá-lo que outras pessoas sonhassem conosco.

Sendo um reconhecido ator de cinema, teatro e televisão, questionado sobre como foi a experiência de passar para o outro lado das câmeras, Jackson Antunes argumenta:

« Em todos os lugares do mundo cria-se estéticas, linguagens, formas diferentes de olhar. Talvez o fato de não estar agregado a um cinema formal, preocupado com grandes bilheterias tenha permitido experimentar todas as lições aprendidas no palco, na vida, nas convivências. Não existia a

preocupação em acertar, só que havia a responsabilidade de fazer o melhor. Como certo e errado não existe em cinema, deixei impresso com a confiança e o empenho de todos, a minha forma de olhar, de sentir e transmitir o universo que transita as ricas personagens em seus embates procurando por elas mesmas, assim como nós.

Considerando a relevância da preparação do elenco, sobre como o fato de ser ator influenciou no processo de direção, Jackson Antunes desvela:

« Falar da terceira idade, da relação cheia de ódios, ressentimentos entre duas senhoras, uma negra e uma branca, seria trágico ou cômico? Acreditei no sonho, acreditei que a arte é fruto do que você consegue imaginar e fazer o outro acreditar mesmo sabendo que é mentira. Então arrisquei fazer um filme onde as personagens não usariam maquiagem, já que mesmo que usassem todos veriam que é maquiagem e pensei: não será isso que fará o espectador viajar e acreditar que essas mulheres são velhas.

Acredito no ator e na sua capacidade de entrega. Como ator, transporte para o outro – as atrizes – o que fiz durante toda vida, que é experimentar sensações. Sou de uma escola e formação, que era preciso convencer o público sem nenhum artifício, que o que se passava no palco se não era verdade, aproximava dela. Sendo teatro, cinema ou TV, penso que independente do enquadramento, jogo de cena, o fundamental é a palavra, se o personagem está presente, o ator entregue, deixa de prevalecer a linguagem, os símbolos, o homem, somente ele e sua emoção, é o centro de tudo.

Os recursos tecnológicos avançaram anos luz, mas a emoção do artista continua acima de qualquer recurso de pós-produção. Uma paisagem bonita é apenas uma paisagem bonita, uma boa interpretação é o que fica na nossa memória quando cai o pano, quando sobem os créditos finais de uma obra cinematográfica.

Estas memórias de Jackson Antunes desvelam o processo de concepção estética do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* que narra uma história-estória construída por nuances dramáticas e com certa dose de humor sobre duas mulheres solitárias, que há décadas dividem o mesmo teto, as mesmas mágoas, ranhetices, angústias e fantasmas do passado. Como pontua este cineasta: “Zizi e Antonieta são cúmplices de uma vida que não viveram e sonharam viver. É trágico e cômico a relação doentia das duas personagens.”

2.2. Codirigindo o filme

Ser convidada por Jackson Antunes para junto com ele adaptar o texto teatral de Milson Henriques e para codirigir *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, foi um desses momentos especiais de aprendizado artístico. O conceito estético do filme já começou a ser traçado em nossas conversas quando da adaptação do roteiro, o maior desafio era tirar de um espaço teatral, com um texto denso e profundo e transpô-lo para o espaço fílmico, no qual em quase sua totalidade se passaria dentro de uma casa – e teria que ser a casa, até porque neste filme esta assume significado de personagem.

Este longa foi rodado em película Super 16mm e finalizado em digital, com locações na cidade de Curitiba, estado do Paraná. O trabalho de adaptação do roteiro começou em setembro de 2009 e para que o filme pudesse ser rodado em apenas oito dias, em dezembro do mesmo ano, entre setembro e novembro houve um trabalho de preparação minucioso, com intensa dedicação por parte da equipe de direção, produção e das atrizes.

Como o filme foi produzido no contexto do cinema independente⁶, já que optou-se por não inscrevê-lo em leis de incentivo à cultura, além do fato de termos decidido que esta obra seria rodada em película – o que encarece a produção –, houve a necessidade de mais de três anos para a sua finalização. Em geral, este é o tempo de produção de filmes que utilizam leis de incentivo, pois, o tempo necessário para a finalização de imagem e som ultrapassa questões financeiras e de agenda de serviços de laboratório, de montagem, de desenho de som e de composição da trilha musical.

6 O conceito de Cinema Independente advindo da produção do Cinema Brasileiro realizada nos anos de 1950 – que tem entre os precursores o cineasta Nelson Pereira dos Santos – refere-se a produção de cinema realizada em oposição aos padrões econômicos e estéticos dos estúdios de cinema – espelhados nos moldes das *majors* hollywoodianas –, a exemplo da Atlântida, no Rio de Janeiro, conhecida pelas chanchadas, e da Vera Cruz, de São Paulo, que, com a pretensão de ser a Hollywood brasileira, propiciava investimentos vultosos em elenco, técnicos e equipamentos. Em termos estéticos, o Cinema Independente se distinguia das produções dos estúdios, pois, enquanto para aquele o conteúdo fílmico era essencialmente voltado à crítica social, para este, havia o predomínio de temáticas voltadas ao entretenimento e a grandes bilheterias.

No entanto, o conceito de Cinema Independente também pode ser entendido pelo tipo de produção de cinema realizado por produtora independente que pode utilizar de mecanismos fiscais de fomento a tal produção, conforme especificação dada a este termo pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE, que define por meio da Instrução Normativa – IN nº 91, de 01 de dezembro de 2010, o que caracteriza produtora independente:

<http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-91-de-01-de-dezembro-de-2010>

O filme finalizado tem setenta e cinco minutos de duração. No momento das filmagens tínhamos, apenas, vinte latas de negativo Super 16mm para rodá-lo, destas utilizamos dezoito latas e meia, assim, a maioria das cenas foram rodadas em 2 por 1. Mas, como em produção de baixo orçamento, por mais preparação que haja sempre acontece o imprevisto, no último dia das filmagens, em uma sequência noturna densa, estávamos com pouco negativo e os planos tiveram que ser rodados 1 por 1.

Tal qual aconteceu quando da transposição do texto teatral para o roteiro fílmico, onde se construía os espaços, se pensava nos enquadramentos e movimentos de câmera, na forma de composição e interpretação das personagens Zizi e Antonieta, no momento da finalização, houve várias viagens do Jackson Antunes para Curitiba para acompanharmos a construção da montagem, o desenho de som e a criação da trilha musical, vislumbrando o conceito estético pretendido.

A Tímida luz de vela das últimas esperanças, por meio de uma interpretação de total entrega das atrizes Cristiana Britto e Lúcia Talabi, aborda a terceira idade, preconceitos de classe, de cor, de credo, e evidencia a cumplicidade, a solidão, os sonhos e o que foi deixado de dizer e de viver pelas personagens por elas representadas.

Para Jackson Antunes a velhice é uma ponte que separa a mocidade de um tempo onde paramos para roer unhas, colher o que plantamos, entre Zizi e Antonieta, este elo ao longo da vida foi feito por dor, ódio, acúmulos de infelicidade. Deste conflito das personagens, surge o jogo de opressor versus oprimido, por vezes, este jogo se inverte, mostrando que nenhuma das duas mulheres são flores que se cheirem. Alfinetam-se o tempo todo, se apoiando nas fraquejas ou detenção do poder, para ferir e machucar.

Produzido pela Tigre Filmes, do Paraná, em parceria com a Acesso Produções Artísticas, do Rio de Janeiro, com produção executiva de Talício Sirino, com coprodução de Celso Kava, Marcelo Prosdócimo e Randal Dacome, em 2012, foi lançado e depois de participações em mostras e festivais de cinema, no final de 2014, o filme começou a ser distribuído para TV pela Elo Company⁷, de São Paulo, que licenciou os direitos para AMC Networks – Latam para exibição, a partir de 2015, nos seguintes países: Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Curaçao, República Dominicana, Equador, EL Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Uruguai, Caribbean Basin, Puerto Rico, Venezuela, Guinéa Bissau, Angola, Aruba,

⁷ A Elo Company disponibilizou o trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=leLKhpHsDMw>

Bahamas, Banaire, Cuba, St. Marteen, Swan Island, Trinidad&Tobago. Em 2016, o filme também foi licenciado para exibição pela A&E e pela Sundance Channel, Brasil.

O licenciamento para exibição em mais de vinte países da América Latina nos surpreendeu, principalmente, porque este filme foge dos padrões estéticos do cinema de entretenimento, no qual impera narrativas com ritmos acelerados, diversas locações, predominante no atual contexto de exibição, seja no circuito convencional de cinema, seja em redes de TV abertas ou fechadas. Este alcance mostra que canais de TV nos quais predominam a exibição do cinema comercial⁸ abrem espaço para o cinema autoral, voltado ao espectador interessado em narrativas com teor artístico-cultural, a exemplo deste filme que se constitui em um diálogo de tempos, de histórias, de vidas, de questões sociais que o texto teatral do Milson Henriques trouxe à tona, pelas quais o Jackson Antunes se encantou e conseguiu transpor este encanto para toda equipe e para todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realizá-lo.

Referências Bibliograficas

BALLERINI, F. (2012). *Cinema brasileiro no século 21*. São Paulo: Summus.

BAZIN, A. (1992). *O que é Cinema?* Tradução de Ana Moura. Lisboa: Horizonte de Cinema.

CAETANO, M. R. (2007). *Cinema brasileiro: da crise dos anos Collor à Retomada*. Rio de Janeiro, Revista Alceu nº 15.

HENRIQUES, M. (1999). *A tímida luz de vela das últimas esperanças*. Vitória (ES): Gráfica A1.

Filmografia

A TÍMIDA LUZ DE VELA DAS ÚLTIMAS ESPERANÇAS. Direção: Jackson Antunes. Codificação: Salete Machado. Roteiro Adaptado: Jackson Antunes, Salete Machado. Elenco: Cristiana Britto, Lúcia Talabi. Produção: Jackson Antunes, Cristiana Britto, Talicio Sirino, Salete Machado. Coprodução: Randal Dacome, Marcelo Prosdócimo, Celso Kava. Produção Executiva: Talicio Sirino. Direção de Fotografia: Celso Kava. Direção. Di-

⁸ Entende-se por Cinema Comercial aquele vinculado às superproduções hollywoodianas, ao cinema de estúdio, às produções com recursos financeiros que dão conta do tripé: produção, distribuição e exibição; geralmente voltado às demandas da indústria do entretenimento, do *business*.

reção de Fotografia Assistente: Bruno Zotto. Direção de Produção: Antonio Martendal. Direção de Arte: Guilherme Sant'Ana. Produção de Figurino: Tania Maria dos Santos. Montagem: Pedro Merege. Desenho de Som: Fernando Lobo. Trilha Sonora: Jackson Antunes, Xenon Pinheiro. Som Direto: Roberto Carlos de Oliveira. Produzido por: Tigre Filmes e Acesso Produções. Distribuído por: Elo Company. Paraná, 2012.

La senda sanchopancesca de *El Puente* (Bardem, 1977): del Landismo a la reivindicativa y joven Transición. Quijotes, Sancho Panzas y Fellinis de road movie

Anna Montes Espejo

Universidad de Barcelona

anna.montes.espejo@gmail.com

Resumen

Esta ponencia interpretará *El puente* (Bardem, 1977) desde la óptica literaria, explicitando la influencia del Quijote; además de detallar la influencia estética felliniana; y reclamar su valía en la trayectoria del director.

El puente es, en realidad, una película compleja, además de enmarcarse bajo el subgénero de la *road movie*; crítica, a la vez que alaba, la España de la Transición; y practica un interesante ejercicio metacinematográfico con el “héroe” del *Landismo*.

Como si de Sancho Panza se tratara, Landa -y su personaje- se verá lanzado a un viaje quijotesco, en el que la promesa es playa y extranjeras y nulo com-

promiso. Gracias a los encuentros que tendrá en el trayecto, ese objetivo y ese personaje -y ese actor- cambiarán drásticamente. De la mano de la influencia cervantina y surrealista, Bardem coloca al protagonista en un peculiar viaje en el que alcanzará los valores de la juventud comprometida de la Transición.

Palabras clave

Alfredo Landa, *road movie*, Sancho Panza, Juan Antonio Bardem, Transición.

“Por aquí me vais a reventar el puente, ¡que me olvidéis!”

(*El puente*, Bardem, 1977).

1. Introducción

El puente (1977) no fue ningún éxito de crítica, aún hoy en día lo atestiguan numerosos manuales que se precian de tratar sobre la “historia del cine español” en que ni se reseña¹. Como era de esperar, a finales de los 1970 y con una nueva generación de cineastas y espectadores, no sorprendía positivamente la “resurrección” comercial de Bardem, ni la enésima interpretación *landista*, y menos aún, la concepción de cine como testimonio² encarnada en el PCE que “manipulaba” al espectador (Caparrós, 1992, p. 137)³. O al menos, este concepto tuvo la crítica del momento, valgan como ejemplo los juicios de Aguilar y Gubern *et al.*, comprendiendo que, además, son manuales básicos sobre la materia:

« [...] el peor film de su autor, de un didactismo tan simplón como ridículo [...] como una de las antiguas comedias de Landa, pero ingresando este al final en el PCE (Aguilar, 2001, p. 857).

Landa [...] fue objeto [...] de una torpe, tópica explotación *a la contra* [...] solo para, tras veloz cursillo de aprendizaje a base de situaciones límite, convertirse en aspirante a militar en Comisiones Obreras (Gubern *et al.* 1995, p. 364).

Estas opiniones empañan una obra que simplemente funciona, pero de otro modo. Aunque, ni estéticamente ni intelectualmente esté a la altura de la “gente joven” del momento el mísero Juan, un mecánico cuarentón, solterón y simplón, que desea tomar el sol en Torremolinos con las extranjeras, pero que, gracias al viaje en carretera, consigue despertar a una realidad moral y sentimental compleja; sí puede entroncar

¹ Por ejemplo: *Cine, imaginario y turismo*, Rey (ed.); *A History of Spanish Film*, Faulkner; y *A Companion to Spanish Cinema*, Labanyi *et al.* (eds.).

² Idea que mantuvo a lo largo de su carrera: “Su [del cine español] concepto como testimonio de un país a lo largo de distintas épocas, que es como entiendo el cine, está en decadencia [...] para mí [...] el cine debe ser un testimonio crítico de un momento humano. El cine será testimonio o no será nada [...] su función primordial es el *entertainment* [...] el juego del capitalismo consiste en verter este entretenimiento en la dirección completamente comercial, y ahí es donde se acaba el cine” (Reviriego, 2002).

³ Caparrós insinúa que el galardón de “gran premio” del Festival de Moscú fue “acaso *preparado* para apoyar a Bardem, y el cual impulsó popularmente a esta película *militante*” (Caparrós, 1992, p. 138). En realidad, *El puente* recibió dos premios en ese festival, el de Mejor Película y el de Mejor Interpretación para Landa (Ordóñez, 2008, p. 210).

con cierta parodia popular que tiene calado entre un público popular; no debe menospreciarse el costumbrismo del que provenían, tanto Landa como Bardem:

« En el futuro se conocerá la España franquista o tardofranquista más por las películas de Landa que por las de los grandes realizadores [...] hay películas donde el problema [...] está tratado de una manera tan intelectualizada [...] al que vea eso dentro de treinta años [...] no lo entenderá porque ya no tiene las llaves [...] el cine de Landa [...] es explícito [...] costumbrismo [...] igual que *El lazarillo de Tormes* [...] hoy podemos leer lo que era España [...] es un documento más importante que cualquier otro histórico (Francisco Umbral en Recio, 1992, p. 30).

Por otra parte, el motivo del viaje no fue creado por la *road movie*, ni es nuevo en Bardem (Pohl, 2013, p. 56). La literatura occidental descansa sobre la *Odisea*, y Juan (Alfredo Landa), el motero protagonista, podría encajar perfectamente en el prototipo de pícaro, en su evolución se atisba perfectamente un Sancho Panza convertido en Quijote⁴. Esta última figura se menciona en la película, como prototipo romántico de la lucha idealista, solidaria y generosa por el bien común, oponiéndose a la más mínima injusticia⁵.

A su vez, ¿qué fue el Destape sino una moda tragicómica sustentada en la parodia, así como el *Quijote*, y que Bardem, al modo cervantino, buscó dignificar? Es decir, *quijotizar* al macho ibérico, descubrir los rigores que escondía su fanfarronería:

« [...] el personaje se les escapa y se le escapa al propio Landa, y se convierte en un personaje eminentemente crítico porque es la corporalización de infinitas frustraciones del español medio (Recio, 1992, p. 30).

Ciertamente, del film se extrae una suerte de moralina que perjudica la película⁶,

4 El mismo Landa interpretó al escudero en la serie de RTVE, era el biotipo: “Para mí [...] Sancho es un labrador absolutamente normal, no es una caricatura [...] tiene muchas facetas. Es pícaro, es leal, es bondadoso [...] y lo más importante, cambia [...] Ese es el gran regalo para un actor y lo más bonito del personaje. La quijotización de Sancho, porque al principio va con don Alonso por el pollino y por la paga” (Ordóñez, 2008, p. 293).

5 “He intentado [...] transmitir mi [...] *weltanschauung* [...] a través de mis películas [...] la posibilidad de acceder a un mundo mejor, más libre, más democrático, más participativo, más respetuoso [...] más justo” (Bardem, 2002, p. 369).

6 Originalmente, el final no iba a ser tan ideológicamente explícito, Landa le advirtió: “[...] Bardem la fastidió añadiendo un estrambote [...] El guion acababa con la vuelta del personaje al taller. Iba al lavabo, comenzaba a lavarse las manos y se miraba en el espejo [...] En aquella imagen el espectador tenía que percibir que Juan ya era otro [...] [Landa] *Era mucho mejor el final escrito. Esto es propaganda pura.* [Bardem] *Es que de eso se trata. Que el público vea que has tomado conciencia* (Ordóñez, 2008, p. 209).

El director dio su versión de la discusión: “Juan se mira en el espejo [...] yo había escrito esa reacción de Juan ante su imagen [...] Landa me preguntó: ¿Pero tú qué quieres decir aquí? [...] que Juan es consciente [...] Alfredo me espetó: ¡Pues dilo!” (Bardem, 2002, p. 319).

pero no debe menospreciarse un ejercicio de revalorización humana, artística e histórica y dejar al margen la habilidad cinematográfica de Bardem: adoptar el personaje del Destape por excelencia⁷, pero fundirlo con situaciones, algunas de estética surrealista, para zarandearlo. Esta película dialoga con Landa, a la vez, como personaje y actor que el público “iba a ver” –aunque ello significara su pobre reputación cómica–, el ejercicio de revalorización se efectúa a ambos niveles. Landa es un actor capaz de superar con creces el marbete del *Landismo*; y Juan, tan ordinario, también puede revestirse de cotas de humanidad mayores, así como el público que observaba el film. De hecho, el diálogo metacinematográfico con la carrera de Landa, más allá de con la *comedia sexy*, incluye una clara intertextualidad con *Vente a Alemania, Pepe* (Lazaga, 1971).



El inicio de la película está adscrito al *Landismo*: Juan es un mecánico de un mísero taller de Madrid, ya entrado en años y soltero orgulloso, se vanagloria entre sus compañeros de sus aventuras mujeriegas. Es un ser elemental y egoísta, por lo tanto, su único disfrute es físico, únicamente sexo con mujeres objeto, y el abundante alimento y bebida. Lógicamente, le importará enormemente el dinero. No tiene familia, odia las familias de los 600, tan solo le queda la madre abandonada en el pueblo; y sus amigos y amiguitas solo lo son mientras le proporcionen la oportunidad de escarceos de baja estofa. En el campo político, Juan menosprecia a los melenudos del taller que reparten panfletos y arengan para manifestarse, en absoluto participará en reclamar “lo nuestro” y menos aún “todos juntos”. Lo suyo son los calendarios eróticos en la sucia taquilla.

⁷ “Bardem [...] dijo que él había seguido mi trayectoria [de Landa] [...] No me conocía personalmente, y, cuando se trató de elegir al intérprete [...] para *El puente* [...] no dudó un momento en escogermelo” (Recio, 1992, p. 23).

Este personajillo pensaba pasar el puente de verano con un amigo y su querida en el campo, “Me da igual dónde ir” con tal de pasárselo comiendo, bebiendo y manteniendo relaciones; pero dejan plantado al espejo de virilidad castiza, y que además, tiene moto: la Poderosa.

Al observar la moto se abre la senda de la *road movie*, como si del *Easy Rider* español se tratara, pero este subgénero también se parodia, porque la moto de Landa es una reliquia, aunque él le tenga muchísimo afecto, y él no es, sin duda, ningún fiero y atractivo motorista: la mecanizada estampa de don Quijote sobre Rocinante.

No obstante, la Poderosa es el único ser -ya que lo personifica- al que le demuestra afecto, él gusta de vivir sin ataduras y la moto, que no permite pasajeros, es su vehículo perfecto para adelantar los precarios automóviles familiares. Subido en ella, con el viento de cara, se siente poderoso él también, y como si una esposa franquista fuera se somete totalmente a él: “Me conoce, sabe lo que quiero, es un juego de piernas, ni por todo el dinero del mundo la cambiaría”.

El pícaro español, ya sea en literatura o cine, y más el del Destape, tenía que nutrirse de mitos para no aterrizar en su realidad, Juan no quiere ataduras emocionales ni compromisos de ningún tipo porque ello conllevaría observar su propia miseria física e intelectual. Y, desde mi punto de vista, no creo en la ingenuidad de Bardem al escoger un motorista que recibe un cursillo acelerado de sindicalista, el *Landismo* fue un éxito de taquilla entre el público medio, por lo tanto, la elección del actor que le dio nombre, ya con una carrera popular consolidada no pudo ser casual para trasladar el mensaje político del director, el proceso que sufre el mecánico es el que deben seguir los espectadores acostumbrados al *entertainment*, seres normales y corrientes como él, tienen que preocuparse por su entorno y su presente, en definitiva, deben de ser piezas activas en la construcción de la nueva España que se presenta en el horizonte, porque la vida no es solo pasar⁸.

« En *Calle Mayor*, el filósofo [...] le dice al intelectual [...] refiriéndose a ese grupo de bromistas [...] *Hacen su trabajo hasta bien [...] y después,*

⁸ Los prejuicios academicistas hacia el cine de índole popular alcanzan altas cotas de intolerancia en el caso de *El puente*, hoy en día no se ha rehabilitado su reputación, sirva de ejemplo el juicio de Castro en 2013: “[...] error lo comete Bardem al intentar alcanzar el éxito económico a base de mantener el típico personaje de Landa, perpetuando la estructura de sus films, y creyendo que al introducir una toma de conciencia con moraleja al final modifica de verdad la ideología [...] acusaciones [...] oscilaban entre haber realizado un nuevo *Vecino del quinto* o [...] un film fascista” (Castro, 2013, p. 344).

ninguna inquietud, ninguna curiosidad, nada en que pensar [...] fue eso, la abstención de pensar, de preguntar, de inquirir, de saber, de razonar, lo que permitió que la dictadura [...] se asentase y se consolidase y se prolongase durante esos horribles cuarenta años. Siempre he creído que al ingeniero [...] que en Auschwitz [...] se le ocurriera una innovación para mejorar el rendimiento de las instalaciones del gas [...] estaba haciendo bien su trabajo y se lo comentaría encantado [...] a su mujer en la hora de la cena, abstra-yéndose de la realidad circundante y sin preguntarse para qué servía su trabajo, su obra bien hecha (Bardem, 2002, p. 53).

Siguiendo la estela de la mitología sexual y las directrices del subgénero, Juan se topa en la carretera con dos inglesas que le mostrarán el destino escogido: Torremolinos, la Ínsula Barataria del verano cañí y guiri, en el que las encontrará, si consigue alcanzar su lujoso coche extranjero. Aunque fuera improbable que dos ebúrneas británicas se fijaran en el españolito cuarentón, se debe asumir la fantasía inherente al Destape:

« La caracterización popular de Alfredo Landa, un tipo bajito y poco agraciado físicamente, brindaba al público masculino la posibilidad de situarse en su interpretación [...] rodeado de actrices despampanantes y [...] ligeritas de ropa suponía un ideal [...] una sociedad con tan altas dosis de represión esta posibilidad alentaba numerosas fantasías [...] de ahí que tantos españoles se identificasen con el personaje (Muñoz *et al.*, 2015, p. 104).

Bien podría verse también en el motorista al espectador típico del Destape, un hombre que ha sublimado sus necesidades a través de tales films, y que cree que, a pesar de sus escaseces, podría sumarse al desarrollismo del turismo extranjero, y luego presumir con sus compañeros, precisamente, como si del mismo Landa-personaje se tratara.

Por otra parte, ¿qué fue Sancho sino también otro loco a su modo, que creía en gobernar una ínsula? Pues Juan creía en la playa y las suecas, aunque fueran tan inalcanzables como la carrera política de Sancho. Como este célebre personaje, también se sentirá desubicado en la trama que le tocará vivir, así como el escudero no conocía el sendero marcado por las novelas caballerescas y sufría un extrañamiento respecto a su señor, así se verá asolado el mecánico por las personas que encuentre a su paso, hasta que, como Sancho, acabe *quijotizado*.

Son variados los encuentros que le suceden a Juan, de hecho, estos sectores tendrán que ver seriamente con su reforma intelectual y moral, el mecánico necesitaba

conocer todas las clases sociales, tanto urbanas como rurales, con el consabido mito de la Alemania de la época; el progresismo contracultural; y dos entidades totémicas: la ley y la muerte.

2. Alta burguesía urbana y rural

Juan es un trabajador convencido de su estatus, no protesta, no desea afiliarse a sindicatos, por ello, no tiene ningún tipo de compromiso con su labor, realiza el horario sin rechistar, pero que no le pida su superior ningún favor, la generosidad de Juan se acaba cuando suena la campana. Por lo tanto, como mula de carga, ciego en su ignorancia, solo encontrará miserables venganzas: las tentativas de escarceo, las risas a los gritos del superior, las huidas cuando se presenta una urgencia...

Sus encuentros con la clase alta le sirven para constatar que, aunque se instale en su fantasía de mito erótico, nunca pertenecerá a esa por sus medios materiales, ni podrá medrar por sus méritos intelectuales. Asimismo, en la tesitura metacinematográfica, todos los señoritos con los que se topa le espetan que está pasado de moda, él y su Torremolinos. Y si Juan, al principio, se conforma, asumiendo su pobreza absoluta, y comprende que a las hermosas mujeres que acompañan a los ricos tampoco podrá conquistarlas nunca; acaba por repeler la élite que lo anonadaba.

Pero en la lucha de clases no se perderá el ardid artístico. En un viñedo se paró Juan, episodio que podría etiquetarse de surrealista, especialmente recuerda el último Fellini de *La città delle donne* (1980). El motorista estaba sentado comiendo uvas, y súbitamente, a la vez que el espectador, ve aparecer entre las parras a dos hermosas mujeres en bikini, tumbadas sobre una lancha. Su fantasía sexual se completa al oír que las féminas le piden uvas “maduritas” y “gorditas”, pero para el espectador resulta desconcertante contemplar en el secano de las afueras de Madrid una lancha y dos bañistas. Acto seguido, aparece el coche del señorito que remolca la embarcación y el sueño de Juan se rompe, como el del público que esperara una comedia del Destape.

El conductor, un “señorito de mierda”, habló con despotismo al motorista, y él, precariamente, trató de ascender a su estatus confirmándole su asistencia a los mismos círculos de Puerto Banús. Resultaba obvio para el joven y sus acompañantes la ridiculez del vejete, al que acababan tildando de camarero, y él, resignándose en su pobreza, se conformaba. Como estaba acostumbrado a los gritos del jefe en el taller, tampoco le sorprendió mucho el pisoteo gratuito del potentado.



Esta aventura enlaza con la última, la de los temerarios. Juan debía hacer autostop para volver dónde dejó su moto, ya que tuvo que buscar un taller en que le repararan una rueda, y le recogió un flamante descapotable conducido por un hombre y dos acompañantes, el mismo esquema que en el viñedo, viéndose así el libertinaje sexual de moda en el momento. Además, estos tres amigos eran modernos: tomaban drogas y se besaban entre ellos, Juan pensaba que había encontrado el paraíso buscado, pero le recordaron que él tenía la entrada vedada:

« Allí [Torremolinos] no hay quién pare, solo hay horteras y todos extranjeros de tercera categoría, muchos funcionarios como en Benidorm, de Torremolinos hay que largarse como nosotros, la diversión hay que buscarla en otra parte [...] la diversión la lleva uno dentro [...] para pasárselo bien hay que jugársela.

Juan ya iba por el final de su viaje y ya no soportaba la ligereza, así como tampoco su corazón soportó que tomaran un cambio de rasante por la izquierda, a una altísima velocidad, y que una mujer le tapara los ojos al conductor... y después el frenazo sobrenido, y las risas orgásmicas de los tres.

Él no podía derrumbarse en éxtasis, si esa era la perversidad de la élite, su analfabetismo funcional, él no quería vivir esa *dolce vita*, y aunque temía romper su indestructible apariencia de *latin lover*, echaba de menos las familias del 600, tan trágicas a su modo, pero no caídas en la droga de la adrenalina.

El encuentro con el torero cobarde le mostró los núcleos de poder de la España rural, totalmente empobrecida y aún dirigida por caciques cruelísimos. Juan, descansando en un olivar, debía rescatar a un torero huido de las fiestas del pueblo porque temía torear; pero las autoridades no se rindieron y lo cercaron, precisamente, como a un toro. La Poderosa no pudo arrancar a tiempo.

Juan no podía enfrentarse a la banda, pero fue la primera vez que el protagonista se mostró activo para actuar contra una injusticia, aunque, siempre que quería participar, el poder fáctico le aplastó fácilmente. Le espetó el fiero cacique:

« ¿Para qué se mete dónde no lo llaman? [...] cada uno a lo suyo, deje de hacer el Quijote, y no saque la cara por nadie, porque igual cualquier día se la quitan de un guantazo.

Juan se fue de la propiedad resentido y con ganas de haber salvado al torero, ya iba convirtiéndose en un Quijote, asimismo, en ese punto de su evolución tampoco disfrutaba con el primitivismo que le ofrecían en provincias: “Aquí nos gustan los toros grandes, el vino fuerte y las mujeres con carnes”.

3. Ley

El cortijero aplastó violentamente su conato de sublevación, Juan nunca había llegado a ese punto, vivía desconectado de los sucesos políticos del momento, pero su primera aventura, el encuentro con la familia de un preso político en Ocaña, fue el toque de atención definitivo. Es más, desde el punto de vista genérico en que *a priori* podría enmarcarse este film, que Landa se tope con un primer encuentro de tal gravedad emocional, resulta descorazonador para el espectador que esperara lo habitual del actor.

Así como no replicaba a los gritos de su jefe, si la policía le mandaba llevar un mensaje de un desconocido a su familia: “Lo que ustedes manden, bueno... [dirigiéndose al hombre] lo que usted quiera”, temor y egoísmo y mala educación sanchopancesca, especialmente cuando descubrió que no recibiría ni una propina por ello.

Tenía que avisar a unas mujeres de la avería del coche que las recogía, la esposa y la madre de un preso político vasco⁹, encarcelado por las huelgas del metal de 1971: “¿No

⁹ La procedencia es relevante, explicó Bardem: “La amnistía parcial [...] de julio [30 de julio de 1976] me ha obligado a modificar el origen [...] del preso [...] En agosto de 1976, ya solo quedaban en las cárceles españolas casi exclusivamente los presos vascos” (Castro, 2013, p. 339).

se acuerda? [...] la del otoño que duró meses [...] usted también estaría en el ajo, ¿no?”. El mecánico, ajeno a tal realidad, asentía y continuaba su función como personaje del Destape, mientras la plañidera lloraba la muerte en vida de su marido y de su matrimonio, aunque esperaba la amnistía, consigna setentera del PCE: “A ver si le sacamos entre todos”¹⁰.

El motorista escapó pronto de la reunión de tristeza, tenía que mantener, sobre todo a sí mismo, la reputación de jueguista: “A ver si entre todos le sacamos, ¿qué querrá que haga? ¡Venga ya!”. Se puede observar cómo la tragedia humana que acababa de presenciar no quería que le afectara lo más mínimo, y se declaraba inútil para la lucha, se conformaba con ser un peón más del sistema para que la liquidez de los *tiempos modernos* avanzara, era cómodo viajar sin equipaje.

Su temor a la autoridad era constante, mostrando así el terror que aún inspiraba en la población ser detenido o acusado, un inocente control de circulación provocaba sospechas: “¡Venga ya! ¿Qué puede pasar? ¡Tú, a lo tuyo, macho! Tus cosas y nada de líos. No seas tonto, gilipollas, a ti no se te ha perdido nada en ningún sitio”, prefería recibir una reprimenda para “que dejen de asustarme”. Juan advertía que la democracia aún no era efectiva en España a pie de carretera. La policía lo adelantó, no lo buscaban a él, a su vez podía comprobar los privilegios de la élite: “Esos se pasan la multa por dónde tú [Poderosa] sabes”.

4. Muerte

Juan no podía escapar de la seriedad que había tomado su viaje, por mucho que intentara imaginarse en los chiringuitos, sus encuentros no paraban de torcerse, y la muerte, a él, un ente sin conciencia, le aterraba sobremanera.

Después del encuentro del viñedo presencié unos coches estrellados, los domingos de los 600 sobrecargados de los que se burlaba, ahora le provocan tal horror que: “Venga, piensa en otra cosa [...] piensa en las tías”. El *easy rider* castizo no podía ser sensible, debía guiarse por su cerebro reptiliano que le empujaba al hedonismo, ni la muerte, ni el amor le debían enternecer; ello le llevaría a establecer lazos que no podría mantener, ni su moto tampoco acarrear.

¹⁰ Parece ser que fueron las palabras textuales del propio Bardem al abandonar la cárcel en 1976 (Castro, 2013, p. 339).

Su siguiente envite con la muerte fue radicalmente distinto, tal vez porque se topó con la Iglesia y porque venía del encuentro con los argelinos, y cinematográficamente, añadir una aventura cómica podía contribuir al ritmo de esta tragicomedia.

Esta podría ser la aventura más polémica, especialmente en la época, por la irreverencia de la escena, a la par que por las migajas surrealistas de que esta está preñada. El motorista debía frenar porque se celebraba un multitudinario y pomposo entierro que había cortado la carretera, era un evento de profunda solemnidad: un ataúd negro tirado por un coche de caballos negros, la curia eclesiástica, una larga corte de mujeres y hombres vestidos de luto, espectáculo rodeado de las secas planicies del interior y apenas unos cipreses estoicos.

Mientras el espectador contempla el acostumbrado desfile, de repente, esa normalidad se quiebra, aparece Juan desnudo, exceptuando los calcetines blancos y unos diminutos calzoncillos con estampado de tigre. La estampa resultaba de una total irreverencia para los creyentes, que en seguida lo abuchearon, pero para el espectador es una composición sorprendente, ¿por qué se ha desvestido?, ¿cuándo y cómo ha sucedido?, ¿ha pasado realmente?, ¿es una fantasía de Juan, deseoso de insultar a los beatos y a la jerarquía eclesiástica?, ¿es una fantasía de índole sexual, ya que se desnuda hasta dejar al descubierto sus calzoncillos favoritos?, ¿es Tánatos que llama a su *yang* Eros?, ¿una vez más se muestra su egoísmo, incapaz de empatizar con los familiares tristes en un entierro?, ¿quiere poner de relieve la insulsez de tanta pompa para despedir un muerto, mientras los vivos sufren tantas injusticias?, ¿necesidad de “desnudar” la hipocresía? Por otra parte, el atuendo pertenece al armario del protagonista del Destape, jugando así otra vez más, a entresacar esa etapa menor del cine español y tratar de dignificarla.

La policía lo detuvo por escándalo público, él parecía quejarse del calor que hacía, pero era la sentencia: “El muerto al hoyo y el vivo al bollo”, llevada al extremo. Para mayor inri, no se oye la conversación de Landa con la policía, hecho que complica la comprensión de la escena para el espectador, que sí sabía de dónde habían salido las bañistas del viñedo, pero no los calzoncillos sexy de Landa¹¹.

11 Este suceso podría tener una explicación “histórica”: “[...] *Streaking* [...] una moda chorra que se inventaron en EE.UU. [...] provocar [...] despelotándose en lugares públicos” (Ordóñez, 2008, p. 201). Landa ya puso en práctica tal exhibicionismo en *Solo ante el Streaking* (Sáenz de Heredia, 1975).



5. Clase baja rural

La España de la Transición aún debía ocuparse de la eterna rivalidad entre la ciudad y el campo, especialmente, el del interior de la península. Si el mecánico entró en contacto con la alta burguesía, le tocaría hacer frente a sus semejantes rurales. En un puesto de melones presencié un choque generacional, a la vez que se identificó con los participantes.

En ese páramo había un joven, de permiso del Servicio Militar, y su anciano padre, un campesino: el muchacho quería huir a la ciudad, odiaba la vida del pueblo, y no soportaría el trabajo de la huerta. La lástima es que a Alemania ya no podía emigrar, porque habían cerrado las fronteras en 1973. El padre se mostraba triste y confuso, aborrecía la monotonía del campo, pero como el motorista, se conformaba en su estado sin más, y tampoco comprendía el punto de vista del hijo, era el ejemplar del fin de una era.

Juan, no queriendo intervenir y viéndose reflejado en el joven, que le envidiaba la moto y su amiguitas le espetó: “¡Que se arreglen las cosas!”, desentendiéndose de toda una generación de clase baja, a caballo entre la Dictadura y la nueva democracia, que no tenía ante sí un panorama fácil... ya le contestó el joven: “No sé cómo, ni quién las va arreglar”. El toque de atención es implacable, Juan podría haberse ido a Alemania, ¿pero quién luchó por España? ¿Qué país legaron a los jóvenes?

Precisamente, cuando un arriero le llevó a su pueblo para que pudiera cambiar la rueda pinchada, supo el motivo del éxodo rural. El mecánico del lugar era solidario con las emergencias, al contrario que él, que rechazaba los encargos de urgencia

como venganza personal hacia las injusticias laborales que sufría: “Si no nos ayudamos entre nosotros..., ¿a que usted habría hecho lo mismo? Hoy por ti, mañana por mí”. Juan, meditabundo, pensó que sí le gustaría ser así, a la vez que observó rabioso la alta tasa de desempleo del pueblo y las injusticias en la contratación, los capataces solo se interesaban por los que “no levantan la voz”, como él mismo, esclavos que vendían su dignidad para sobrevivir.

El atraso rural era tal que ni percibían la prestación por desempleo: “[...] los papeles y la televisión hablan de eso, pero yo creo que eso es una puñetera trola [...] y si es verdad, hasta que llegue se puede quedar uno tieso [...] ¿Y qué pueden hacer? Nada. Esperar”. Y Juan continuaba su andadura por “las uvas de la ira” españolas en las que nunca pasaba nada.

6. Progresismo contracultural

Juan tuvo la oportunidad de reunirse con jóvenes, muy distintos a sus compañeros del taller y ajenos al género cinematográfico habitual, estos formaban parte de la contracultura, de la izquierda cada vez más pujante, aunque excesivamente idealista, aplacada fácilmente por los representantes franquistas, que aún poseían el poder real.

El maduro viajante se adentró a regañadientes en una compañía de teatro itinerante como mecánico, él era un egoísta pero había una jovencueta que le había atrapado con su físico de “película del Destape o revista”. Por lo tanto, el inicio de esta aventura es una vuelta a los parámetros de la *comedia sexy*, ya que la actriz exhibía sus pechos como cebo para conseguir un profesional que le arreglara la camioneta.

El alienado se encontró con un ambiente joven y vitalista, altamente intelectualizado y politizado; recuerdan la iniciativa de La Barraca, así como la escena circense en que desconciertan al mecánico y lo transportan a su idealista universo, podría evocar *8 ½* (Fellini, 1963). Aunque sentía que había conocido unas personas que le apreciaban, con las que no debía inventarse una reputación de mujeriego, y estaba cómodo por poder ser él, no podía evitar que su Sancho saliera a la luz:

- A vivir fatal.
- A vivir cómo queremos, lo que hacemos está de acuerdo con lo que pensamos.
- Estáis chalados.



Tan “chalados” que representaron una chirigota en un pueblo, ridiculizando los ídolos nacionales, así como la implantación *gatopardesca* de la democracia en España: “España es diferente [...] está bien atado todo lo que hay que atar [...] Democracia a la española, democracia *for Spain*”, pusieron en escena la hipocresía imperante y el alcalde los detuvo. Aunque Juan defendió a los actores, porque nunca lo habían caricaturizado, aún no abandonará su ceguera:

- [...] ¿qué carajo tengo que ver con todos vosotros? Lo único que quiero es estar en la carretera [...] encima de estar encerrado como un cabrón toda la semana [...] me “enchineran”.

- Es un problema de todos.-

[...] Es problema vuestro, no mío.

Los actores le libraron de su cautiverio: “Estaba en la plaza como un espectador, lo malo es que es siempre un espectador”, y el mecánico, avergonzado, se marchó dejándolos a merced de los cargos de provincias, observándose la falta de apoyo popular de los movimientos contraculturales, la cobardía que aún reinaba en la población:

« [...] A mí el teatro no me gusta [...] tú a lo tuyo y nada de líos, tú a trincar pasta y a batir el récord de tumbar tías. ¿Qué has sacado en limpio con lo del teatro? Nada [...] si te descuidas, te fichan por subversivo.

Buscando ayuda para cambiar la rueda, acabó inmerso en una *rave* con *hippies* extranjeros, escena *sexy* por excelencia: música, drogas y mujeres predispuestas... sorprendente estaba la verdad: “*Vietnam, Korea [...] bullshit, we’re trying to get away*

from all that crap”, que se difuminó en el oasis de felicidad que vivía Juan: “¡Este viaje es de película!”, ni el propio personaje se lo creía. Porque en este encuentro onírico conoció el amor y aprendió a hacerlo, libre de bajunas fantasías. Se cuidó las sucias manos de españolito reprimido.

7. El mito del extranjero

Juan también sufrió el deslumbramiento de la estrella rutilante y anhelada por la España dictatorial: el extranjero. Él no aspiraba a emigrar, ni lo hizo en su juventud, a él solo le interesaban un automóvil de importación y una multitud de extranjeras.

No sabía que en Francia también había inmigrantes, y que estos, al ser argelinos, atravesaban España de vuelta a su país, y si podían, se quedaban en la Península. En una estación de servicio había un 600 con niños y ancianos, el padre charlaba con el camarero, buscaba empleo.

El motorista no intervino, pero la mirada de esa familia le marcó, y no soportó la presunción del camarero, que creía que los inmigrantes robaban sueldos a los autóctonos para ejercer de “amos” en sus países. Para el motero eran unos pobres dejándose la vida, para el camarero: “Estos se vuelven forrados a sus casas [...] son unos rácanos, no se gastan una peseta [...] si no la tienen, que no vengan a España. No me fio nada de esos moros, son como gitanos”. La escena apela a múltiples prejuicios racistas y xenófobos que al estereotipo del Destape le comenzaban a molestar.

Los verdaderos “amos” eran los amigos del pueblo de Juan, la pandilla que emigró a Alemania. Se mofaron de él y le reprocharon que fuera un mal hijo por no visitar a su madre, mientras ellos enviaban mil marcos mensuales a sus familias, enorgulleciéndose de su caridad, como los burgueses de *Plácido* (Berlanga, 1961). Es el encuentro de mayor dramatismo para el engendro *landista* y para el espectador, la ironía trágica que desata la burla intencionada de los ricos es gravísima.

Por otra parte, los emigrantes, aunque superiores económicamente a Juan, no dan muestra de una integración satisfactoria en el país germano, el mayor estaba casado con una joven alemana, siguiendo la fascinación por la extranjera de la *comedia sexy*, y como tal, ni ella hablaba español; ni él, demasiado alemán, él le había enseñado insultos como si fueran piropos, produciéndose un *gag* de dudoso gusto, pero que deja entrever el trato entre españoles y alemanes: una emigración de clase baja, analfabeta,

explotada, que ni mejoró España, ni fue capaz de vivir plenamente en el extranjero, y que, como a Juan, solo le quedaba el ridículo desquite del trabajador sin conciencia: buscarse una amiguita para presumir en el pueblo con el Mercedes. Siempre la riqueza material sobre la cultural: “Son muchos años los que llevamos, ya no sabe uno si es de aquí o de allá, o de ninguna parte”.

Ellos ya estaban establecidos en Alemania: España solo era un destino vacacional, pero que no podía ser una potencia, y ellos no se implicarían en que eso cambiara. Juan defendió tibiamente su país, pero: “Aquí no tenemos las comodidades, ni la libertad que tenemos allá. ¡Cómo que voltaje no había ni para mi *Philipshave!*”. El mecánico, atónito, fingió tener una tienda de automóviles de importación al lado de la de Ángel Nieto, mientras los emigrantes se rieron sabiendo que todo era mentira.

La auto-humillación del autóctono ante el mito del extranjero resulta tremenda para comprender el ambiente de la España de la Transición, el propio Juan exclama: “Producto caro, nada de chatarra nacional”. Mr. Marshall volvió a abandonar a los españolitos a su suerte, aunque gritaran que tenían amiguitas que no podían vivir sin ellos.



Después de la adoración del Mercedes, se presenta una escena desmitificadora del progreso y crítica con la innovación nacional, además de recuperarse la estética surrealista. Un inventor, a su juicio, muy popular y contratado por el Gobierno, había visto frustrados todos sus planes por la “envidia” extranjera, lógicamente, se hacía eco de los eslóganes dictatoriales, y de un modo de vida propio de la autarquía, dado en manía persecutoria, y más cuando, el “cuento de la lechera” del inventor se basaba en creaciones disparatadas que pretendían inutilizar la profesión de mecánico, que Juan, por primera vez, defendió aguerridamente.

8. El puente

“¿Y ahora qué?” exclamó Juan en la playa desértica, como si de un noctámbulo final de *La dolce vita* (Fellini, 1960) se tratara, ahora le quedaba una vuelta consciente a su taller, el desprecio a lo viejo conocido y la aceptación de los compañeros sindicalistas, lavarse las manos y arremangarse para cuidar la Transición, y para convertirse en un ser digno; y que Landa y los espectadores dejaran de ser un tópico vergonzante para la crítica cinematográfica española. Ellos sí oyeron a la muchacha y cruzaron el puente¹².

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, C. (2001). *Guía del vídeo-cine*. Madrid: Cátedra.
- BARDEM, J. A. (2002). *Y todavía sigue*. Barcelona: Ediciones B.
- BARDEM, J. A. et al. (1977). *El puente*. Madrid: Sedmay.
- CAPARRÓS, J. (1992). *El cine español de la democracia*. Barcelona: Anthropos.
- CASTRO, A. (2013). *Testimonio y compromiso*. Madrid: Ediciones JC.
- GUBERN, R. et al. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- MUÑOZ, V. et al. (2015). “Tres suecas para tres Rodríguez: acercamiento a la sociología del cine del Destape en la Transición”, en RODRÍGUEZ, A. (ed.), *España en su cine*. Madrid: Dykinson.
- PÉREZ, E. et al. (2013). “La paradoja tardofranquista: aporías del celuloide en la última década predemocrática”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, DOI.
- RECIO, J. (1992). *Biografía y películas de Alfredo Landa*. Madrid: CILEH.
- REVIRIEGO, C. (2002). “Entrevista a Juan Antonio Bardem: *En España hay un falso triunfalismo con el cine*”, *El Cultural*.

¹² “Pese a ese final panfletario fue una película capital en mi carrera [de Landa] y siempre le estaré agradecido a [...] Bardem [...] el título acabó teniendo muchos sentidos. Puente del protagonista, puente entre una época y otra, puente para Bardem, porque le relanzó [...] puente para mí, porque los críticos dejaron de perdonarme la vida [...] tras casi veinte años de carrera, descubrieron mis *inmensas posibilidades*” (Ordóñez, 2008, p. 210).

ORDÓÑEZ, M. (2008). *Alfredo el Grande*. Madrid: Aguilar.

PÉREZ BOWIE, J.A. et al. (2015). *Hacia una teoría de la reflexividad filmica: la autoconciencia de la literatura al cine*. Madrid: Sial Pigmalión.

POHL, B. (2013). "Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español", *Hispanic Research Journal*, 8:1, pp. 53-68.

***La Novia* de Paula Ortiz: Lorca y Bodas de sangre hechos cine**

Lara Campo Marco
Universidad de Zaragoza
laracampomarco@gmail.com

Resumen

La Novia (2015) de Paula Ortiz, es la más reciente adaptación cinematográfica de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca. Ortiz reconstruye el universo mítico, simbólico y trágico de Lorca poniendo al servicio de la palabra todos los recursos propios del cine, llevados hasta sus límites catárticos. Ortiz abre *La Novia* a la universalidad de sentimientos y pasiones propios de Lorca, con una puesta en escena sin precedentes en la que sus símbolos, su atemporalidad, el *fatum*, e incluso su semblanza con tragedias de la Antigüedad quedan integrados. Paula Ortiz se reafirma así como una de las grandes figuras de nuestro cine a través de todo un homenaje a la literatura y al cine, al arte.

Palabras clave

La Novia, Paula Ortiz, Lorca, cine, literatura.

1. Objetivos

Con el presente artículo proponemos el estudio de la película *La Novia* tanto como obra independiente como en relación con la original *Bodas de sangre*. Para ello, se han establecido los siguientes apartados de estudio:

1. Breve biografía de Paula Ortiz, directora de *La Novia*.
2. El análisis del mundo poético de Federico García Lorca y su reflejo en la película: el sentido de la tragedia como género teatral en *Bodas de sangre* y en *La Novia*, los símbolos y personajes lorquianos y su adaptación al cine. Se prestará una especial atención al personaje de *La Novia* y la lectura que de ella hace Paula Ortiz.
3. El uso de las canciones populares en *La Novia*, tan importantes en la poética de Lorca e intrínsecas a este sentido de autor clásico y trágico.
4. Finalmente, el estudio de las localizaciones de la película, fundamentales en la configuración del universo mítico, en los límites de lo real y lo onírico, propio de *Bodas de sangre*. *La Novia* fue rodada en Aragón y la Capadocia turca, dos lugares a priori muy diferentes pero cuya conexión cobra todo el sentido en la película.

2. Metodología

Para la elaboración de este estudio se procedió, primeramente, al visionado de la película, recurriendo después a un visionado más pausado para captar más matices y detalles de la misma. Previo a este primer contacto con la película, ya se contaba con cierto conocimiento de la obra de Federico García Lorca, lo que motivó un mayor interés hacia *La Novia*.

Se procedió después al acopio de información sobre la película a través de entrevistas concedidas por la directora, los actores o parte del equipo técnico, en diferentes revistas y medios de comunicación, además de realizar una consulta bibliográfica sobre Lorca.

Planteándonos el análisis de las localizaciones, entre Aragón y la Capadocia turca, resolvimos visitar aquellas situadas en Aragón por su cercanía y fácil acceso. Visitamos

así monasterio de Casbas (donde se sitúa la casa de la Madre), el conjunto románico de El Bayo (escenario de la boda), la finca Paridera Baja (El Temple), y el almacén de *La Sulfúrica* en la salada de Mediana de Aragón (ambas localizaciones para la casa de la Novia).

3. Introducción

La Novia, de Paula Ortiz, es la más reciente adaptación cinematográfica de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca. *Bodas de sangre*, obra teatral escrita en 1931, cuenta la tragedia de una boda frustrada, de una Novia atrapada en un campo yermo y asfixiante, un Novio enamorado y ciego al debate interno de la Novia, y de Leonardo, caballo desbocado que levanta la tormenta. Un triángulo amoroso fatal y clásico, de gran simpleza en su historia, pero de enorme intensidad en sus pasiones.

Con el breve ensayo *La culpa es de la tierra*, Paula Ortiz (2015) presenta su propia relación con *Bodas de sangre* y las bases más profundas sobre las que se asienta *La Novia*.

Bodas de sangre supuso para la cineasta el alumbramiento de un mundo de “pasiones primitivas” hasta entonces a oscuras, de la “gran grieta que se abre entre la ley y el deseo [...] entre el recuerdo y el *fatum*...” (Ortiz, 2015).

La universalidad y atemporalidad de Lorca, siempre vigente en sus temas y personajes, hace que sus historias, como las de todos los clásicos, sean eternas y siempre comunes a una sociedad que, según Ortiz (2015), está “hambrienta de relatos que nos lleven hasta el borde del precipicio [...] que lleguen hasta *la oscura raíz del grito*”. La primera secuencia de *La Novia* (figura 1) es la afirmación rotunda de este carácter, del viaje interior que se propone, de la “raíz” que va a despertar: la Novia surge de la tierra, manchada de la sangre y con el vestido rasgado. Es la tragedia inevitable que Lorca ya revela en el título de su obra teatral, y a la que el espectador se verá arrastrado.

Para Lorca, la manera de llegar hasta la profundidad del alma y de esas pasiones dormidas era a través del “duende”: un sentir o una raíz honda, natural e instintiva, que trató de explicar en *Juego y teoría del duende*. Definió el “duende” como “un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar” (García Lorca, 2003). El equipo de *La Novia* ha querido asumir el reto de trasladar ese “duende” al cine, provocando así “el viaje más intenso y hermoso que hemos sido capaces de crear” (Ortiz, 2015). La poética de Lorca



Figura 1. Primera secuencia de *La Novia* (2015). *Get in the Picture Productions*

recurre ininterrumpidamente a la imagen, y especialmente a la metáfora, a través de la cual el objeto queda vivificado y dinamizado (Zardoya, 1974).

En *La Novia*, el cine se pone al servicio del texto original de la obra, y todas las metáforas y símbolos lorquianos son captados desde su esencia: la intimidad de la pasión tiene una diferente lectura, la música, los poderosos primeros planos, el sonido, el uso del ralentí, la fotografía...todo aquello capaz de hacernos sentir es llevado a los límites, “hasta el borde del precipicio”. *La Novia* no es solo la adaptación de *Bodas de sangre*, es una visión de todo el mundo lorquiano.

3.1. Paula Ortiz

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, Paula Ortiz (Zaragoza, 1979) comenzó su formación en el campo del guión a través del Máster de Escritura para Cine y Televisión de la Universidad Autónoma de Barcelona (2003).

Formó parte del Taller Bigas Luna y trabajó como guionista para televisión entre 2003-2004 para la serie educativa *Hoobs Enciclopedia*. Fue durante varios años Investigadora y Profesora de la Universidad de Zaragoza, de la que es Doctora desde 2011, con una tesis sobre las últimas propuestas metodológicas estadounidenses de escritura de guión, conocimientos adquiridos gracias a la prestigiosa Beca FPU del Ministerio de Educación. Así, estudió Dirección de Cine en la Universidad de Nueva York (NYU) y en la UCLA (Los Ángeles). Ha publicado dos libros y diversos artículos sobre la narrativa y el guión de cine. Comenzó dirigiendo cortometrajes, todos ellos premiados: *El rostro de Ido* (2003), *Fotos de familia* (2005), *El hueco de Tristán Boj* (2008).

Su primer largometraje, *De tu ventana a la mía* (2011), ha sido una de las operas primas más importantes y sorprendentes de los últimos años. El proyecto nació durante su periodo de formación en Nueva York (*De tu ventana a la mía*, 2011).

Con *La Novia*, Paula Ortiz se reafirma y alza como una de las grandes figuras de nuestro cine, arriesgada, intensa y sobrecogedora, un homenaje a Lorca y canto de amor al cine inigualables.

4. El mundo de Federico García Lorca y sus símbolos en *La novia*

4. 1. La tragedia

Lorca, desde los inicios de su obra, manifiesta continuamente un tema fundamental: la expresión del *fatum* trágico, revelado en la imposibilidad del amor y el truncamiento del mismo. La tragedia, el sino, el *fatum*, envuelven a los personajes y a cualquier manifestación de vida en Lorca, lo que establece una unión real entre la obra del poeta granadino y el género trágico griego, la tragedia.

Lo trágico en los personajes de Lorca, y en concreto en *Bodas de sangre*, no es solo una característica adjetiva, sino sustantiva: lo trágico es paradigma existencial de las decisiones e incluso gestos humanos. En las tragedias de Eurípides, por ejemplo, el hombre actúa iluminado por una luz propia, por su propia conciencia, moviéndose y enfrentándose a sus propias pasiones. Lorca, por su parte, sitúa a sus personajes “hechos de tierra” ante dilemas trágicos, enfrentados a sí mismos (Carmona Vázquez, 2007).

Manifiesta Lorca un lenguaje primigenio, mítico, a base de impresiones y pasiones, donde la vida solo tiene sentido si es vivida plenamente y con todas sus consecuencias. Todo lo que corta la vida del sujeto es el destino, la tragedia inevitable del hombre (Arsentiéva, 2007).

Bodas de sangre es una obra poético-teatral, de un lenguaje literario muy lejos del costumbrismo, del dialecto popular o el folklore: universaliza los elementos que, en origen, pueden ser locales, pero que resultan esencialmente humanos.

Lorca lleva a su teatro, además, las costumbres populares, el teatro de títeres, la co-pla, las romerías...elementos que le pusieron en contacto con la misma cultura agraria de la que brotó la obra de los trágicos griegos.

Con su teatro total, Lorca propuso una vuelta a los orígenes: cuando la poesía, el canto, la danza y el rito eran una sola cosa, una fiesta de libertad que permitía experimentar al máximo los grandes temas humanos.

Lorca comparte con Esquilo diversos puntos en común (Carmona Vázquez, 2007): la tragedia es una situación llevada hasta su desenlace lógico; los efectos de intensificación del terror; el uso de corales y canciones unidas íntimamente a la acción; el uso de símbolos; el tema de la mujer sin nombre; el sexo pervertido...

La tragedia, además, lleva a la catarsis, purificación, liberación o transformación interior suscitadas por una experiencia vital profunda. La catarsis arrastra los sentimientos y pasiones universalmente humanos, como un río, hasta que explotan y salen del cuerpo, quedando purificado y limpio, renovado tras la tragedia. Este río trágico que nos arrastra y lleva a la catarsis se manifiesta en *La Novia*, donde todos los recursos estéticos, visuales y sonoros, son llevados a su límite cinematográfico.

4.2. Símbolos y personajes

Aunque el propio Lorca afirmó que no se trataba de una trilogía meditada y pensada, *Bodas de sangre*, seguida de *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, presentan una estructura y unas semejanzas que recuerdan a las trilogías de las tragedias griegas. No obstante, mientras que Lorca sí consideró *Bodas de sangre* y *Yerma* como tragedias, afirmó que *La casa de Bernarda Alba* era un drama (Carmona Vázquez, 2007).

Tanto *Bodas de sangre* como *Yerma* tratan la destrucción del hombre por parte de lo femenino y lo materno. *La casa de Bernarda Alba*, por su parte, es la negación de lo reprimido e inconscientemente afirmado, la apoteosis del Macho. Se trata pues del colofón natural de la trayectoria iniciada con *Bodas de sangre* y *Yerma*.

La ruptura de *La casa de Bernarda Alba* respecto a las anteriores, además, radica en su tratamiento realista, no tanto por su tema: *Bodas de sangre* y *Yerma* cuentan con un componente marcadamente mitológico, de huída hacia el mito y la tragedia, hacia el sueño, la pesadilla y el símbolo. Presenta arquetipos y símbolos universales como las grandes proyecciones de la mente humana.

Precisamente, la presencia de los arquetipos universales es claramente manifiesta en *Bodas de sangre*, donde ningún personaje tiene nombre propio. La Novia es una novia, todas las novias del mundo, y lo mismo ocurre con el Novio, la Madre...Solo Leo-

nardo tiene nombre propio, lo que le confiere fuerza, virilidad, el ímpetu de un caballo, aunque en realidad, como el Novio, esté atrapado y vea negada su naturaleza.

Bodas de sangre presenta una vertiginosa e irresistible relación entre el amor y la muerte, tema muy habitual y frecuente en Lorca.

La Novia se mueve entre dos mundos, entre dos hombres arquetípicos: el Novio, del que espera “hijos, tierra, salud” (García Lorca, 2015, p. 66); y Leonardo, el “golpe de mar”, la “cabezada de un mulo” (García Lorca, 2015, p. 66), la fuerza irracionalmente mortal del amor. Pero la Novia, por no temer la destrucción a la que le pueda llevar el amor de su marido, no lo ama: si el amor no destruye, no es amor.

La muerte es el fin de la pasión amorosa: el amor fracasa por el deseo de dominar a la pareja y la alienación del ser humano, y solo en la muerte, de manera simbólica, se produce esa unión.

4.2.1. La Novia: Mendiga-Muerte-Mujerluna

La Novia resulta una figura contradictoria dentro de *Bodas de sangre*. En ella, la intensidad de la pasión y la de su propia represión hacen que se desate en su interior una lucha. Es enérgica y forja su propio destino. Frente a la Madre y la Mujer de Leonardo, la Novia no acata la autoridad masculina: rechaza el matrimonio y al hombre que la intenta someter (Zardoya, 1974).

Se puede poner en relación la figura de la Novia de *Bodas de sangre* con la gitana del *Romance Sonámbulo* o Soledad Montoya del *Romance de la Pena Negra*, Ambos romances presentes en *El Romancero Gitano* (García Lorca, 2009).

Tanto en *Bodas de sangre* como en el *Romance Sonámbulo*, la Novia por un lado y la gitana por otro, son mujeres-luna. Las mujeres-luna ejercen una atracción mortal a la que, tanto el Novio y Leonardo, como el gitano (en *El Romance sonámbulo*), sucumben.

La Luna es portadora de dolor, tragedia y muerte, símbolo femenino de nacimiento y de muerte, de principio y fin, una realidad trágica y destructiva. Así, una mujer-luna en la obra de Lorca, es una mujer que ejerce el mismo poder hipnótico de la Luna, que seduce y arrastra.

En *Bodas de sangre*, además de la Luna, aparece la misteriosa figura de la Mendiga, que podría identificarse como la muerte, o la portadora de la muerte. Es así, la Mendi-

ga se convierte en una personificación de la faceta mortal de la Luna.

Esta correspondencia entre ambos personajes fue brillantemente vista por Paula Ortiz al fusionarlos en uno solo, en la Mendiga (María Alfonsa Rosso): la Mendiga, dentro del filme, es el destino inevitable, la tragedia y portadora de la muerte, pues es ella la que regala a la Novia dos puñales de cristal, y también se los da al Novio. La Mendiga toma parte del texto de la Luna para hacer presente la muerte y la fatalidad. La gran lectura del personaje de la Mendiga-Luna en *La Novia* consiste en la identificación final de la Novia con la Mendiga: al final, ambas son un mismo personaje, el amor trágico, la muerte, el destino o el *fatum*.

Esta vinculación, además, puede percibirse en otros elementos, sutiles pero de gran importancia: la Novia, como Soledad Montoya en el *Romance de la Pena Negra*, se ahoga en su propia casa y se mira, desnuda, en el espejo (figura 2):

« Qué pena tan grande,
corro mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.
Romance de la Pena Negra

(García Lorca, 2009, p. 244)



Figura 2. La Novia (Inma Cuesta) y la Mendiga (María Alfonsa Rosso) reflejada en el espejo. *La Novia* (2015). *Get in the Picture Productions*

El espejo, en Lorca, es la proyección de la realidad, el alma desdoblada. El agua y los ojos también tienen esta función. La Novia, en la adaptación cinematográfica, al mirarse en el espejo, ve tras ella a la Mendiga-Luna, su realidad oculta.

4.2.2. El taller de vidrio: Aljibe, metales, Luna, fragua, espejos

Espacio fundamental en la película es la casa de la Novia, donde hay un aljibe. El agua es fuente de vida y regeneración, pero también es símbolo del abismo y de muerte dentro de la poética de Lorca. No se hace referencia al aljibe en *Bodas de sangre*, pero en *La Novia* queda incluido dentro de la visión y entendimiento general del universo de Lorca: la Novia se ve atraída hacia él, bajo el influjo de la Luna, y su reflejo en el agua presagia la muerte, como en el *Romance Sonámbulo*:

« Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.

Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.

Romance Sonámbulo

(García Lorca, 2009, p. 233)

Nada se dice en *Bodas de sangre* de la profesión del Padre, salvo la posesión de tierras y de cosechas de esparto. Sin embargo, en *La Novia*, el cristal se convierte en hilo conductor de la tragedia, y el Padre tiene en su casa un taller de vidrio. Afirma Paula Ortiz (*Making of 'La Novia'*, 2016), que una de las primeras escenas que concibió para la película fue la de la Novia tosiendo cristales:

« ¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!

La Novia en *Bodas de sangre*

(García Lorca, 2015, p. 57)

Los cristales son “la oscura raíz del grito”, el alma y las pasiones escupidas a borbotones y sin remedio. No es casual, por tanto, que el origen de estos cristales, en la película, esté en casa de la Novia.

Además, el taller de vidrio permite introducir otro elemento clave en la poética de Lorca: la fragua, asociada al fuego, a los gitanos y al desarraigo continuo que los acom-

pañã y que es a la vez universal, como en el *Romance de la Luna Luna*.

El juego con los vidrios permitió deformaciones de la imagen y las figuras que ponen a la estética de la película en relación con el surrealismo: Lorca practicó este movimiento en obras como *Poeta en Nueva York*, *El Público* o *Así pasen cinco años*.

En *La Novia*, dos momentos cruciales de la tragedia se desarrollan en el taller de vidrio: el primer encuentro de La Novia con la Mendiga, y el “quiebro” final de La Novia, el desgajamiento de su máscara y afloramiento de lo más profundo de sí misma.

4.2.2.1. Primer encuentro entre La Novia y la Mendiga

En el primer encuentro de la Novia con la Mendiga, esta última trae “un regalo y un consejo: no te cases si no lo amas”. El regalo son dos cuchillos de vidrio, los mismos con los que después Leonardo y El novio se darán muerte:

« con un cuchillo,
un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas,
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.
Bodas de sangre
(García Lorca, 2015, p. 68)

4.2.2.2. El “quiebro” de la Novia

El “quiebro” de la Novia es una escena tremendamente visual y metafórica, de un cuidado artístico y sensorial muy impactantes. En *Bodas de sangre*, se indica y se nota cómo la Novia, frente a la algarabía y contento general de la boda, está agitada y sombría. La Novia, en la obra teatral, ve pasar a Leonardo y pronuncia frases tan desasosegadas como esta: “Y estos momentos son agitados. [...] Estos pasos son pasos que cuestan mucho” (García Lorca, 2015, p. 44).

En la película, por su parte, tras el canto de *La tarara*, la Novia baila mientras ve a Leonardo hablar con su padre. Escupe de nuevo cristales y se marcha al taller de vidrio para escapar del bullicio. Allí, como en medio de un sueño, con la fuerza de la música lírica de Siguerhu Umebayashi y el uso del ralenti, los cristales del taller se rompen,



Figura 3. Taller de vidrio del Padre con el zoótrofo al fondo. La Novia (2015). Get in the Picture Productions

todo se rompe alrededor de La Novia. Un zoótrofo con un caballo al galope comienza a girar muy deprisa hasta que al final se quiebra, y todo lo quiebra (figura 3).

Se muestra de nuevo un gran conocimiento de la obra de Lorca, pues recuerda a los versos del *Romance de la Pena Negra*:

« Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
Romance de la Pena Negra

(García Lorca, 2009, p. 244)

Así, rodeada de cristales, la Novia descubre uno mayor que surge de su vientre: no puede negarse a sí misma. En este cristal, además, ve su reflejo, un espejo de su alma.

Es esta una escena de lectura muy profunda, en la que muchos símbolos de Lorca se conjugan para trasladar la poesía a imágenes.

Por un lado, los cristales y espejos, los vidrios que se clavan en la lengua de la Novia y que arañan su interior hasta que finalmente estallan; el metal, sólido y frío, como el escudo de la cerradura, que con su sonido cada vez más intenso, termina por romper los cristales; el caballo, pasión e instinto, elemento trágico esencial en Lorca; y la Luna, personaje por sí mismo y que, asociada a todos los elementos anteriores, es símbolo de la muerte. La Luna es portadora de dolor, tragedia y muerte,

realidad trágica y destructiva que se asocia también a lo femenino, habiendo en Lorca muchas mujeres-luna, como la propia Novia. Oímos la voz de la Mendiga tomando los versos de la Luna:

« La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
Bodas de sangre

(García Lorca, 2015, p. 51)

La Novia tira el cristal a un aljibe (de nuevo elemento lorquiano que simboliza la muerte), y se nos presenta otra imagen muy poderosa dentro del mundo de Lorca: la Novia, la Luna que la atrae y el aljibe. La Novia se ve atraída por la Luna, fuerza mortal, rotunda en sus pasiones y que lleva a la muerte.

4.3. Escenas surrealistas

Bodas de sangre tiene un carácter mítico e irreal que puede relacionarse con el surrealismo. Tras *Poeta en Nueva York*, Lorca mantuvo en su obra referencias surrealistas, inmerso en las nuevas vanguardias que se estaban gestando. Se manifiesta este surrealismo en imágenes y metáforas que quedan reflejadas, a su vez, en *La Novia*.

Destaca así la poderosa imagen de la Novia tosiendo cristales y su mano llena de ellos, y no puede evitarse la comparativa con la escena de *Un chien andalou*, en la que, de una mano, brotan hormigas: en ambas, la mano recoge los instintos primarios del alma.

Ya se ha apuntado, además, la deformación de las imágenes a través de los vidrios y cristales, así como lo onírico del propio paisaje.

Incluso se podría establecer una relación más profunda entre *Bodas de sangre* y el surrealismo a través de *Un chien andalou*. *Un chien andalou*, al principio, iba a titularse *Es peligroso mirar al interior*. Proponía una búsqueda de las pasiones más internas del alma humana, un viaje hacia las profundidades del subconsciente.

Bodas de sangre propone, por su parte, la exploración de los sentimientos adormecidos, que, como el duende, todos tenemos aunque lo ignoremos.

5. Canciones populares

La canción popular está fuertemente arraigada en la poética de Lorca. Tal y como afirma la directora (Fernández, 2015):

« La banda sonora se pensó en dos niveles distintos. El primero es el de las canciones: las populares (las que ya pertenecen a la propia obra) y que son fundamentales en la forma de crear relatos para Lorca. Muchas de las canciones de la película aparecen en la propia *Bodas de sangre*, como *La nana del caballo grande* o canciones lorquianas como *La tarara*. También usamos el cantar llamado *La nostra novia*, que sin ser lorquiano conecta con esa manera de vivir popular, la fiesta, la celebración, el cuerpo, la vida, la unión... vivir la fiesta desde ahí con esa música y contrastarlo con una banda sonora más clásica y más profunda que ayudará a llevar el hilo de la tragedia (lo inevitable en las pasiones de los personajes y sus precipicios).

5.1 La nana del caballo grande

La reyerta entre la familia del Novio y la de Leonardo cuenta con el acompañamiento de *La nana del caballo grande*, interpretada por Carmen París (quien ya participó en el anterior largometraje de Paula Ortiz, *De tu ventana a la mía*).

Destaca no solo por la fuerza de la canción, escrita por Lorca e incluida en *Bodas de Sangre*, sino por ser una imagen que explica y determina el camino de los tres protagonistas: la Novia queda en el centro, y tanto el Novio como Leonardo se separan ya para siempre, dejando en las manos de la Novia sendas llagas. Además del uso del ralenti, la horizontalidad del plano transmite la idea de la muerte, del fin de la vida.

Esta canción, en *Bodas de sangre*, es cantada por la Mujer de Leonardo a su hijo, junto con la Suegra. En *La Novia*, La Mujer también la canta y tararea solo en parte, pero mantiene la delicadeza y el sabor doméstico, íntimo y popular que quiso imprimir Lorca en esa escena.

5.2. Dice la nostra novia

En el baile de la boda alrededor de la hoguera se produce la caída hacia dentro de la Novia, sucumbe a lo que lleva dentro, a la *raíz de su grito*: después de la boda, ha hablado con Leonardo, y ese encuentro ha supuesto la reapertura de heridas que se creían cerradas.

Agobiada, la Novia huye de la fiesta y va a la fragua de su padre, donde, a través de metáforas visuales magníficas donde se produce el “quiebro”. De nuevo en la fiesta, la Novia baila un cantar popular sefardí, *Dice la nostra novia* (interpretada por Vanesa Martín), alrededor de una hoguera.

Recogen todos estos momentos el carácter que imprimió Lorca en *Bodas de sangre* al Novio y a la Novia: el Novio permanece contento e inconsciente, mientras que la Novia cada vez se ve más ahogada y prisionera. El Novio, en la película, se emborracha e ignora el debate interno de la Novia.

Destaca, por otra parte, la actitud de la Madre en la escena: sentada en el banco, acoge a su hijo (borracho, feliz e inconsciente) en su regazo y mira melancólica y triste a la nada, como una Virgen María con el Niño, sabedora ya del trágico final de su hijo.

Así pues, durante el baile de la película, la Novia se abandona a sus pasiones internas: el baile desaparece y solo queda ella junto a la hoguera. Aparece después Leonardo, y ambos se miran. Solo es necesario que se rocen sus palmas (en un gesto muy similar a cómo se saludan los caballos) para que la Novia se desmaye, se sumerja en sí misma.

En *Bodas de sangre*, los invitados proponen “bailar la rueda” (García Lorca, 2015, p. 47), y es entonces cuando se descubre que la Novia ha desaparecido. En la película, la Novia baila “la rueda”, pero ya no está allí, ya ha sido arrastrada por “el golpe de mar”. La sonoridad y el lirismo del cantar popular es radicalmente cortado por la composición “culta” de Shigeru Umebayashi; y en este juego de velocidades contrapuestas, la aceleración final del baile, que termina por marear a la Novia y al espectador, se ve contrarrestada por un nuevo efecto de ralenti que revela la decisión final de La novia de escapar con Leonardo.

5.3. *Pequeño vals vienés*

La lucha y muerte del Novio y Leonardo, está acompañada de un poema de Lorca, *Pequeño vals vienés*. *Pequeño vals vienés* no aparece en *Bodas de sangre*, sino en *Poeta en Nueva York*.

El *Pequeño vals vienés* (interpretado por Soledad Vélez) acompaña una lucha que no aparece en *Bodas de sangre* de manera explícita, pero que en *La Novia* cobra vida y se inserta a la perfección en la historia, apoyando, además, el carácter circular de la narración: se matan con los cuchillos de cristal que la Mendiga dio a la Novia, el destino

inevitable al fin y al cabo. La muerte, como refleja la tragedia de Lorca y de los clásicos, da el prestigio y la fuerza a los hombres y permite por fin la unión de las pasiones.

Los cuchillos de cristal son “los vidrios que se clavan” en la lengua de la Novia, y que afloran irremediamente para dar lugar a un trágico final. Es el amor y la pasión que llevan irrevocablemente a la muerte.

Destaca en esta escena no solo la sonoridad de la música, o de los cuchillos cortando el aire, sino que también, el uso del ralenti. Es violenta y asfixiante, enmarcada por un paraje verde, en contraste con el resto de las localizaciones de la película: el verde en Lorca es símbolo de muerte, de la fatalidad.

Y a esta fatalidad se une la presencia serena del caballo. El caballo negro, desbocado, ha encontrado la mar que lo engulle: sereno y quieto, asiste a la muerte, es la muerte.

Se incluyen, además, otras tres canciones lorquianas: *La tarara*, *Los cuatro muleros* y *Madeja, madeja*.

6. Espacios

« En el fondo el texto lorquiano es abstracto [...] sitúa a los personajes, sus conflictos y su mundo, no solo en un sitio abstracto muy abierto en el espacio y en el tiempo, sino en un umbral entre lo real y lo irreal, en un lugar simbólico, en un lugar que sin llegar a ser fantástico, o mágico se sitúa ahí, justo en el umbral. El desierto se nombra en la obra una y otra vez, “la tierra seca que ahoga a las mujeres”, esos páramos... las grietas.

Buscábamos intentar reflejar un mundo desértico, rural, que pudiera ocurrir en cualquier lugar del mediterráneo. Quizá no ocurriría esta historia en Suecia, contada así, pero sí podría ocurrir en el sur de Italia, en Grecia, en Turquía – donde hemos rodado –, puede ocurrir en muchos lugares. Se trataba de abrir esta universalidad de Lorca, el tiempo y el espacio. La temporalidad completa es muy difícil en el cine, pero nosotros lo que hicimos fue intentar ensanchar el siglo XX sin saber si pasa en los veinte, en los treinta, en los cuarenta... [...] Y por eso también buscamos dentro del desierto aquellos paisajes más extremos.

[...] esos paisajes de los que Lorca dice “que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra”, por eso necesitábamos una tierra que hablase. Igual que esas casas en ruinas, que es como son los personajes por dentro, la Novia tiene esas grietas dentro. Se trataba de generar el símbolo (Gail, 2015).

La universalidad de sentimientos y emociones es la que permite que *Bodas de sangre* y *La Novia* puedan inscribirse en cualquier marco temporal y geográfico. Tiene un eminente sabor mediterráneo, ya no exclusivamente andaluz: sus símbolos, su atemporalidad, la tragedia, el *fatum*, e incluso su semblanza con tragedias de la antigüedad griega dan lugar a una obra coral en la que todo el mundo puede reconocerse.

6.1. La tierra

Hay en *Bodas de sangre* una referencia continua a la tierra y a sus fuerzas ineludibles. Para Leonardo, “la culpa es de la tierra”; la Madre afirma que “vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrás cuando yo esté sola, de las plantas de mis pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre”; la Mujer de Leonardo dice que cuando se casó era feliz porque le “cabía todo el campo en la boca”; la Novia dice que su madre “era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica” pero que “se consumió aquí”... (García Lorca, 2015, p. 57; p. 65; p. 38; p. 28)

La tierra es un personaje más y es el origen de todo. Así pues, el paisaje y las localizaciones se revelan como una extensión más de cada personaje, “habla”.

Destaca la perfecta fusión entre dos localizaciones *a priori* diferentes y muy alejadas: Aragón, con las Cinco Villas y los Monegros; y la Capadocia turca. Sin embargo, por su carácter igualmente mediterráneo, no solo apoyan la universalidad de *Bodas de sangre*, sino que imprimen un carácter onírico: parecen uno solo, irreal y a la vez muy cercano.

Además, la elección de la Capadocia se ajusta con las breves descripciones que dio Lorca en *Bodas de sangre*: en la acotación del cuadro III del primer acto se indica que la escena se desarrolla en el “interior de la cueva donde vive la Novia.” (García Lorca, 2015, p. 21)

La Capadocia, “tierra de caballos”, cuenta con un paisaje volcánico y montañoso, de cuevas y sinuosos picos y sierras. Su inclusión en *La Novia* se debió a una colaboración con Turquía: primeramente, la película iba a ser una producción aragonesa, alemana y turca. Turquía, finalmente, se descolgó del proyecto, pero sí ofreció un segundo equipo en la Capadocia.

El resto de la película fue rodado en Aragón en El Temple (Huesca, Hoya de Huesca), el monasterio de Casbas (Huesca, Hoya de Huesca), la alberca de Loreto (Huesca),

El Bayo (Zaragoza, Cinco Villas)¹ y la salada de Mediana de Aragón (Zaragoza).

Son lugares bien conocidos por Paula Ortiz, y a los que ya recurrió en *De tu ventana a la mía*, donde una de sus historias se desarrolla en las Cinco Villas (Castro, 2013)

Bodas de sangre pudo estar inspirada por un suceso real ocurrido en el Cortijo del Fraile, Níjar (Almería), y a Lorca siempre se le relaciona con lo andaluz. Sin embargo, da igual que la película esté situada en Aragón, en Turquía o en Andalucía: el espectador no tiene la necesidad de identificar cada lugar, o de buscar los elementos definitorios y característicos del mismo. La tierra es universalmente cruel y poderosa.

6.2. Las casas y edificios

Tal y como ha apuntado Paula Ortiz (Farrucini, 2015) en diversas entrevistas, “igual que esas casas en ruinas, que es como son los personajes por dentro, La novia tiene esas grietas dentro. Se trataba de generar el símbolo”.



Figura 4. Casa de la Novia en la Salada de Mediana de Aragón (Zaragoza). Los interiores se localizan en la Finca Paridera Baja de El Temple (Huesca). La Novia (2015). Get in the Picture Productions

Sin realizar un estudio profundo de la película, el espectador percibe a su alrededor un mundo hiriente, no solo en sus paisajes y condiciones climáticas (el sol abrasa a los actores, el viento les golpea...), sino que también en sus casas y edificios en ruinas, agrietados y de paredes desconchadas. Se genera así, como indica la autora, un símbolo en la propia casa como reflejo de la Novia, quien afirma al final de *Bodas de sangre*: “yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera” (García Lorca, 2015, p. 66). Su fusión con el paisaje árido y extremo y con los personajes, hace que se en-

tienda como un elemento más de la devastación que arrasa a los protagonistas: nadie la ve, pero está dolorosamente presente.

La casa de la Novia fue rodada en dos localizaciones diferentes: la casa de la finca Paridera Baja, en El Temple (Huesca) para los interiores, y el almacén de la industria *La Sulfúrica*, en la salada de Mediana de Aragón (Zaragoza).

Destaca, por otro lado, el escenario de la boda entre los novios. La boda transcurre en el conjunto románico de El Bayo (Cinco Villas), situado sobre un cerro aislado compuesto por cuatro edificaciones: dos torreones cilíndricos de función discutida y dos iglesias. Una de las iglesias fue dinamitada por el propietario del terreno para construir con los sillares una represa del río Riguel a mediados del siglo XX. La otra iglesia, al sur de la volada, comenzó a construirse medio siglo después, hacia el siglo XII, y quedó inconclusa. (Románico Aragonés, 2002). Esta es la iglesia en la que se celebra la boda, perfecta metáfora de la misma: agrietada, derruida y sin terminar, como lo será el matrimonio entre la Novia y el Novio.



Figura 5. Exterior de la casa de la Novia en la Salada de Mediana de Aragón (Zaragoza). Los interiores se localizan en la Finca Paridera Baja de El Temple (Huesca). *La Novia* (2015). Get in the Picture Productions

7. Resultados y conclusiones

Aunque algunos críticos hayan definido la película como “bodrio de *qualité*” (Fernández Valentín, 2016), consideramos *La Novia* como un auténtico ejercicio artístico apto para todo tipo de público: el especializado sabrá disfrutar de todas y cada una de las referencias a la obra de Lorca; el espectador menos experto sabrá dejarse arrastrar como una “brizna de hierba” por el río de emociones que salpican cada plano. Ambas

experiencias son igualmente enriquecedoras y terminarán por sobrepasar los sentimientos.

La Novia lleva la tragedia lorquiana al cine de manera elegante y respetuosa, y sus personajes míticos, intrínsecamente ligados a la tierra y a sus fenómenos, se erigen como auténticos héroes (heroínas más bien) trágicos: destacamos especialmente la lectura de *la Novia*, a la que da vida una genial Inma Cuesta.

Cada plano está impregnado de la simbología lorquiana: bien explícitamente a través del caballo, negro y fatal, o de la Luna, blanca y letal; bien de forma subyacente con el taller de vidrio, la cruel aridez del paisaje o el *sol de alacranes* que abrasa a los actores a través de una gran fotografía al cargo de Miguel Amoedo.

La canción popular se abre paso y adquiere la misma importancia que Lorca le dio en sus obras, y queda perfectamente ligada a la música “cultura”, tocando las teclas necesarias para agitar nuestra emoción.

Los espacios, finalmente, las localizaciones, se revelan como un personaje más. “La culpa es de la tierra” que proclama Leonardo se convierte en el *leit motiv* principal de la obra: toda la tragedia surge de la tierra y volverá a ella.

Paula Ortiz se alza como una de las grandes figuras de nuestro cine, continuadora de la larga tradición del cine español de las adaptaciones literarias, a través de todo un homenaje al cine y a la literatura, al arte.

Referencias bibliográficas

ARSÉNTIEVA, N. (2007). “Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca” En *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. Camacho Rojo, J. M. Granada: Universidad de Granada

CARMONA VÁZQUEZ, A. (2007). “Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca” En *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. Camacho Rojo, J. M. Granada: Universidad de Granada, pp. 323-347

CASTRO, A. (2013). “Paula Ortiz: “Lorca me produce una fascinación hipnótica””, *Heraldo de Aragón* [En línea] Disponible en: http://www.heraldo.es/noticias/cultura/2013/02/12/lorca_produce_una_fascinacion_hipnotica_222213_308.html [consultada 30/2/2016]

FERNÁNDEZ, C. (2015). “Paula Ortiz, directora de ‘La novia’: “Lorca ha creado mucho de mi forma de ser y de entender el mundo”, *España buenas noticias* [En línea] Disponible en: <http://ebuenasnoticias.com/2015/12/16/paula-ortiz-directora-de-la-novia-lorca-ha-creado-mucho-de-mi-forma-de-ser-y-de-entender-el-mundo/> [consultada 1/4/2016]

FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (2016). “¿Federico García qué...?”, *Dirigido por...* n° 462

GAIL, A. (2015). Entrevista a Paula Ortiz, directora de ‘La novia’, *Farrucini* [En línea] Disponible en: <http://farrucini.es/entrevista-paula-ortiz-directora-la-novia/> [consultada 6/4/2016]

GARCÍA LORCA, F. (2003). *Juego y Teoría del duende*, Biblioteca Virtual Universal [En línea] Disponible en: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001202.htm> [consultada 26/4/2016]

– (2009). *Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano*. Barcelona: Cátedra.

– (2015). *Bodas de sangre*. Barcelona: Gutenberg.

ORTIZ, P. (2015). “La culpa es de la tierra”, En *Bodas de sangre*, García Lorca, F. Barcelona: Gutenberg, pp. 73-75

RAE (2017). *Catarsis* [En línea] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=7v4biYD> [consultada 1/4/2016]

ROMÁNICO ARAGONÉS (2002). *El Bayo* [En línea] Disponible en: <http://www.romanicoaragones.com/4-Cinco%20Villas/990485-Elbayo.htm> [consultada 7/4/2016]

ZARDOYA, C. (1974). *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos III*. Madrid: Gredos

El erotismo, el arte y la muerte: Interpretación de los espacios de *Un perro andaluz* a través del pensamiento de Georges Bataille

Enrique Ortiz Aguirre

Universidad Complutense de Madrid

enortiz@ucm.es

Resumen

Sin lugar a dudas, el corto *Un perro andaluz* (1929) sigue promoviendo multitud de reflexiones en un ámbito de vasos comunicantes, puesto que aúna pintura, literatura, cine y pensamiento. Con esta ponencia, pretendemos ahondar en la enjundiosa interpretación de los espacios. A pesar de que las insólitas escenas de este corto cinematográfico transcurren mayoritariamente en espacios cerrados, hay ocasiones en que se nos proponen espacios sumamente abiertos (asociados al erotismo y la muerte). El tratamiento de estos espacios casa con la interpretación de continuidad/discontinuidad ontológica del ser humano en Georges Bataille (sin olvidar toda la

simbología del ojo ni las teorías freudianas que vinculaban el erotismo con la muerte). Así pues, se trata de indagar en las proteicas/apasionantes relaciones entre ambos discursos para dar cuenta de su íntima y enriquecedora conexión.

Palabras clave

Cine y Literatura, surrealismo, pensamiento, erotismo, muerte.

1. Introducción

A pesar de las dificultades por hallar el negativo original de esta singular película, así como por llegar a conocer exactamente qué parte y cuándo pretendía originariamente Luis Buñuel añadir el fragmento musical wagneriano de *Tristán e Isolda* (*Un perro andaluz ochenta años después*, 2010), el tratamiento de los espacios en la cinta sigue resultando de todo el interés. Y es que, sin lugar a dudas, este corto sigue promoviendo multitud de reflexiones en un ámbito de vasos comunicantes, puesto que aúna pintura, literatura, cine y pensamiento. Con esta comunicación, pretendemos ahondar en la enjundiosa interpretación de los espacios. A pesar de que las insólitas escenas que lo conforman transcurren mayoritariamente en espacios cerrados, hay ocasiones en que se nos proponen espacios sumamente abiertos (entre los espacios abiertos y los cerrados, se plantean geografías de transición -el balcón, la ventana, la puerta, la calle). El tratamiento de estos espacios casa con la interpretación de continuidad/discontinuidad ontológica del ser humano en Georges Bataille. Así pues, se trata de indagar en las proteicas/apasionantes relaciones entre ambos discursos para dar cuenta de su íntima y enriquecedora conexión, que se enmarca, por añadidura en las concepciones freudianas que identifican a *eros* y *thánatos* como las únicas pulsiones esencialmente humanas.

Por otra parte, con el tiempo derrotado, el espacio adquiere una dimensión única. En verdad, el espacio mítico en su dimensión metafórica somete al tiempo, que se ve obligado a abandonar su comportamiento cotidiano, arrastrado por una geografía omnimoda. No en vano, el marcador temporal con el que arranca la película *Había una vez* muestra la inutilidad de un tiempo que se ha necrosado, que ha perdido la capacidad de fluir ante la tiranía simbólica de un sobreespacio excesivo. El tiempo legendario, mítico de las historias es el no tiempo, la parálisis de lo cronológico, su estatismo inmaterial. Comprobaremos que el marcador temporal que principia la cinta se verá sucedido por disparatadas “precisiones” temporales que no hacen, por entropía, sino desbordar el tiempo para aniquilarlo.

Así, alterando el concepto bajtiniano de *cronotopo*, podríamos hablar de *topocronos*, en tanto en cuanto el espacio adquiere total aquiescencia, convirtiendo en subsidiarios todos los elementos que lo acompañan. Ello hace necesario un estudio e interpretación exhaustiva del tratamiento del espacio en este apasionante cortometraje. Dicho de otro modo, a pesar de que sobre *Un perro andaluz* se han realizado múltiples interpretacio-

nes para aceptar que, finalmente, el interrogante permanece, en nuestra opinión, no se ha valorado suficientemente un tratamiento del espacio que no resulta baladí y que entronca, a través del surrealismo, con el pensamiento de Georges Bataille. A pesar de todas las dificultades interpretativas y de la laxitud, en muchas ocasiones, de estas, nadie niega que se produce una asociación especial entre el erotismo y la muerte. Incluso, se ha llegado a afirmar que nos encontraríamos ante un documento que pretendería hacer las veces de un *memento mori*, de un sacudimiento del espectador que le recuerda su naturaleza finita, mortal y autodestructiva. Para ello, procedería a identificar erotismo y muerte. Comprender esta identificación obliga a interpretar los espacios, pues parece que estos coinciden en su carácter ilimitado cuando se trata del erotismo o la muerte (asociándose al concepto que desarrollará Bataille de continuidad) y en su carácter limitado y constreñido cuando se trata de todo lo demás. Creemos, pues, que el tratamiento del espacio deviene demiurgo artístico, lo que no es óbice para salpicarlo con toda suerte de asociaciones ilógicas y de imágenes yuxtapuestas tan caras al surrealismo.

2. Objetivos

Demostrar que el demiurgo de este objeto artístico es el tratamiento del espacio y que este condiciona a todos los demás elementos. Y que subvierte, por lo tanto, el concepto bajtiniano de *cronotopo*, para acuñar otro que resulte más preciso para el nuevo lenguaje surrealista: el *topocronos*, en el que el espacio mítico convierte en sus subordinados al resto de elementos.

Enraizar este tratamiento en una suerte de caldo de cultivo surrealista, que ensalzará las teorías freudianas (sobre todo en lo concerniente a la identificación entre *eros* y *thánatos*) (Torres, 2007), y que encontrará su carta de naturaleza en el pensamiento de Georges Bataille, que anticipa en *Historia del ojo* y que, en todo caso, participará del tratamiento estético que aquí se le confiera al espacio, al identificar el erotismo y la muerte con los espacios ilimitados. En todo caso, su marcado carácter simbólico, su fuerza significativa, así como la sólida formación de sus autores, anima a interpretar poéticamente los espacios desde una perspectiva filosófica (Bataille).

Analizar el tratamiento del espacio en el desarrollo del cortometraje y someterlo a la interpretación de continuidad y discontinuidad que formulara Bataille, así como su asociación con lo abierto ilimitado, lo cerrado y lo intersticial, indagando en las estructuras dicotómicas y en las correspondencias por binomios.

3. Metodología

Estudio sistemático, exhaustivo y diacrónico del tratamiento de los espacios en el corto e interpretación de los mismos, que entre otros elementos, se refiere a la naturaleza humana de continuidad y discontinuidad. Comprobación permanente de que al erotismo y a la muerte les corresponde el espacio abierto e ilimitado, mientras que al castigo, la culpa, el arrepentimiento, la venganza, los prejuicios, etc. les corresponden los espacios cerrados. Como geografías intersticiales, demostración de que las pulsiones de amor y muerte, sus experiencias en el umbral, así como el deseo o la premonición, se producen en los espacios intermedios entre lo cerrado y lo abierto (balcones, ventanas, puertas, etc.).

4. Análisis e interpretación

A continuación, procedemos al análisis sistemático del cortometraje desde una perspectiva del devenir espacial, demiurgo –a nuestro juicio– de los 382 fotogramas (Talens, 2010, pp. 181-246) que conforman esta obra que sigue estremeciéndonos en el siglo XXI casi en iguales términos en los que lo hacía en aquellos tiempos de su estreno.

Del interior de una vivienda, mediante la cuchilla como tránsito, accedemos a un balcón, que se identifica con la sobreexcitación, con el deseo y, por lo tanto, con la geografía intersticial, habida cuenta de que el balcón comunica el interior con el exterior, como le ocurre al ojo; por otra parte, el deseo y la sobreexcitación se convierten en resortes que permiten abandonar lo cerrado, lo limitado (lo discontinuo, en el decir de Bataille) para acceder a lo ilimitado de lo abierto (la continuidad de Bataille). Es de notar que cuando se estrena el corto de marras, aún no ha sistematizado su planteamiento en *El erotismo*, pero sí ha publicado su célebre novela erótica *Historia de un ojo*, en 1928. En esta obra, el simbolismo del ojo recibe un tratamiento que hubieron de conocer Buñuel y Dalí, puesto que este símbolo concita el erotismo y la muerte, los elementos demiurgos de este corto. Georges Bataille, en su mencionada novela, alude de manera permanente al semen y a la sangre como elementos que habitan el erotismo y la muerte, y el ojo de la película que nos ocupa satisface a la perfección, en su condición agresiva de ojo rasgado por una navaja de afeitar, ambos elementos. Al igual que en la novela de Bataille, en la que la joven Simone accede al sabor de la muerte cuando goza de una experiencia erótica, el erotismo del ojo se tiñe de muerte. El símbolo que aúna el erotismo y la muerte nos adelanta una concepción de lo humano en

la que lo único relevante es el erotismo y la muerte, fundidos y confundidos. Ello podremos comprobarlo también en el tratamiento de los espacios, ya que los ilimitados coinciden con erotismo y muerte, precisamente. Esta idea de asociar el erotismo con la muerte la tomará el propio Bataille del marqués de Sade, carísimo autor también para Buñuel; de hecho, en su obra *El erotismo*, publicada por vez primera en 1957, aunque manejamos una edición de 1997, el propio pensador francés reproduce unas citas pertinentes (Bataille, 1997, pp. 15-16):

« Por desgracia, el secreto es demasiado firme, y no hay libertino que esté un poco afianzado en el vicio y que no sepa hasta qué punto el acto de quitar la vida a otro actúa sobre los sentidos.

No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina.

Sin lugar a dudas, el hecho de que el propio Buñuel rasgue el ojo de la mujer sentada, cuando ambos se encuentran en el balcón, enlaza con la idea de ensartar erotismo y muerte; cuando él muestra excitación sexual, fumando compulsivamente a la espera de la metáfora del erotismo y la muerte ratificada por las nubes que rasgan la luna, se dispone de manera inmediata a provocar el corte en el ojo de su compañera. Bataille encuentra un vínculo evidente entre la muerte y la excitación sexual (Bataille, 1997, 16):

« Existe una relación entre la muerte y la excitación sexual.

A su vez, esta conexión que refleja el cortometraje se expresa desde los dominios de la sublimidad, de la ausencia de límites (en este corto, la muerte y el erotismo se desenvuelven en espacios abiertos). ¿Desde dónde puede explicarse esta identificación del erotismo y la muerte con los espacios ilimitados? Pues bien, ello encuentra su marco teórico en el pensamiento de Bataille. Una vez que enfatiza el ámbito del erotismo como ajeno a la reproducción (aunque puedan coincidir accidentalmente) (Bataille, 1997, pp. 16-17), aborda la naturaleza humana desde una perspectiva que puede constatarse en el cortometraje de 1929. Para Bataille, el ser humano es discontinuo antes de materializarse en vida, momento que transforma nuestra condición ilimitada en discontinua, es decir, habitada por una ruptura que acabará con la continuidad de la que provenía. Así las cosas, los seres humanos no podemos escapar de la nostalgia por la continuidad perdida; de ahí nuestra inclinación hacia la muerte (recuperación de la continuidad que nos antecedió) y hacia el erotismo, experiencia que nos hace alcanzar la condición de continuidad (éxtasis erótico), siquiera de manera efímera.

Curiosamente, la relación entre la muerte y el erotismo (asociadas a lo sublime por su infinitud) la encontramos incluso en el propio léxico: recordemos la *petite morte*. Dice Bataille (Bataille, 1997, p. 19):

« Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida.

De este marco teórico se siguen varias analogías con *Un perro andaluz*. Desde luego, la tendencia al erotismo y la muerte es una pulsión hacia nuestra continuidad perdida, que los vincula con la infinitud, con la naturaleza genésica humana (reducida en su auténtica esencia a erotismo y muerte, continuidad de nuestra matriz) y con la sublimidad, presente en el tratamiento de los espacios cuando irrumpen erotismo y/o muerte. Pero es que esta ontología encuentra una analogía soberbia tanto en la fragmentación del cortometraje (canto a la discontinuidad humana) como en la dificultad de comprender inteligiblemente lo que acontece, metáfora de la “*aventura ininteligible*” que es la vida; el marco teórico que nos propone Bataille, de manera singular en *El erotismo*, da carta de naturaleza al demiurgo que organiza este cortometraje.

Además, la violencia cinematográfica se explica desde su apuesta por el erotismo y la muerte, violaciones de la discontinuidad que necesariamente han de canalizarse mediante la subversión (Bataille, 1997, p. 21):

« El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación. [...] el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte.

La escena del ojo, la caída del ciclista, la mano amputada, la pugna de la pareja en el interior de la casa, los disparos a bocajarro o el enterramiento final de los amantes constituyen el medio idóneo para arrancarnos de la discontinuidad. Sin olvidar el hecho de que, si se insiste en el trance del erotismo como ínsito al ser humano, se hace porque solo este convierte su sexualidad en erotismo, extremo que lo identifica al tiempo que lo diferencia de otros seres.

Asistimos, ya desde el arranque, a la claudicación significativa del tiempo, al modo de los relojes blandos dalinianos, ante el poder genésico del espacio. El espacio intersticial pues, nos remite de manera inmediata al ojo, ya que ambos comparten su naturaleza de tránsito, su capacidad de conectar el interior con el exterior, lo discon-

tinuo con lo continuo. Ante la dimensión mítica del espacio, el tiempo se necrosa en la fórmula legendaria que sitúa la historia en cualquier tiempo, lo mismo que no situarlo en ninguno, dada la renuncia a la precisión, ínsita al tiempo. El cielo dibuja un espacio ilimitado conferido por la metáfora de las nubes seccionando la luna; el hecho de que se rasgue el ojo no hace sino incidir tanto en una obsesión surrealista (Bataille, Magritte, Dalí, Buñuel...) como en su naturaleza de tránsito: del interior limitado al exterior ilimitado. Violentar la geografía intersticial del ojo es enfatizar su esencia de tránsito, y nos permite acceder a otro espacio entre el exterior ilimitado y el interior cerrado: la calle, tránsito entre lo cerrado (se encuentra constreñida por los edificios, delimitada por el inevitable diseño urbano) y lo abierto (está en el exterior).

El poder omnímodo del espacio vuelve a derretir el tiempo con una apuesta nada significativa (“Ocho años después”), en la que el pasado, el futuro y el presente confluyen en un espacio mítico que los anula (lo onírico, si bien diluye lo cronológico, exalta significativamente lo espacial). Se propone entonces la calle, vehículo erótico que propicia la apertura hacia la continuidad (esta naturaleza, tan intersticial como posibilitadora, vendría a representarse mediante el tránsito de lo material a lo inmaterial, de lo corporal a lo espiritual, mediante la superposición del ciclista corpóreo con el diluido). Este tránsito lo corroborará la misteriosa caja (epítome de lo intersticial, entre lo cerrado y lo abierto), que nos conducirá al espacio interior. Desde dentro, el presentimiento se erige, como el deseo, en resorte suficiente para instalarse en la geografía intersticial, el espacio de la ventana, que comunica lo interior con lo exterior. Este presentimiento, que se acomoda al magma del deseo, explica la idea de Bataille, según la cual nuestro origen de continuidad perdido nos conduce a la nostalgia de alcanzarlo de nuevo. A pesar de intentar contener ese deseo, sucumbe a la tentación de ganar el exterior, tras una alegoría hiperbólica del tránsito (hasta cuatro puertas para acceder a lo abierto –una ventana primero, tres puertas después). Ello es transcendental, puesto que expresa la pulsión hacia lo abierto que habita en lo cerrado (es decir, el anhelo de continuidad por parte de nuestra discontinuidad: nuestras pulsiones de erotismo y muerte).

Otra de las encarnaciones del tránsito, el joven en bicicleta que cae de manera grotesca a las puertas de la casa de la joven, tras la apertura de la caja, es conducido hacia lo cerrado, aludiendo a cierta represión en ese instinto hacia lo ilimitado, que se sublima cuando la muchacha saca las prendas y las coloca sobre la cama para, por sinécdoque, reconstruir –mediante la meticulosa organización de sus partes– el

todo. Esa misma interiorización promueve, en ese movimiento congénito del dentro hacia fuera, la culpa, que se da también en los espacios interiores (las hormigas que salen, desde dentro, de la palma de su mano). Las pulsiones promueven el espacio intersticial de la calle, donde la amputación de una mano prefigura el espacio ilimitado de la muerte. En todo caso, la calle vive una muerte por sinécdoque, una parte de la muerte que no comporta el espacio ilimitado aún, pero que abandona lo cerrado de la discontinuidad. Es de notar que los espectadores se presentan con sombrero; todos lo llevan, a excepción del andrógino, que manipula con una vara la mano amputada y que recuerda el carácter subversivo de la muerte -recuérdese la rebelión de las sin sombrero, su carácter profundamente anticonvencional). El juego con los espacios se vuelve especialmente llamativo en esta técnica de la *mise en abyme*, ya que el andrógino libera hacia fuera lo que debe permanecer dentro y el gendarme lo devuelve a su lugar. Los espacios se superponen, de nuevo por sobreabundancia, para arrogarse el demiurgo interpretativo. Lo subversivo que permanece dentro, si es reprimido no supone alteración del orden; el problema viene cuando se revela/rebela. Desde adentro, la pareja contempla la pulsión de muerte hacia fuera, mediante el tránsito (el espacio de la ventana). Esa misma pulsión se refleja en el deseo incontenible de atropello que les suscita la soledad del andrógino abrazando su caja (una vez más, el erotismo se mueve, siguiendo a Bataille, en la violencia, la agresividad y la muerte). Otra vez la idea de la muerte desplaza al ser humano desde lo interior/discontinuidad hacia el exterior/continuidad, aunque -al no ser una muerte vivida en primera persona- se da en un exterior transitorio, que se volverá ilimitado cuando la muerte se experimente de manera directa. Además, desde esta ventana/tránsito se canaliza la comunicación entre erotismo y muerte. Como intentará demostrarse, serán la escenas de erotismo y muerte en primera persona, experimentada por el sujeto protagonista, las que promueven los exteriores ilimitados para dar cuenta de la continuidad (el bosque infinito, el ilimitado mar). Sin embargo, el sexo, el castigo, la culpa, lo carnal, los prejuicios... habitarán en lo cerrado, en la discontinuidad. El personaje masculino instalado en el tránsito (la ventana) explica la identificación entre erotismo y muerte, que necesita cierta explicación, y que se entiende tanto a través de Freud (eros y thánatos; la vida incluye la pulsión de muerte; la autodestrucción) (Torres, 2007) como de Bataille, cuyo marco teórico interesa más a esta comunicación. Para él no es comprensible el erotismo sin la muerte, y viceversa. Así, promueve que los espacios abiertos se correspondan con ambas esferas, ya que tanto el erotismo como la muerte comparten el hecho de conllevar la continuidad (la muerte porque constituye la vuelta del ser humano a

su procedencia: lo ilimitado, la continuidad; y el erotismo porque constituye una suspensión de los sentidos). Además, resulta evidente esa concepción del erotismo como transgresión, ya que la pareja tensa el tabú de la muerte y se engolfa en lo prohibido, sin olvidar que precisamente esta mujer de sexo indefinido abona la subversión de lo convencional. Esta idea del erotismo como transgresión también encuentra su carta de naturaleza en el marco teórico de Bataille (Bataille, 1997, p. 40):

« El conocimiento del erotismo [...] requiere una experiencia, igual y contradictoria, de lo prohibido y la transgresión. [...] la transgresión levanta la prohibición sin suprimirla. Ahí se esconde el impulso motor del erotismo.

Esta misma transgresión, este levantamiento de lo prohibido sin aniquilarlo, que conduce al goce hacia el pavor y la culpa, relaciona el erotismo con la religión, tal y como se refleja en este corto. Pero lo más llamativo ahora es corroborar desde el marco teórico de Bataille la identificación del erotismo con la muerte. Esta relación, a la que ineluctablemente venimos haciendo referencia, no solo se produce por el hecho de que compartan su naturaleza continua, sino porque el erotismo no es posible sin la transgresión, ni tampoco la muerte. Bataille entiende que desde los orígenes del hombre hay dos prohibiciones: las relacionadas con la muerte y el erotismo. Nuevamente, los espacios ilimitados casan con la identificación erotismo/muerte (Bataille, 1997, p. 46):

« [...] el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte.

La dificultad de interpretar los espacios, pues, vendría dada por la consideración de los mismos en una taxonomía tripartita que se relaciona directamente con los temas: erotismo y muerte se identifican con la continuidad, por lo que les corresponden espacios ilimitados; el deseo, la pulsión, la idea de erotismo o de muerte (su umbral) constituyen la geografía de transición; a todo lo demás, le corresponde los espacios interiores. El interior de la estancia promueve la sexualidad, que no debe confundirse con el erotismo, puesto que este posee una dimensión trascendente de la que carece el primero. Pero, repentinamente, el espacio interior se siente cuestionado cuando la sexualidad entra en el umbral del erotismo, lo que le conduce a la idea de la muerte, en un auténtico éxtasis que, a pesar de producirse en el interior de la casa, sublima al sujeto fuera de sí mismo, rebasando sus propios límites; el rostro transido promueve una difuminación de barreras que no llega a consumarse por su condición de umbral.

Al mismo tiempo, el erotismo y la muerte coinciden en su capacidad de diluir barreras que conduzcan a la continuidad añorada transgresoramente; por eso, el deseo plantea una dinámica transitoria desde la discontinuidad hasta la continuidad. La capacidad de borrar barreras sitúa tanto al erotismo como a la muerte en el terreno de lo sublime, carente de límites y de formas (Bataille, 1997, p. 23):

« Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas.

De ahí, el viaje a la muerte, que se identifica con el erotismo, tal y como constataremos también en el último fotograma; el éxtasis erótico le convierte momentáneamente en un muerto en vida, pues la desnudez lo conecta con la continuidad. Se superpone la desnudez a la mujer vestida; la desnudez, como el erotismo, constituye camino hacia la continuidad, teoría que comparte Giorgio Agamben (2011, p. 88):

« La desnudez es, al pie de la letra, infinita, jamás termina de acontecer.

Esta misma relación entre la desnudez y la continuidad, enraizada en la idea del erotismo, la sistematizó Bataille (Bataille, 1997, p. 22):

« La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad.

O (Bataille, 1997, p. 137):

« La desnudez, opuesta al estado normal, tiene ciertamente el sentido de una negación. La mujer desnuda está cerca [el énfasis es mío] del momento de la fusión; ella la anuncia con su desnudez.

Esta interpretación de la desnudez como mecanismo hacia la continuidad explicará, entre otras razones, el fotograma de la mujer desnuda y de espaldas, a modo de estatua, que se vinculará directamente con la muerte, estado de continuidad por excelencia. En todo caso, y dado su carácter esporádico, en el caso de la escena que nos ocupa, fortuito, no llega a instalarse *sensu stricto* ni en el erotismo ni en la muerte, pues se trata de amagos que se incardinan más en el deseo como tránsito; ambos quedan procrastinados, diseñados para acontecer sin hacerlo en ese momento (de ahí, por

otra parte, la superposición entre la desnudez y la vestimenta de la mujer). Por ello, aventuran la superación de lo cerrado, pero no la consuman. Tras este episodio, ella se defiende de los ataques desde una esquina de la habitación. Se rodea el cortejo de lo erótico sin referirlo directamente (de ahí que permanezcamos en el interior); este amago se diseña mediante la violencia, como anuncio de lo que podría desencadenarse. El interior de la estancia como espacio promoverá los prejuicios culturales, todos los elementos que lastran la condición originaria del ser humano (representados por los hermanos maristas, o los pianos-ataúdes con asnos muertos en su interior), que le dificultan la aproximación y que insuflan espanto en ella. Quizá todo lo cultural viene a considerarse como no esencial al ser humano, en la línea de cierto irracionalismo surrealista y permanecen en el ámbito de lo discontinuo: lo limitado, lo cerrado, el interior de la habitación. No debemos olvidar que, desde la perspectiva teórica de Bataille, solo la muerte y el erotismo resultan significativos en el devenir humano.

Desde el punto de vista espacial, el siguiente punto de inflexión lo constituye el hecho de que arrojen los enseres, del hombre tumbado en la cama de la habitación, a través de la ventana abierta. Poco antes, ha vuelto a claudicar el tiempo, con su inocua propuesta: "A las tres de la madrugada". Es poco después cuando se produce un punto culminante en cuanto a lo espacial. La discontinuidad en la que se desenvuelve el interior espacial deviene, tras el tiroteo del hombre castigado sobre su castigador y justo en el momento de su muerte, espacio exterior ilimitado. El castigador, al ser disparado, pinta en su rostro el éxtasis, deja los ojos en blanco y, de manera parsimoniosa, va desmayándose al encajar los disparos a bocajarro. Justo cuando se desmaya, el interior de la casa desaparece y, en su viaje hacia la muerte, nos encontramos con un bosque ilimitado, en el que una mujer desnuda y de espaldas, a manera de estatua clásica, se encuentra sentada junto a un estanque. Cuando el castigador muere definitivamente y cae, va golpeando suavemente con el dorso de su mano la espalda de la muchacha desnuda, hasta que cae desplomado en medio del bosque, junto a la bella muchacha, que se va difuminando en la pantalla, hasta que desaparece. Ello asocia de manera evidente la desnudez, el erotismo y la muerte con la experiencia de lo ilimitado, y se explica perfectamente desde el marco teórico de Bataille. Sin duda, este es uno de los momentos culmen respecto al tratamiento del espacio, pues la muerte torna el espacio cerrado en el que se desarrollaba la acción (apelando a la discontinuidad, al ámbito de lo limitado) en un espacio ilimitado, absolutamente abierto, sin renunciar al agua estancada, a modo de espejo, para referirse a la muerte. ¿Por qué la muerte dibuja en

el cortometraje la infinitud de los campos, lo ilimitado de los bosques? Una vez más, el marco teórico de Bataille le otorga coherencia (Bataille, 1997, p. 146):

¿Cómo captaríamos la verdad de que sólo la violencia, una violencia insensata, que quiebre los límites de un mundo reductible a la razón, nos abre a la continuidad? [...]

« Dos cosas son inevitables: no podemos evitar morir, y no podemos evitar tampoco “salir de los límites”. Morir y salir de los límites son por lo demás una misma cosa.

La violencia del disparo nos conduce a la mayor violación del orden discontinuo: la muerte. Otra vez la violencia necesaria para sacudirnos, para arrancarnos de la discontinuidad e instalarnos en la continuidad, en la ausencia de límites de lo sublime, que nos disuelve y nos reconcilia con nuestra esencia misma. No hay continuidad sin violencia, como no son posibles ni erotismo ni muerte sin agresividad, precisamente por su íntima identificación con la continuidad. En cualquier caso, vuelve a ser vital la transformación del espacio, en consonancia, una vez más, con el erotismo y con la muerte, fundidos para confundirse. De hecho, para metaforizar la muerte, se elige el repiqueteo suave de una mano sobre la espalda desnuda de una joven muchacha, identificando erotismo y muerte, y relacionando ambos conceptos con la continuidad del espacio ilimitado.

La comitiva avanza con parsimonia; se funde la imagen en negro y recuperamos a la muchacha, que nos devuelve a la discontinuidad del interior, donde la idea de la muerte (representada a través de una mariposa en la que se dibuja la imagen de una calavera) y la idea del erotismo, patente en las transformaciones infantiles y surrealistas en la figura del varón, la impelen como tránsito a abandonar la estancia (discontinuidad), atravesando una puerta que la conduce directamente al exterior, donde el viento arrecia y espera un joven en la costa, contemplando románticamente (emulando al famoso cuadro de Friedrich) el infinito del mar. Cuando ella se aproxima cariñosamente, él le enseña su reloj como reprochándole la tardanza. Lo importante es que la confianza, la familiaridad y las miradas cómplices que se establecen entre ellos nos hablan de una relación de erotismo, en la que el uno se abre hacia el otro; esta apertura vuelve a transformar el espacio. Se abandona el interior para asociar el erotismo al espacio ilimitado, al mar. Nuevamente, nos situamos en la continuidad. Cuando ella le retira la mano que él le muestra para dejar ver su reloj, volvemos a la derrota del tiempo, anclar del espacio. Se abrazan, se besan apasionadamente y se alejan del espectador por la

línea de mar, sorteando las piedras. Se paran para besarse y continuar muy fundidos, en actitud erótica, un viaje que los conducirá a la muerte (magistralmente, el erotismo conduce a la muerte, ya de una manera literal). Esta identificación ineluctable hace que ambos promuevan un espacio ilimitado que nos instala en lo absoluto de la continuidad. La atracción hacia la muerte encuentra también su carta de naturaleza en el pensamiento de Bataille (Bataille, 1997, p. 239):

« La inmensidad significa la muerte para aquel al que no obstante atrae: una especie de vértigo o de horror sobrecoge al que pone frente a sí mismo la profundidad infinitamente presente, que es al mismo tiempo ausencia infinita.

El de Billom nos anticipa la última escena, la de la muerte de la pareja, que en realidad privilegia el mismo espacio que la anterior (la del erotismo). Tras demostrar, por vez última, la derrota del tiempo (“En primavera”), aparece una pareja semienterrada en un amplio espacio al aire libre, ilimitado, con la contundencia y la ausencia de límites de un desierto. Están enterrados hasta el pecho y muestran el estatismo de lo continuo: a un mismo tiempo, el erotismo y la muerte; la pareja apasionada y su muerte (su pasión) son estados permanentes, como conexiones con la continuidad que promueven el espacio al aire libre ilimitado, en clara contraposición con la sensación de asfixia del interior de la estancia en la que transcurría todo lo demás; todo lo que no sea erotismo y muerte. La violencia del erotismo, trasunto/correlato/identificación de la violencia de la muerte; la pareja, frente a frente (Bataille, 1997, p. 108):

« La violencia de uno se propone ante la violencia del otro; se trata, en ambos lados, de un movimiento interno que obliga a estar fuera de sí, es decir, fuera de la discontinuidad individual.

La imagen última, enraizada en lo siniestro (Goya), permanece durante un tiempo que se hace eterno (por lo tanto no tiempo, se hace solo espacio, en virtud del *topocronos*) para el espectador. El desierto donde se entierran los amantes, a más a más, constituye otro elemento teórico que se explica desde Bataille: el erotismo y la muerte relacionada con el mal (en este sentido, debemos recordar la aparición diabólica femenina en *Simón del desierto*, en donde el mal se identifica con lo ilimitado y estéril del desierto; las tentaciones diabólicas bíblicas, no de forma casual, también se identifican con el espacio desértico). Este mal se identifica con la transgresión de lo discontinuo, promoviendo el rebasamiento de los límites que nos instala en la continuidad (Bataille, 1997, p. 236):

« El erotismo, estéril en principio [como los desiertos ilimitados], representa el Mal y lo diabólico.

O (Bataille, 1997, p. 84):

« La crueldad y el erotismo se ordenan en el espíritu poseído por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido.

La violación de lo prohibido impele la ruptura de la discontinuidad humana hacia lo ilimitado (y el Mal no es sino la transgresión que surge del bien: el diablo es el ángel caído). La continuidad ha ganado lo ilimitado del espacio para instalarnos en el no tiempo: la eternidad, tan atractiva como generadora de la nadería, tan ansiada y perseguida como autodestructiva, tan pavorosa como mesmérica, tan ajena como indisociable de nuestra propia naturaleza: la de los seres discontinuos que aspiran permanentemente a la continuidad. Este viaje hacia la destrucción humana, a partir de los jalones vitales de erotismo y muerte, se incardina en el marco teórico que dibuja Bataille, sin olvidar que tanto el pensador francés como el propio Buñuel aceptan la impronta de Sade (Bataille, 1997, p. 182):

« Sade asocia la continuidad infinita a la destrucción infinita.

A ello asistimos conmocionados frente al último fotograma de *Un perro andaluz*, cuya imagen nos devuelve la esencia propia de los seres humanos: buscar la destrucción que nos habita.

5. Resultados y conclusiones

Efectivamente, mediante el análisis sistemático de los espacios en *Un perro andaluz*, descubrimos que mientras al erotismo y a la muerte (perfectamente identificados) les corresponde un espacio ilimitado (desde el pensamiento de Georges Bataille en consonancia con su naturaleza de continuidad), a otras temáticas les corresponden con claridad los espacios cerrados, asociados con el carácter discontinuo. Las pulsiones, los deseos y los umbrales del erotismo y la muerte dibujan geografías intermedias, naturalezas intersticiales entre lo cerrado y lo abierto.

En realidad, el tratamiento del espacio que arrojan los resultados no parece ni mucho menos baladí, sino que participa del magma intelectual que cristalizará en los términos de continuidad y discontinuidad sistematizados por Georges Bataille. Para él, somos seres provenientes de la continuidad (entendida como lo ilimitado) que, al na-

cer, adquieren una condición de discontinuidad (de mortalidad, de limitación, de principio y fin). Sin embargo, nosotros, seres discontinuos sentimos una profunda nostalgia de nuestro origen, que no recuperamos sino en el momento de la muerte, que nos traduce, nuevamente, en seres continuos. La relación del erotismo con la muerte (de total identificación en esta película), reside en que en ambas se produce la continuidad (permanente en el caso de la última y eventual en el caso de la primera). Así, la obra maestra de Buñuel pergeña dicotomías que se inscriben en el marco teórico de Bataille: la discontinuidad y la continuidad humanas se relacionan dicotómicamente con dentro/fuera, vida/muerte, conciencia/subconsciencia.

En definitiva, el tratamiento de los espacios respondería a una intencionalidad de sentido en el que se encajaría la yuxtaposición onírica de las imágenes. La irracionalidad no deja de ser una transgresión que abunda en la continuidad de lo ilimitado. Todo ello, en verdad, alude a nuestra condición paradójica (lo irracional es el terreno por excelencia para dilucidarla), a nuestro impulso entrópico hacia el exceso para alcanzar la continuidad. Lo advertía Sade, lo reinterpretaban excesivamente Bataille y Buñuel (Bataille, 1997, p. 174):

« El pensamiento de Sade en su integridad es consecuencia de esos momentos que la razón ignora.

El exceso, por definición, queda fuera de la razón.

De suerte que el surrealismo de este cortometraje magistral, lejos de antojársenos mera moda vanguardista, adquiere una dimensión ontológica que se vertebra mediante el tratamiento de los espacios. Fondo y forma se compadecen y se corroboran, como acontece siempre en toda obra maestra que se precie de serlo.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, G. (2011). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.

BATAILLE, G. (1928). *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets, 1928.

– (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

– (2005). *Discusión sobre el pecado*. Buenos Aires: Paradiso ediciones.

TORRES, M. (2007). *Sigmund Freud: Eros y compulsión*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Filmografía

Un perro andaluz 80 años después. [Madrid]: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

Do verbal ao imagético: a adaptação brasileira do clássico *O Primo Basílio* de Eça de Queiroz

Sigridi Alves

Universidade de Brasília - UnB

sigalves59@gmail.com

Resumo

Quando um romance é passado para as telas do cinema - numa adaptação que pode ou não ser fiel já que com a transposição, romance e filme tornam-se dois objetos distintos - o diretor têm inúmeras escolhas a fazer para transpor o verbal para o imagético. Essas escolhas fazem parte da forma e do estilo do filme. Identificar essas escolhas resulta na análise fílmica. A linguagem cinematográfica é uma temática recente na crítica literária que vem, aos poucos, ocupando os espaços acadêmicos. Este artigo é sobre a adaptação do clássico *O Primo Basílio* de Eça de Queiroz para as telas do cinema, a versão brasileira que foi dirigida por Daniel Filho.

Palabras clave

Adaptação, literatura, cinema, *O Primo Basílio*.

1. Do papel para a tela: a literatura no cinema

Impossível falar sobre adaptação cinematográfica sem citar o teórico e crítico francês André Bazin e as suas teorias da década de 50 completamente favoráveis a ela. Na apresentação da obra *O que é o cinema?* de Bazin, Ismail Xavier (2014, p. 17) escreveu, “em termos de cinema e fotografia, podemos concordar com Bazin, escrever contra ele, emprestar algumas noções e ideias, rechaçar outras. Impossível ignorá-lo”.

Adaptação, transposição, transcodificação, transmutação, transcrição, reinterpretação, recriação, revisitação são termos usados para definir a obra literária que vai parar nas telas do cinema. Independentemente do termo usado, é certo que romance e filme adaptado são dois formatos distintos, são duas formas de expressão com características próprias, são dois textos que utilizam elementos e recursos diferentes, mas não deixam de ser textos: texto escrito x texto visual. Um trabalha com palavras, frases, pontuações, figuras de linguagem e de estilo; o outro trabalha com planos, cenas, sequências, técnicas e códigos cinematográficos.

Todos os planos de um filme têm significados específicos. Quando o montador une esses planos formando cenas que, juntas, formarão uma sequência, essas sequências unidas passam a “falar”, passam a “contar” uma história. Para isso acontecer, há todo um sistema repleto de técnicas e de códigos que compõem a linguagem cinematográfica, além de um extenso material semiológico e todo esse material - cinematográfico ou não - deve ser levado em consideração. Tudo que está diante da câmera para ser filmado acrescenta significados diferentes à narrativa e à história. Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 119) escreveram que

« Tudo que é selecionado dentro do quadro da imagem tem um significado, da cor do vestido de uma atriz ao padrão do papel de parede. Além disso, a distância, a altura, e o ângulo da câmera acrescentam significado ao quadro. Nunca podemos dizer que a câmera simplesmente «grava» o que está em frente dela. [...] ela desnaturaliza, altera e acrescenta significado ao que está diante da câmera.

O diretor de arte é o responsável por criar em cena um universo capaz de comunicar algo para o espectador e ajudá-lo a entender o mundo em que os personagens habitam, como são, como se comportam, o que querem, o que esperam, enfim quem são as pessoas que contam a história. Essa *mise-en-scène*¹, que faz parte do estilo do

¹ Palavra francesa que significa “colocado em cena”. Faz parte dela o cenário, o figurino, a maquiagem, a iluminação, o personagem e a encenação.

filme, tem um papel importantíssimo na passagem do verbal para o imagético. Já o cineasta é o realizador que fará as escolhas técnicas - enquadramentos, ângulos, distância, movimentação da câmera - para construir o texto fílmico.

Este artigo pretende identificar e decodificar algumas das técnicas e dos códigos implícitos na linguagem cinematográfica e que foram usados para construir o universo fílmico do *Primo Basílio*.

2. O romance e o filme

O romance *O primo Basílio* que apresenta um “episódio doméstico” - como era definido por Eça de Queiroz - é o segundo romance do autor. A história se passa em Lisboa. Luísa e Jorge formam o típico casal da burguesia lisboeta. Jorge, funcionário público, viaja a trabalho para o interior de Portugal. A monotonia da vida de casada torna-se insuportável para Luísa e ela se envolve com o primo, Basílio, seu primeiro amor, recém-chegado de Paris. Instaurado o triângulo amoroso, surge Juliana, a invejosa e vingativa criada, que, encontrando cartas de Luísa dirigidas a Basílio, passa a chantagear a patroa, ameaçando entregar as provas da traição a Jorge.

A versão cinematográfica brasileira - *Primo Basílio* - foi ambientada na década de 50 - precisamente em 1958 -, em São Paulo. Nesse período, a luta pela emancipação da mulher já entrava em ebulição. Considerada como a década da virada para a mulher - a época que mudou o mundo - os anos 60 trouxeram inúmeras conquistas para o sexo feminino. As mulheres passaram a frequentar as universidades, começaram a lutar por direitos iguais aos do sexo masculino, passaram a usar minissaia e muito mais. Foi o radicalismo típico dos anos 60. Foi a explosão do feminismo e as mulheres lutavam por todo tipo de libertação, inclusive pela libertação sexual.

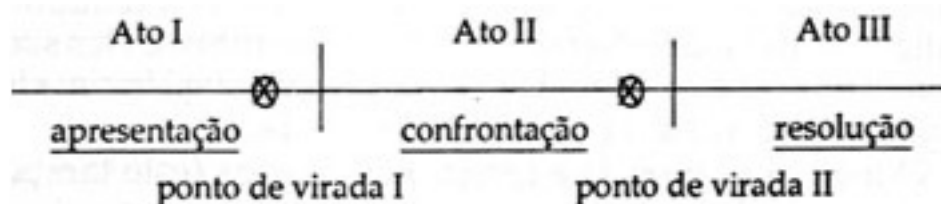
Na esteira contrária, estavam as empregadas domésticas que ainda viviam em regime de quase escravidão: dormiam em quartos minúsculos, trabalhavam 12, 14 até 16 horas por dia e não tinham direitos trabalhistas que regularizassem essa situação. Todavia eram consideradas “da família”. Na década de 60, o movimento das domésticas ainda era embrionário. Somente em 1972, foi aprovada a primeira lei que garantia a carteira assinada, o gozo de 20 dias de férias e a contribuição para a previdência social.

Foi nesse contexto que Daniel Filho deu vida à “burguesinha” Luísa de Eça de Queiroz e à serviçal Juliana - pivô de toda trama.

3. *Primo Basílio* e a forma narrativa

O filme *Primo Basílio* é classificado como um drama objetivo. A forma narrativa do filme é a típica Hollywoodiana clássica²: estágio de equilíbrio (1), sua perturbação (2), a luta (3), a eliminação do elemento perturbador (4) e a finalização da história que pode ser feliz ou infeliz (5). No *Primo Basílio*, a introdução do filme prepara o espectador para entrar no universo do filme apresentando a protagonista numa situação estável (1). O encontro com Basílio e o envolvimento amoroso com ele deixa Luísa visivelmente perturbada (2). O conflito é instalado quando a governanta Juliana começa a chantagear Luísa e, com isso, é estabelecida a situação dramática (3). A resolução do conflito vem com a morte da Juliana (4). A morte de Luísa é o desfecho (5).

O filme hollywoodiano clássico tem, normalmente, uma duração de aproximadamente 120 minutos, de acordo com Syd Field, autor da obra “Manual do Roteiro”, considerada, na visão da crítica especializada, um dos mais extraordinários livros sobre a arte da escrita. Nessa obra, todos os aspectos importantes do texto cinematográfico são detalhados por ele. O roteiro (Field, 2001, p. 88), é esquematizado assim:



O Ato I e o Ato III têm, aproximadamente, 30 minutos cada um e o Ato II 60 minutos. Em se falando de páginas do roteiro, Field (2001) as quantifica como sendo Ato I e Ato III 30 páginas cada um e 60 páginas no ato II.

O *Plot Point* - ponto de virada - é um dos mais importantes aspectos da elaboração de um roteiro e desenvolvido por Field: “é um incidente, ou evento, que “engancha” na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante” (Field, 2001, p. 101). Ainda de acordo com o autor, o «ponto de virada I» acontece perto dos 25 a 28 minutos. O ponto de virada II acontece entre os 85 e os 90 minutos de filme.

O ponto de virada I no *Primo Basílio* acontece aos 26 minutos e 09 segundos. Luísa sente-se em perigo quando descobre que os cartões de Basílio que foram jogados na

² Formas narrativas desenvolvidas em Hollywood e usadas, até hoje, no mundo inteiro.

lixeira desapareceram. A partir daí, Luísa é obrigada a sair da zona de conforto em que se encontrava quando recebia, silenciosamente, os galanteios de Basílio. Nesse ponto, a trama segue em uma outra direção. Juliana passa, aos poucos, a comandar a ação. A sequência em que Luísa vai atrás das cartas dura até os 27 minutos e 16 segundos. É uma sequência de muita tensão plano a plano. O recurso usado para causar esse efeito é uma música incidental com variação de intensidade e variação de velocidade. O suspense fica por conta da orquestração que muda drasticamente.

O ponto de virada II acontece enquanto Luísa está acamada e sofrendo alucinações. Aos 85 minutos 30 segundos de filme, Jorge resolve abrir a carta que Basílio havia enviado para Luísa e, a partir dessa ação, os últimos eventos passam a ter outro significado para ele. Ele passa a ter outro olhar sobre Luísa, passa a vê-la como uma mulher adúltera o que, de fato, ela era.

4. *Primo Basílio* e a linguagem cinematográfica

O início do filme situa o espectador geograficamente quando a câmera faz uma panorâmica vertical de cima para baixo, mostrando a fachada do Theatro Municipal de São Paulo. Mais adiante, situa o filme no tempo, no ano de 1958, com um diálogo expositivo fazendo uma referência à construção da nova capital, Brasília.

A protagonista é apresentada no interior do Theatro. São 9 planos até que Luísa surja vestida de vermelho e usando um batom no mesmo tom do vestido. Luísa se destaca visualmente, pois, nesses 9 planos, é possível contabilizar, na plateia, apenas 4 mulheres vestidas de vermelho, incluindo Luísa. O vermelho é uma cor quente, atraíva e - entre outros significados - é considerada uma cor que ativa a libido e tem o efeito de uma “cafeína visual”, diz Patti Bellantoni³ (2103). No caso em análise, o vestido vermelho quer dar a Luísa um perfil erótico e sensual. O colar, os brincos e as pulseiras com pedras amarelas completam o figurino. Sobre a combinação das cores vermelha e amarelo, Bellantoni (2013, p. 67) explica que “se alguém as usa, sinaliza uma mudança importante na dinâmica da história”⁴.

Bellantoni (2013, (pp. xxvi e xxvii), no seu livro *If it's purple, someone's gonna die*, explica sobre as convenções de cores usadas no cinema:

3 Membro do Conservatory of the American Film Institute em Los Angeles. Professora de Cor e Narrativa Visual para diretores, cineastas, roteiristas e designers de produção.

4 Tradução nossa. Em inglês: [...] if someone else wears them, it signals an important change in the dynamic of the story.

« As seis características listadas para cada cor (por exemplo, Poderoso, Vigoroso, e Vermelho desafiador) foram selecionadas porque estas associações emocionais se repetiram repetidamente em nossa pesquisa. Estes são simplesmente exemplos de como uma cor pode ser usada. De nenhuma maneira eles são destinados a limitá-lo, mas sim a agir como alavanca inicial para você poder testar novas interpretações por conta própria⁵.

As características que representam a doce e submissa Luísa são conferidas no decorrer do filme através dos figurinos, dos cenários e do seu comportamento. São muitos os recursos estilísticos usados para construir a imagem de um personagem e essa imagem, por sua vez, constrói a personalidade dele. Por isso o vestido vermelho e os adereços com pedras amarelas, logo no início do filme, funcionam como uma pista das transformações comportamentais que a protagonista vai sofrer ao longo da narrativa.

No primeiro encontro entre Luísa e Basílio, já é possível identificar a posição dos principais personagens na narrativa: enquanto conversam numa escadaria, Basílio está alguns degraus acima de Luísa, numa posição que o agiganta. Ele não só está acima dela como também está à direita do quadro, posição ocupada - quase sempre - por quem está dominando a cena. Em outra tomada, Jorge é focalizado com a câmera em *plongée*⁶, ângulo que coloca Jorge numa posição esmagadora, pequena e insignificante. Essa abertura já é um prenúncio do que está por vir: Luísa subjugada por Basílio.

A primeira imagem que o espectador tem da antagonista Juliana ilustra visualmente a posição que ela ocupa na casa. Luísa está descendo uma escada e Juliana se encontra embaixo, ajoelhada, esfregando o chão. Nesse plano, a câmera é posicionada em *plongée* e com a imagem da empregada desfocada de forma ligeira, recursos que demonstram a sua inferioridade e o quanto ela é desimportante naquele cenário. Sobre o uso da câmera em *plongée*, Christian Metz (1971, p. 77) diz que o analista que a estuda “se depara com um código cinematográfico que é geral (pois refere-se visualmente a todos os filmes), mas que, ao mesmo tempo, é particular, visto que só mobiliza certas figuras significantes da tela”. Esse plano é bastante emblemático porque, mais adiante, Luísa será colocada, literalmente, na mesma posição, resultando numa “rima visual”.

5 Tradução nossa. Em inglês: The six characteristics listed for each color (e.g., Powerful, Lusty, and Defiant Reds) were selected because these emotional associations repeated themselves over and over again in our research. These are simply examples of how a color can be used. In no way are they meant to limit you, but rather to act as springboards from which you can go off and test further interpretations on your own.

6 A câmera fica posicionada acima do assunto, enquadrando-o de cima para baixo.

Ela descobre que Juliana está de posse dos cartões de Basílio e essa descoberta a deixa impotente, num estado claro de inferioridade e desespero moral aos pés de Juliana.

Cenas que aparecem logo no início do filme - o papel de parede florido no quarto de Luísa, as roupas de cama na cor rosa assim como a camisola e uma novela passando na televisão - já dão pistas ao espectador do universo ingênuo e romântico em que ela vive. Na sala de estar, um vaso com flores acompanha a evolução dos sentimentos de Luísa: no início do filme, as flores brancas imprimem pureza ao ambiente; o mesmo vaso é visto com flores brancas e amarelas quando Luísa começa a se envolver com as palavras de Basílio, um sedutor consumado. De acordo com Bellantoni (2013, p. 42), a primeira pista que o amarelo das flores passa é de cautela, “uma advertência a todos que se aproximam”. Todavia, a mensagem subliminar do amarelo em tom pastel na sala de Luísa indica uma inocência genuína e um idílio que Luísa ainda cultiva - ou ainda está tentando cultivar, pois a presença de Basílio já a perturba. Por último, quando Luísa está prestes a se envolver, de fato, com Basílio, o vaso comporta lírios brancos. De acordo com o Dicionário de Símbolos⁷,

« o lírio é uma flor que simboliza a pureza, a brancura, a inocência e virgindade. Mas o lírio também possui uma simbologia completamente inversa. Se o lírio presta-se a simbolizar a pureza celestial, também pode simbolizar a tentação das paixões e o erotismo. [...] A flor possui um pistilo saliente, com aspecto fálico, remetendo a significados relacionados à sexualidade e erotismo. O lírio é também a flor do amor, que carrega ambiguidades e pode ser tanto irrealizável, reprimido ou sublimado.

Qualquer uma das duas explicações simbológicas que o cineasta tenha buscado ao colocar um vaso com lírios brancos como objeto de cena é coerente e plausível com a situação que Luísa está vivenciando. Em algumas cenas, é possível visualizar também, como plano de fundo, um arranjo de antúrios vermelhos, flor que, similar ao lírio, possui um pistilo saliente com aspecto fálico.

O figurino é outro elemento na composição dos personagens capaz de desenhar as suas trajetórias. A trajetória do figurino de Luísa, por exemplo, é bem emblemática: depois do vestido vermelho usado nas sequências iniciais, ela usa algumas roupas sóbrias, típicas de mulheres de classe média, mas na maioria das vezes, usa um figurino visualmente leve, jovial e alegre - como o vestido rosa usado no início do filme, as saias com detalhes delicados e coloridos, saias rodadas, bolinhas. Um figurino compatível

⁷ <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/lirio/>, recuperado em 17 fevereiro, 2017.

com a sua personalidade. A primeira pista que o diretor dá que Luísa está completamente envolvida e prestes a se entregar para o primo é num belíssimo *plano detalle* dos sapatos dela. Basílio pede que ela os tire para dançar com ele. Nesse *plano detalle* é possível perceber que o interior dos sapatos é rosa - cor culturalmente associada ao universo feminino e que imprime ingenuidade e inocência. Simbolicamente, quando Luísa os tira, é como se estivesse se despindo da sua inocência. Já no dia em que ela não consegue se encontrar com Basílio e fica sabendo que Juliana está de posse dos cartões ameaçando-a, ela está toda de preto. A morte e a solidão são simbolizadas pela cor preta. Michel Pastoureau (1993), historiador e paleógrafo, escreve que o preto representa também a infelicidade - ter um dia negro - e, ao contrário do branco que é o símbolo da pureza, o preto é a cor daquilo que está sujo e manchado. Mais adiante, quando o romance entre ela e o primo acaba e ela passa a ser chantageada por Juliana, o seu figurino é composto por diferentes saias, uma calça e um vestido, todos em tecido quadriculado, sinalizando estar vivendo em uma situação em que ela se sente prisioneira. No final do filme, o figurino usado por Luísa traz cores semelhantes às cores frias do figurino que Juliana usa no início do filme, deixando clara a sua decadência física e moral.

Juliana faz a travessia contrária. Inicia o filme sempre vestida com roupas em cores frias e sem vida, figurino que reforça a sua invisibilidade na casa e como ser humano. O cinza - que representa um personagem triste e melancólico - está quase sempre presente em alguma peça de roupa. Além disso, ela calça meias e chinelos pretos. Esses tons começam a desaparecer do seu figurino depois que ela passa a chantagear Luísa, mudando completamente a sua posição na história. A partir daí, Juliana passa a usar roupas em tecidos estampados, cores mais quentes e sapatos com salto - que demonstram literalmente que ela se encontra numa posição mais alta. É importante chamar a atenção para o fato de que Juliana está vestida com um casaco vermelho quando descobre que Luísa se envolveu sexualmente com Basílio. O vermelho é compatível com a situação, pois, a partir dessa descoberta, Juliana passa a ser um perigo em potencial para Luísa e se transforma numa personagem poderosa, exigindo, então, que Luísa fizesse os serviços da casa.

Luísa sujeita-se a tudo para evitar que Jorge tome conhecimento do adultério e o plano que atesta o poder de Juliana e a impossibilidade de Luísa se libertar acontece aos 61 minutos e 20 segundos de filme quando Luísa está fazendo a limpeza do banheiro e, por 10 segundos apenas, a posição em que se encontra - ajoelhada limpando

o vaso - chama a atenção para o figurino que ela usa embaixo do robe branco: o tecido da saia tem um padrão listrado. Pastoureau (1993), escreveu sobre o significado das listras na sua obra “*O pano do diabo*”. Segundo ele, na Idade Média, quem as usava era excluído ou rejeitado. Já no início da Idade Moderna, as listras eram associadas a uma condição servil e de inferioridade. Na contemporaneidade, ele professa que as listras podem ter um efeito valorizador ou desvalorizador, de acordo com o contexto. No caso em análise, as listras em posição vertical são em dois tons de azul. Impossível não lembrar do uso mais marcante e dramático delas: nos uniformes usados pelos judeus nos campos de concentração. A situação de Luísa é de uma profunda degradação moral, além de demonstrar, de fato, a sua posição servil e de inferioridade.

Impossível não perceber que a cor vermelha está sempre presente durante todo o filme - almofadas, cortinas, ponteiro do relógio, placas de carro, tapetes, casacos, malas, capa de revista entre outros. O excesso da cor vermelha potencializa o sabor de perigo, de pecado e de culpa. E é possível notar que - por escolha do cineasta e pelo simbologismo que a cor carrega - o vermelho sempre remete ao Basílio.

Os elementos cênicos, as cores e os figurinos, a todo tempo, preenchem a narrativa de significações simbólicas. Sobre isso, Metz (1971, p. 41) diz que o cinema

« É profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas, a todas as iniciativas individuais dos cineastas («renovações»), etc. Assim, é impossível tratar o conjunto dos filmes como se eles fossem diferentes mensagens de um único código.

A iluminação é outro elemento do estilo do filme que oferece indicações valiosas sobre os personagens. Luz e sombras são, quase sempre, usadas como recurso psicológico.

Em dois planos do filme, o cineasta opta pelo *plano oblíquo*⁸. Quando Luísa se entrega sexualmente para Basílio, o plano seguinte, no exterior da casa, faz uma panorâmica vertical de baixo para cima, conduzindo o olhar do espectador para a imagem de uma janela quadriculada e finaliza num enquadramento inclinado. Marcel Martin (2005, p. 53) explica que “o enquadramento inclinado pode querer materializar, aos

⁸ Também chamado de *plano holandês* é um plano que não respeita a horizontalidade nem a verticalidade, sempre está inclinado para a esquerda ou para a direita.

olhos do espectador, uma imposição sofrida por uma personagem. Por exemplo: uma perturbação ou um desequilíbrio moral” (p. 53). Num segundo momento, quando o romance entre Basílio e Luísa parece acabar e ela volta para casa decepcionada e desiludida, o diretor retrata esses sentimentos, visualmente, em dois planos seguidos: num plano geral mostra Luísa em pé, diante da casa que parece engoli-la. A constatação de que ela retorna à casa que emocionalmente a aprisiona está simbolizada na luz que vem da janela. É uma iluminação que enfatiza a janela - que se assemelha a uma grade - e que cria um contraste com o restante do cenário. É importante lembrar a importância signífica de portas e janelas numa narrativa. O plano conjunto que vem a seguir é dentro da casa. Assim que ela entra na casa, a câmara em *plongée* atesta o seu estado emocional - vulnerabilidade e uma pequenez moral - e, como reforço a essa situação, o plano está desnivelado horizontalmente, em mais um *plano oblíquo*. Como esclarecem Briselance e Morin (2011), nesse tipo de plano, é “como se o mundo desmoronasse” (p. 99).

No romance há 16 capítulos e é impossível que todas as páginas estejam na tela. As elipses são o meio utilizado para a supressão de trechos. Sobre as elipses, Martin (2005, p. 95 e 107) professa que

« O cineasta, como o dramaturgo e o romancista, escolhe os elementos significantes e ordena-os numa obra. [...] Do ponto de vista da narrativa dramática, esta operação tem o nome de *planificação* e a elipse é o seu aspecto fundamental. [...] A elipse não deve castrar, mas desbastar. A sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os momentos vazios, mas antes sugerir o *sólido* e o *pleno*, deixando fora de campo (fora de jogo) o que o espírito do espectador consegue preencher sem dificuldade.

Daniel Filho, o diretor do filme, mostra a passagem do tempo - período em que Luísa e Basílio se encontravam diariamente, no “Paraíso” - de forma muito elegante. A montagem elíptica usa as cenas de sexo entre o casal para fazer essa passagem. São 6 tomadas em *travelling*⁹ circular, todas elas filmadas em ângulos diferentes. Essa manobra oferece ao espectador imagens audaciosas e, ao mesmo tempo, belas. Em alguns planos há fusão de imagens, recurso também usado para elipses temporais curtas. Intercaladas entre um plano e outro, o cineasta mostra imagens de Luísa com diferentes figurinos e a inclusão de novos objetos de cena, recurso também usado para mostrar passagem de tempo. O comportamento de Luísa também é um indicativo da

9 Deslocamento da câmara no espaço para frente, para trás, lateralmente ou circularmente.

passagem do tempo. Como era de se esperar, vai se modificando a cada plano. Ela vai ficando cada vez mais desinibida, mais solta, mais intensa e mais imersa na situação em que está vivendo.

5. Considerações finais

Essa breve análise de alguns dos elementos usados na concepção cinematográfica do *Primo Basílio* demonstra o quanto tudo que aparece na tela do cinema é relevante para o entendimento e para a apreciação de um filme. Cada elemento tem o seu papel e, muitas vezes, alguns elementos se comunicam com o espectador de forma que nem o diálogo consegue fazê-lo.

Os exemplos demonstram, também, de que forma os cenários, os objetos de cena, o figurino e as cores contribuem significativamente com a progressão narrativa do filme. Esses elementos fornecem pistas para o espectador atento e, como apregoa Metz (1971, p. 117), no início da criação de um filme, nem todas as estruturas são cinematográficas “quando *entram* no filme, mas todas o são quando *saem*”. É importante frisar que, muitas vezes, a linguagem cinematográfica não têm valor fixo, mas, sim, um significado próprio de acordo com o contexto em que está inserida.

O cinema permite o uso de simbolismos assim como permite leituras múltiplas do texto fílmico. Entendê-los implica numa atividade de deciframento e sensibilidade e, a cada dia, o espectador contemporâneo tem sido alfabetizado nessa linguagem tornando-se mais sofisticado e mais exigente com o que ele vê nas telas do cinema.

Referências bibliográficas e filmográficas

BAZIN, A. (2014). *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify.

BELLANTONI, P. (2013). *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*. New York and London: Focal Press.

EDGAR-HUNT, R., MARLAND, J. e RAWLE, S. (2013). *A linguagem do cinema*. Porto Alegre: Bookman.

FIELD, S. (2001). *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva.

FILHO, D. (2007). *Primo Basílio*. Brasil: Produção de Globo Filmes, Lereby Produções, Miravista, Total Entertainment. Buenas Vista Internacional.

METZ, C. (1971). *Linguagem e cinema*. Editora Perspectiva: São Paulo.

PASTOUREAU, M. (1993). *Dicionário das cores do nosso tempo. Simbólica e sociedade*. Editorial Estampa, Lda.: Lisboa.

SILVEIRA, F. M. (2000). (O) Primo Basílio: uma sensação nova na imprensa carioca em 1878. In: A. C. Matos (org.). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz* (pp. 481-492). Editora Caminho, SA, Lisboa.

STAM, R. (2009). *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus.

El espacio de la soledad: una propuesta de análisis del espacio en la cinematografía de Pedro Almodóvar

Luis Martínez Serrano

Universidad De Castilla-La Mancha

luserrano0@gmail.com

Resumen

El sociólogo Marc Augé defiende que una característica de los tiempos modernos es la división del espacio en “lugares” (espacios vividos) y “no lugares” (espacios de confluencia de anónimos): salas de espera, medios de transporte, etc. La modernidad es productora éstos en detrimento de los anteriores.

El cine de Almodóvar ofrece un interesante campo de estudio de esta propuesta, con el hogar como “lugar” paradigmático – configurador, además, de personajes-, y con abundantes espacios urbanos, hospitales, etc, como “no lugares”. La creación de ambientes personalizados (decoración de hogares) y la

articulación entre los distintos espacios (medios de transporte, franqueamientos) son estilemas del lenguaje cinematográfico almodovariano, en cuanto metáforas de la comunicación y del afán por aproximarse al Otro desde la soledad.

Palabras clave

“Lugares”, “no lugares”, franqueamientos, hipermodernidad, soledad.

1. Introducción y objetivos

Nos gustaría empezar recalcando nuestra extrañeza por que a día de hoy todavía resulte más que sorprendente que la obra de Pedro Almodóvar se siga poniendo en tela de juicio y que su calidad sea todavía fuente de debate en España, después de los numerosos reconocimientos logrados en forma de óscar, doctorados honoris causa o la cuantiosa bibliografía generada. Multitud de universidades internacionales organizan congresos y cursos, mientras continúa siendo objeto de estudios que sitúan esta obra como uno de los grandes campos actuales de investigación. Hasta el currículum del Instituto Cervantes recomienda expresamente este cine como herramienta idónea para la enseñanza de lengua y cultura españolas, al reunir las condiciones de universalidad y accesibilidad que requiere un buen material didáctico. Deseamos con esta comunicación, como primer objetivo, contribuir a la defensa de la producción del cineasta manchego situándola en el lugar que se merece: como uno de los grandes logros artísticos a caballo entre los siglos XX y XXI, no sólo por haberse consolidado y consagrado por las razones expuestas *ut supra* -siendo el último reconocimiento presidir su realizador el festival de Cannes de 2017-, sino por entender que además dicho producto artístico goza de un calado que conecta con corrientes de pensamiento de nuestro tiempo, con lo que resulta un recurso humanístico para conocernos un poco más a nosotros mismos.

Esta obra ha sido estudiada bajo diferentes ángulos: desde el postmodernismo (Obadia, 2002) al psicoanálisis (Poe, 2013), desde la sociología (García de León, Maldonado, 1989) a la teoría de la imagen (Poyato Sánchez, 2015). También ha sido relacionada con recientes conceptos de teoría literaria como el de la metáfora conceptual (Urios Aparisi, 2010). Ha sido incardinada en la estética genuinamente española que enlaza con el esperpento, el sainete, y el surrealismo de Buñuel, e incluso se la imbricado con textos filosóficos y teatrales por su novedosa puesta escena como antídoto de la metafísica tradicional (María G. Hernández, 2004). La lista sería prolija y excesiva para nuestro cometido. Baste señalar a día de hoy se le siguen dedicando artículos y monografías en universidades y escuelas de cine europeas y norteamericanas, como es fácilmente comprobable, situando sus temas y su tratamiento visual tanto en el más puro estilo hollywoodense como dentro del cine de autor. ¿No da que pensar que suscite tanto interés esta poliédrica cinematografía, y desde tan variadas perspectivas? ¿Es tan difícil negarse a la evidencia, cuando investigadores de distintas nacionalidades ven en ella un producto cultural genuinamente hispano desde el que abordan el análisis de los últimos cuarenta años en España?

Nos proponemos subrayar la relevancia de este corpus de películas –desde *Pepy, Luci, Boom* (1980) hasta *Julieta* (2016)- al hallar en ellas los postulados identificativos de la actualidad recogidos en el estudio sociológico de Marc Augé *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la “sobremodernidad”*¹ (2008). También deseamos establecer las concordancias del cine almodovariano con actuales corrientes filosóficas que acuñan nuestra época con el marchamo de “hipermodernidad”, teorías elaboradas por Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (2003), *Los tiempos hipermodernos* (2006), y *De la ligereza* (2016).

La metodología que usaremos será el estudio de la categoría espacial desde la narratología y sus aplicaciones al campo cinematográfico, para aplicar en este estudio las ideas extraídas de Marc Augé, Lipovetsky y Kapuscinski principalmente. El resultado final será un esquema de análisis del espacio cinematográfico que aplicaremos a dos escenas de *La flor de mi secreto*, como propuesta de estudio.

2. El espacio narrativo

A primera vista, el espacio únicamente desempeña el cometido de soporte de la acción. Sin embargo, a partir de la filosofía kantiana se ha ido insistiendo cada vez más en su importancia para el lenguaje y la antropología cultural y, sobre todo, para el universo del arte. La crítica ha constatado que la categoría espacial es uno de los pilares de los que se sirve el ser humano para organizar el mundo conceptualmente. E. Cassirer (1964), G. Bachelard (1967) o G. Durand (1964), entre otros, resaltan la indudable espacialización de la lengua, de la imaginación creadora y del pensamiento en general. El hombre -muy especialmente el artista- proyecta sus conceptos, da forma a sus preocupaciones y expresa sus sentimientos a través de dimensiones u objetos del espacio, del que resulta innegable su capacidad simbolizadora (Garrido 1996, p. 158).

3. El espacio cinematográfico y la construcción de personajes

La teoría literaria también ha puesto de manifiesto cómo el espacio puede semiotizarse convirtiéndose en signo de los personajes o de las relaciones entre ellos. El emplazamiento sirve para caracterizar tanto en el relato literario como en el cinematográfico, en donde es frecuente que los personajes aparezcan ligados a un espacio propio

¹ Etapa en la que nos hallaríamos, según el autor, tras el cambio de milenio, cuando ya no cabe hablar de *postmodernidad* (Lipovetsky, 2006, p. 59).

que adquiere valores metafóricos por relación a su ocupante. No sólo la escenografía en conjunto, también determinados componentes de ésta (un objeto, una cualidad de este espacio) pueden cargarse de significados añadidos en el contexto del relato.

En cine, el marco escénico es medio ambiente, y los ambientes -particularmente los interiores de las casas- pueden considerarse como expresiones metonímicas del personaje. La casa en la que vive un hombre es una extensión de su personalidad (Neira Piñeiro 2003, p. 155). Como señala Gaston Bachelard, la casa se convierte en metáfora de la psicología de su ocupante: “La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad” (1965, p. 56), imagen esta utilizada magníficamente por Susana Tamaro en *Donde el corazón te lleve* (1994, p. 164):

« “[...] tu jardín y tu casa te pertenecen de la misma forma que la concha pertenece al molusco que vive en su interior. Has formado la concha con tus secreciones, en sus capas concéntricas está grabada tu historia: la casa-cascarón te envuelve, está sobre ti, alrededor, tal vez ni siquiera la muerte pueda liberarla de tu presencia, de las alegrías y sufrimientos que has sentido en su interior”.

Esta aprehensión cultural la usamos en nuestro procesamiento de ciertos ámbitos. Si no, ¿por qué visitamos la casa de Lorca en Granada o la de Víctor Hugo en París? De igual manera nuestra percepción del espacio cinematográfico es el resultado de la interacción artística de la realidad con procesos cognitivos determinados por conocimientos sociales y culturales. La casa se considera una entidad de gran vigencia que estructura relaciones sociales; también un núcleo fuente de símbolos que constituyen aquellas interrelaciones, y un conjunto orgánico definido en términos de cuerpos físicos.

Hay personajes inmóviles, confinados a un único espacio, y personajes móviles, que se desplazan franqueando los límites. El franqueamiento del límite topológico es fundamental en la estructura espacial almodovariana. A través de la articulación de los distintos subespacios y los desplazamientos de los personajes a través de ellos se puede ver semiotizado el propio conflicto argumental (Neira Piñeiro 2003, p. 169).

Encontramos también una serie de correspondencias en cuanto al género cinematográfico. La épica muestra un mundo masculino, el western goza de localizaciones naturales tan anchas y extensas como las ambiciones de los protagonistas. El melodra-

ma –el género más cultivado por el cineasta manchego– remite a un mundo femenino y doméstico. La exploración del espacio privado y de la intimidad se traduce en su cine en un énfasis en los espacios interiores, privados, herméticos y a veces incluso claustrofóbicos, muchas veces al límite de lo verosímil, como son los propios argumentos.

4. Los objetos

Según Bourdieu (1991, p. 419), “el hombre se modelaría en la materialidad de su casa y objetos”. La puesta en escena de la casa se convierte en un escenario estratégico conformado por materiales y cosas que resultan una proyección simbólica de sujetos y relaciones. El estudio del espacio en las películas de Almodóvar debe inexorablemente incluir el análisis de los objetos insertos en determinados contextos, cuyos significados se alinean con los contenidos, los personajes e hilos narrativos.

Estos objetos pueden llegar a representar desde un medio no verbal creativo de su poseedor/consumidor –un informe físico y visible de la jerarquía de valores que suscribe el usuario–, hasta fetiches o reliquias de la propia existencia, ejemplos materiales de cosificación de las vivencias. “Sería como escribir una alucinante autobiografía sin palabras, un archivo de cada momento del pasado. [...] La vida está en las cosas. [...] De cuántas cosas está hecha la biografía de una sola persona” (Muñoz Molina, 2009). Esta reificación está magníficamente plasmada en un pasaje de la espléndida novela *La absurda idea de no volver a verte*, de Rosa Montero. Mientras una persona muy querida agoniza en la habitación contigua, la autora reflexiona: “Miré los objetos decorativos, las cerámicas de la estantería. Todos esos cacharros tenían una historia y significaban algo para María Jesús, y ahora iban a perder, ellos también, su lugar en la tierra. Cuando morimos nos llevamos un pedacito del mundo” (Montero, 2013, p. 176).

En otras ocasiones se erigen como crítica al consumismo, exagerando el gusto decorativo de la clase media con preferencia a disponer objetos planos en las paredes: cuadros, tapices... y el de la clase trabajadora y su estética popular con tendencia a la acumulación y exhibición de figuritas y objetos de tres dimensiones (piénsese en el salón de la casa de Rosa, en la secuencia de *La flor de mi secreto* que comentaremos más adelante). Especial papel poseen en tal denuncia los electrodomésticos, convertidos en un alegato contra la desigualdad social, el consumismo y la sumisión del ama de casa. En los famosos planos imposibles de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, el horno, la nevera o la lavadora son los que miran a Gloria, las cosas la están mirando

y ella no puede mirarlas... La misma inquietud que rezuma este verso nos asalta con la inversión de papeles de dichos planos subjetivos, donde los electrodomésticos observan a la protagonista alienada (son ellos los dueños de Gloria) desde una posición dominante, testigos de su miserable condición y de su lucha.

Así, los objetos en de las películas de Pedro Almodóvar entran a formar parte de la ficción como entes personificados y con una dimensión física susceptible de sufrir un rediseño y reconfiguración mediante diversas técnicas cinematográficas. Se pueden convertir en una representación del estado emocional de los personajes o de las situaciones de la acción (Urios-Aparisi 2010, p. 130).

Mención especial merece el universo *kitsch* retratado en buena parte de su obra temprana: “Los objetos y decoraciones servían para definir mis gustos y mis personajes [...]. En el *kitsch* puede haber cosas horribles y sin interés, así como cosas espléndidas y delicadas. Yo escogía las que me gustaban”.

5. Franqueamientos: la relevancia de los espacios liminales

La articulación de estos espacios interiores -entre sí y con el exterior- se realiza mediante elementos liminales, los cuales adquieren en el mundo de Almodóvar una singularidad que los hace especialmente relevantes. El director hace del umbral un aspecto fundador de sus creaciones en donde el paso nunca es aleatorio.

El paso del exterior al interior de una vivienda está fuertemente ritualizado en nuestra sociedad. La puerta es el límite entre el mundo externo y el mundo doméstico, al igual que entre el mundo profano y el mundo religioso si se trata de un templo, por eso en arquitectura se decoran ricamente pórticos, vestíbulos, pronaos... Los ritos que se llevan a cabo en el umbral de un hogar pueden ser de purificación (limpiarse los pies), o de agregación y preparación para la alianza (ofrecer comida nada más entrar). A todo esto, el paso está precedido de una solicitud de permiso para realizar el franqueamiento: llamada a la puerta, timbre, porteros automáticos...

Pasar el umbral significa agregarse a un mundo nuevo en nuestra cultura; en la cinematografía de Almodóvar entrar en la casa de un personaje significa penetrar en su mundo emocional. Dicho paso se encuentra profusamente utilizado como metáfora de las relaciones personales y sociales con toda su carga simbólica. De ahí que en

sus películas abundan las puertas en todas sus variedades: del domicilio, del edificio, de las habitaciones interiores... que sean frecuentes las llamadas de toda índole, los recibimientos, los agrupamientos en la puerta del domicilio, los acompañamientos a la salida, etc. El franqueamiento, la incursión en otro universo emocional, termina por hacer de los lugares expresión de los sentimientos más íntimos, de los dolores y de los amores indecibles.

Encontramos incluso guardianes del umbral: las porteras, a modo de centinelas que vigilan el paso y convierten su espacio en un lugar con entidad propia. La portería en Almodóvar se convierte en encrucijada de destinos (Becky del Páramo ha vivido su infancia en una y regresa a Madrid para morir en ella). Es rincón de observación de comportamientos y una especie de confesionario prosaico. Se transforma en un sitio de tensión constante sometida a las presiones que los tránsitos humanos ejercen sobre ella.

La transición es un modo de funcionamiento en el espacio almodovariano que produce que éste devenga en un universo de lo transitorio, conformado por lugares y elementos de paso. Aparte de los citados, son usuales las ventanas y las rejas; los rellanos, las escaleras y los ascensores. Pero esta hermenéutica del franqueamiento trasciende a las relaciones humanas, en concreto a las de vecindad, en donde la solidaridad se ejerce con mayor fuerza. Franquear es reencontrarse con los demás. Otros casos de transitoriedad estarían constituidos por la vuelta de la ciudad al pueblo con tintes redentores, y los afloramientos de ciertos rasgos rurales en la ciudad.

Por último, el gran límite que algunos personajes pretenden rebasar es el propio cuerpo. Esto nos pone en contacto con otra constante almodovariana acorde con la posmodernidad: la construcción de la identidad.

6. Lugares y no lugares

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé 2008 [1992], p. 83). Son lugares antropológicos los históricos o los vitales, así como aquellos otros espacios en los que nos relacionamos. Un no lugar es una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto o un supermercado... Son espacios propiamente contemporáneos de confluencia de anónimos, donde personas en tránsito deben instalarse durante algún tiempo de espera, sea a la salida del avión, del tren o del metro que ha de llegar. Apenas permiten un furtivo cruce de miradas entre

sujetos que nunca más se encontrarán. Los no lugares convierten a los ciudadanos en meros elementos de conjuntos que se forman y deshacen al azar, y son simbólicos de la condición humana actual y más aún del futuro. El usuario mantiene con estos sitios una relación contractual establecida por el billete (de tren o de avión) y no tiene en ellos más personalidad que la documentada en su tarjeta de identidad. Con estas ideas, Marc Augé propone nuevas perspectivas para conceptualizar la modernidad: “La sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que [...] no integran los lugares antiguos” (Augé 2008 [1992], p. 84).

Los no lugares no existían en el pasado, son una marca de la contemporaneidad; es más, pueden constituirse en medida cuantificable de ésta adicionando las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio a los fines de una comunicación... Son espacios que se constituyen con relación a ciertos fines como transporte, comercio u ocio... Como hemos apuntado, mantienen una relación contractual solitaria con el ocupante, quien interactúa con ellos únicamente mediante textos o ideogramas en una relación prescriptiva (“tomar el carril de la derecha”) o vetatoria (“prohibido fumar”) mediante soportes que forman parte integrante del paisaje urbano contemporáneo (Augé 2008 [1992], p. 103).

Los no lugares son espacios de agregación materialmente contrarios a la noción de utopía, concepto que se proponía como sociedad orgánica y que se planteaba como un proyecto que nos educaría en la superación. Sin embargo, los no lugares son inmensos paréntesis que acogen a individuos cada día más numerosos pero no los articulan, no operan en ellos ninguna síntesis, autorizan solamente la coexistencia de individualidades distintas, semejantes e indiferentes unas de otras. El espacio de la sobremodernidad está trabajado por esta contradicción: sólo tiene que ver con clientes, pasajeros, usuarios... no identificados, socializados ni localizados (nombre, profesión, lugar de nacimiento, domicilio) más que a la entrada o a la salida. (Augé 2008 [1992], p. 114).

La convivencia de lugares con no lugares en la obra del director manchego se refleja en la polarización los espacios individuales, íntimos –la casa, el hogar– y de ámbitos rurales frente a la profusión de espacios urbanos como la calle, los aeropuertos, hospitales y sus salas de espera, cárceles, e incluso cementerios. En la lucha por ser

alguien, por construir una identidad y un arraigo, en el primer cine de Almodóvar encontramos una territorialización, el retorno a un lugar antropológico, vivido, relacional, como es el pueblo. Sus películas son eminentemente urbanas en las que el pueblo aparece como huida, redención o salvación (al menos hasta *Volver*), lo que es al fin y al cabo otra modalidad de un semema de su obra como el franqueamiento. Tal semema se encuentra también en los medios de transporte. Constitutivos de la contemporaneidad, sirven como enlace en la articulación de espacios, desde el coche, con su gran variante el taxi, hasta el avión (*Laberinto de pasiones*, *Los amantes pasajeros*) pasando por el autobús (*Entre tinieblas*, *Carne trémula*) o el tren (*Todo sobre mi madre*, *Julieta*).

7. Comunicación e incomunicación

Si con estos elementos se logra la articulación (mediante franqueamientos), la comunicación se garantiza con un objeto fetiche: el teléfono, que de por sí da para un estudio de la obra almodovariana; indudablemente es un eje conductor/constructor de historias. Permite la comunicación a distancia y la interactuación, aunque una faceta que atrae al director es su conversión en elemento de incomunicación, como se ve en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, resultado último de *La voz humana*, peculiarmente escenificada en *La ley del deseo*.

Otra modalidad de comunicación (o incomunicación) es la unidireccional de los Mass media: TV, publicidad... constantes en el cine que nos ocupa. La paradoja antes expuesta para los no lugares tiene su paralelismo en la profusión de estos medios, pues aunque el individuo goza de más vías que nunca para estar en contacto, parece condenado a la incompreensión y a la incomunicación, lo que acaba siendo otra fuente de soledad. De ahí que muchos personajes intenten salir de su aislamiento mediante el arte y la escritura: Pablo, en *La ley del deseo*, Leo en *La flor de mi secreto*, y Julieta, que ordena sus pensamientos por escrito por si regresa Antía. Decía Manuel Puig: "Tengo un gran problema para expresarme, y creo que eso tiene algo que ver con el hecho de que escriba". Si el franqueamiento del regreso al pueblo tiene un carácter redentor en los no lugares, la salida de la incomunicación se busca en el arte, que adquiere un carácter reparador (el espectáculo de *La flor...*). La madre de la hermana Rosa en *Todo sobre mi madre* manifiesta que siempre ha tenido problemas para comunicarse con su hija, la sublimación de esta incomunicación tiene lugar falsificando chagales, símbolo también de su obsesión por vivir de cara a la galería.

8. Propuesta de análisis

El esquema de análisis que proponemos para dicho estudio sería el siguiente:

1. Convivencia entre lugares y no lugares:

- a) Lugares: la casa y el pueblo.
- b) No lugares: la calle, hospital, salas de espera, aeropuertos, hospitales, cárceles, cementerios.
- c) Articulación entre ambos:
 - Franqueamientos: puertas, escaleras, rellanos, ascensores, ventanas... Llamadas al timbre, a la puerta, al portero automático...
 - Porterías.
 - Relaciones de vecindad.
 - Medios de transporte: coche, taxi, tren, bus, avión.

2. Elementos de comunicación:

- a) Bidireccional: el teléfono.
- b) Unidireccional: Mass media, publicidad.
- c) Comunicación frustrada à Incomunicación à soledad.

3. Salida/superación de la soledad mediante:

- a) Regreso al espacio rural. Búsqueda de un territorio propio y unas raíces.
- b) El arte y la escritura.
- c) La solidaridad.
- d) La construcción de la identidad. Propia o ajena. El cuerpo como espacio.

9. Resultados: dos escenas comentadas con arreglo al análisis propuesto

Proponemos dos secuencias de la película *La flor de mi secreto*. La elección de este film viene justificada por la especial abundancia de elementos mencionados en nues-

tro esquema de análisis: teléfonos, casas de diferentes tipos, la dicotomía campo/ciudad, medios de transporte, la escritura, el espectáculo, la solidaridad... Está presente la incomunicación, la frustración y la soledad de forma patente, entre otros muchos sentimientos. Contiene además temas clave del mundo almodovariano: el complejo de culpa, el desamor, la familia o la preponderancia del mundo femenino.

Entendemos que esta película es piedra angular en la evolución del cineasta: habría un antes y un después. La podríamos llamar obra bisagra entre dos etapas; es el último de los melodramas eminentemente madrileños de los ochenta y noventa, pero contiene larvadas dos películas que serán sendas vueltas de tuerca en su carrera: *Todo sobre mi madre* y *Volver*. Anticipa, asimismo, muchos de los temas de *Julieta*.

Las dos secuencias elegidas son dos llegadas. Una, la de Leo a casa de su hermana Rosa y narra lo que sucede allí en los siguientes siete minutos. La otra, la llegada de Paco a casa de Leo, para mostrar el desencuentro y la impostura en que vive la protagonista. Ello nos permite aplicar la metáfora “entrar en casa de alguien es entrar en su mundo emocional”. En ambas podemos apreciar todo el ritual de entradas, recibimientos y salidas.

Por otro lado, el lenguaje cinematográfico es especialmente variado: primeros planos, planos medios, planos fragmentados, planos subjetivos, planos imposibles... Las metáforas visuales, la simbología del espacio y de los objetos, y la intertextualidad cinematográfica, tan cara al autor, están presentes.

9.1. Llegada a casa de Rosa

- Comienzo ubicado en no lugares: el coche y la calle.
- Movimiento exterior→interior: hacia el mundo emocional de Rosa. Vamos a asistir a su situación familiar y a la relación con su madre.
- Articulación con lugares y espacios liminales mediante franqueamientos.
- Puerta de la calle, llamada al portero automático, escaleras.
- Recibimiento: salida de Rosa a la escalera.
- Agrupación de los tres personajes femeninos en la puerta de la casa.
- ¿Casa urbana o rural?

- La decoración como prolongación de la personalidad de Rosa y como reflejo de su estatus social.
- El salón: el kitsch como expresión del estatus. La acumulación de muebles y objetos que llegan a constreñir el paso de Rosa. Después sabremos que pasa estrecheces económicas.
- Del salón a la cocina. La decoración, los objetos de bajo coste, los afloramientos rurales.
- Contraste: comunicación a gritos a pesar del trato de usted hacia la madre.
- Encuadres diferentes, planos medios y primeros planos. ¿Hay muchos o pocos movimientos de cámara? Espacio angosto. De nuevo los muebles ganan terreno a las personas, como en la cocina de Gloria (¿Qué he hecho yo..?).
- La comida: ritual para agasajar (también los pimientos). El “tuper”.

9.2. Llegada de Paco

La segunda escena es la llegada de Paco a su casa, donde lo espera Leo con grandes ilusiones de reconciliación. Aquí el espacio tiene una gran relevancia. Se trata de una secuencia redonda, enmarcada por una entrada y una salida.

- Respecto a Paco, se ha hablado mucho de él, lo hemos escuchado hablar por teléfono. Luego, nunca más se le verá. Es el gran presente/ausente. Se gestiona su ausencia hasta hacerlo omnipresente, tratamiento parecido a la protagonista de *Rebeca* de Hitchcock.
- Articulación lugares y espacios liminales mediante franqueamientos desde fuera hacia el interior. Recorrido por varias piezas de la casa, en progresión metafórica hacia la intimidad.
- El primer desencuentro se ilustra con sendos movimientos contrapuestos de los personajes: Leo hacia la derecha, quiere ir hacia el dormitorio; Paco hacia la izquierda, se dirige a la cocina. Intenciones diferentes, Paco ha ido a casa más que nada para que la asistenta le planche unas camisas.
- Al final, inversión del movimiento hacia fuera. Persecución por pasillo hasta la puerta (paralelismo en sentido inverso al del principio de la secuencia) y luego

hasta el rellano. Desaparición de Paco por las escaleras, hacia abajo.

- Leo queda encima, en un plano superior, luego sabremos por qué: superioridad moral. Ella piensa lo contrario, irrumpe la sensación de fracaso y la invade el complejo de culpa.
- Lenguaje cinematográfico: planos rotos y borrosos: las cosas no están claras, relación fragmentada.
- Planos imposibles.
- Colores: Leo, de rojo. Toalla azul en los genitales cuando Paco sale de la ducha.
- La comida: al contrario de lo propuesto, elemento de desunión.
- Simbología de los objetos (cosificación de las vivencias): el mapa de España sobre la cama; la misma cama; el marco de la foto contra el suelo.
- Al final, primer plano de Leo transmitiendo desesperación y soledad mientras se oyen las pisadas de Paco hacia abajo, y se escucha por último el portazo la puerta principal. Paco se ha ido a la calle; se ha ido para siempre, el portazo ha sellado el fin de la relación.
- La música tras el portazo: desesperación, culpa, inestabilidad emocional, pérdida de control, afán de autocastigo.

9.3. Sugerencias para el estudio de aspectos paralingüísticos y socioculturales a partir de los análisis propuestos

1. ¿Qué llama la atención en el intento de comunicarse de los personajes?
2. ¿Cómo sabemos -cinematográficamente hablando- que la relación está rota desde el primer momento?
3. Explicación de cómo está presente el esquema comunicación → incomunicación → soledad.
4. Las camisas de Paco han sido mencionadas en la primera secuencia, son un recurso anafórico que marca el primer desencuentro. ¿Dónde? ¿Qué relevancia

² En la secuencia anteriormente analizada, Leo comenta a su madre: “Paco dice que nadie le plancha las camisas como Blanca”. Enunciado que cobrará un valor catafórico en el desencuentro gestual entre Paco y Leo en la casa de ambos.

tiene en la secuencia?

5. Un escritor argentino, Manuel Puig, dijo: “Me puse a escribir porque tenía problemas de comunicación”. ¿Se refleja esta idea en algún momento?
6. ¿Cómo se plasma la incomunicación en Paco? Tipo de planos, gestos, vectorización de sus miradas...
7. Los objetos (cama, fotos, cenicero...) y los colores. Simbología.

10. Conclusiones. El cine de Pedro Almodóvar: una puesta en escena del espacio de la soledad

Dado que el no lugar no crea identidad singular ni relación, sino soledad y similitud (Augé 2008 [1992], p. 107), una etnografía de la soledad, como propone Augé, constituiría una antropología de nuestro tiempo. Con ello, la obra de Almodóvar, rica en lugares y en personajes desamparados que peregrinan por no lugares, resulta ser un magnífico producto artístico cuyo análisis nos revelaría algunas pautas de los tiempos hipermodernos, según la terminología de Lipovetsky.

Que una nota definitoria de nuestros días sea la soledad y la lucha por salir de ésta viene avalado por la presencia de este tema en obras clave del siglo XX y XXI. Por citar algunas, *Cien años de soledad* continúa cautivando lectores con sus protagonistas condenados a la incomunicación y a la soledad. Novela llena de lenguajes y códigos por descifrar, el ciudadano del siglo XXI sigue viendo en ella reflejado su afán por comunicarse con el prójimo³. Otras obras serían *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, o *La soledad era esto* de Juan José Millás. *La soledad de los números primos* fue un éxito de ventas en Italia en 2008, llevada al cine en 2010. Es un tema recurrente por los poetas. Recuérdese el romance de Lope de Vega *A mis soledades voy...*, pero en el siglo XX se ha convertido en seña de identidad de muchos de ellos: el yo poético de A. Machado dialoga con ella como con una muda compañera de viaje:

¡Oh soledad, mi sola compañía,
oh musa del portento, que el vocablo
diste a mi voz que nunca te pedía!,
responde a mi pregunta: ¿Con quién hablo?”

³ En sentido etimológico *prójimo*>*próximo*: el de al lado.

Luis Cernuda también la invoca en un precioso apóstrofe para mostrárnosla como inevitable, como congénita de la condición humana:

“Soledad, cómo llenarte
sino contigo misma...”

Igual que manifiesta el cantante G. Moustaki: “*Non, je ne suis jamais seul avec ma solitude...*”. La soledad se configura en una constructora de identidad, pues “mi Yo puede manifestarse solo como un ser definido *en relación con...*” (Kapusinski, 2007, p. 77), en este caso, en relación con la soledad, que cuando aparece en el horizonte de la existencia de estos artistas da un sentido y les otorga un papel.

En las artes plásticas, pensemos en los individuos solitarios de los cuadros de Hopper.

La hallamos en el propio cine desde sus comienzos, *Lonesome* (1928), de Paul Fejos. *La soledad del corredor de fondo* (1962), de Tony Richardson. En España *La soledad* (2007), de Jaime Rosales, fue celebrada muy favorablemente por la crítica y galardonada con numerosos premios, lo que demuestra que es un tema muy bien acogido todavía. Y no es casual que la hermana de Raimunda en *Volver* se llame Sole.

Vivimos en la paradoja del acompañamiento que no posee nada de convivencia, de la soledad en medio de la cercanía. Esto propicia un sentimiento de desarraigo del que se desea salir. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares. Lugares y no lugares se oponen y se atraen. Ésta sería la verdadera marca de la contemporaneidad. En la medida en que hallamos estas relaciones en el cine de Almodóvar, con sus personajes transitando por la soledad, tal cine es un mecanismo de análisis de esta dimensión de nuestro tiempo. El director ahonda en la naturaleza humana, en sus contradicciones, en el afán de construirse, de comunicarse y de trascender. Quizá haya puesto de relieve unas constantes que han hecho que su cine cale en diferentes países. El director Jose Luis Garci ha declarado que ha visto a la gente aplaudir sus películas con igual entusiasmo en Nueva York que en Praga⁴. La condición de universalidad que subrayaba el Proyecto Curricular del Instituto Cervantes queda así ratificada. Universalidad reforzada en la medida en que el artista del siglo XX ha despojado a la soledad de tintes negativos o aislacionistas para convertirla en una herramienta de introspección y de conocimiento en un mundo

⁴ Tertulia del programa RTVE “Qué grande es el cine español” dedicado a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* el 25-marzo-1996. Invitados: Antonio San José, Juan Cobos y Fernando Méndez Leite.

marcado por la aglomeración y la prisa. Afirma el escritor griego Petros Márkaris (2012, p. 132):

« Todo el que quiera ser escritor tiene que aprender a amar su soledad, pues el escritor siempre está solo. Vive solo, escribe solo, piensa solo. No solamente hay que soportar esa soledad, hay que aprender a amarla. Yo la he convertido en algo propio. Y con ella también he llegado a percibir el asombro.

El propio director manchego ha manifestado respecto a *Julieta*: “La soledad del personaje en su edad madura refleja mi soledad deliberada en la que vivo ahora mismo. Esa imagen de Julieta madura en su escritorio escribiendo durante la noche me representa bastante”⁵. Así, su cine está lleno de destierros interiores en los que se usa la escritura como forma de realización y conexión, pues escritura y soledad son opciones elegidas por el artista creador para buscar su sitio. La escritura es un acto de búsqueda de sí y de los demás, una forma de construirse una identidad y a la vez una manera de establecer comunicación con el entorno y con los seres cercanos, que a veces son también los más lejanos. “Tengo a mis amigos/ en mi soledad./ Cuando estoy con ellos/ ¡qué lejos están!” confesó A. Machado.

En definitiva, el cine de Almodóvar con su mundo de sentimientos a flor de piel, de secretos que se aclaran, de soliloquios pero también de personas que se ayudan⁶ conforma un amplio marco en el que el espectador se ve reconocido en alguna ocasión. El estudio de los espacios tal como hemos propuesto estimamos que aportaría un enfoque nuevo para analizar estos ámbitos emocionales, cuyos franqueamientos y transiciones son casi un código y un símbolo del anhelo por acceder al otro. El director habría adoptado de esta forma el desafío de Kapuscinski (2007, p. 52): “el encuentro con el Otro no es algo sencillo y automático, sino algo que necesita de una voluntad y un esfuerzo que no todo el mundo –y no siempre– está dispuesto a afrontar”.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ MÉDEZ, N. (2002). *Espacios narrativos*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

5 <http://www.rtve.es/noticias/20160404/pedro-almodovar-julieta-refleja-soledad-deliberada-vivo-ahora-mismo/1329187.shtml>

6 La solidaridad, como contraprestación del individualismo, es una característica de los tiempos hipermodernos, según Lipovetsky (2006, p. 41).

- AUGÉ, M. (2008 [1992]). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- BACHELARD, G. (1994 [1965]). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, P. (1991 [1980]). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- CASSETTI, F, DI CHIO, F. (2010 [1991]). *Cómo analizar un film*. Madrid: Paidós Comunicación Cine.
- CRESPO FERNÁNDEZ, A. (2012). *Explotación didáctica de material fílmico en el aula de E/LE: efectividad y afectividad del cine de Pedro Almodóvar*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- CUETO, R. (ed.). *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay).
- GARCÍA DE LEÓN, M. A. y MALDONADO, T. (1989). *Pedro Almodóvar, la otra España cañí. Sociología y crítica cinematográficas*. Diputación de Ciudad Real: Biblioteca de Autores y Temas Manchegos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Ed. Síntesis.
- KAPUSCINSKI, R. (2007). *Encuentro con el Otro*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- (2006b). *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama.
- MÁRKARIS, P. (2012). *La espada de Damocles*. Tusquets Editores (Ensayo): Barcelona.
- MARTÍNEZ-CARAZO, C. (2013). *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*, Publicacions de la Universitat de València
- MONTERO, R. (2013). *La absurda idea de no volver a verte*. Barcelona: Seix Barral.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2009). “La vida en las cosas”. *Babelia*.
- NEIRA PIÑEIRO, M^a del R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: ArcoLibros.

- OBADIA, P. (2002). *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste*. Paris: Cerf-Corlet.
- POE, K. (2013). *Almodóvar y Freud*. Barcelona: Laertes.
- POLIMELI, C. (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de ideas.
- POYATO SÁNCHEZ, P. (2015). *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Madrid: Síntesis.
- RTVE. *Colección dvd grandes personajes a fondo. La memoria de las letras, las artes y las ciencias*. Madrid: Editrama. Volumen 27.
- SÁNCHEZ PÉREZ, F. (1990). *La liturgia del espacio*. Málaga: Nerea.
- SEGUIN VERGARA, J. (2009). *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones. Monografías Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- TAMARO, S. (1994). *Donde el corazón te lleve*. Barcelona: Seix Barral.
- URIÓS-APARISI, E. (2010). *Puro teatro: metáfora y espacio en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- VAN GENNEP, A. (2008 [1969]): *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.

El Sur en el cine argentino

Virginia Claudia Martin

Universidad Nacional del Sur

vcmartin@bblanca.com.ar

Resumen

Pensar el sur es situarse en él. El posicionamiento define una perspectiva que, en el caso de los puntos cardinales, extiende su alcance a una construcción superadora de lo espacial para abarcar una mirada sociocultural que se evidencia en el cine a partir de sus imágenes. Argentina está al sur del sur, su geografía reproduce una territorialidad que alberga un paisaje que se balancea entre las montañas andinas y el océano profundo y una conformación social que incluye desde los pueblos originarios hasta la inmigración aquerenciada. En todos los casos, es un lugar que promueve el planteo ético y la pregunta política. El cine argentino se ocupa del sur en sus distintas dimensiones y al igual que la literatura enfoca este espacio desde una pluralidad de miradas.

Palabras clave

El sur en el cine, cine argentino, cine y representación, cine y literatura.

Cuando no hay límites
uno se siente prisionero.

Héctor Bianciotti

Pensar el sur desde la revalorización del espacio en el campo conceptual de la reflexión filosófica que abarca el análisis de la cinematografía desde los teóricos que lo han considerado, invita a una observación del tratamiento que en algunos films de la segunda década del XX hasta la actualidad se le ha dado al sur de este país del sur que es Argentina. Un sur insistente en una cartografía filmica que encierra los imaginarios que comparte con el campo literario. La propuesta es indagar el sur en el cine argentino desde la contención del concepto de espacio, confrontando los distintos imaginarios para advertir una mirada plural de un sur no tan aislado.

La historia del pensamiento ha promovido uno de los encuentros conceptuales más presentes en el devenir de la reflexión filosófica: el espacio y el tiempo han sido considerados tanto complementarios como antagónicos y hoy parecen ser parte de una infusión que impide clarificar los alcances de la incidencia de uno sobre otro.

El tiempo ha sido el constructor de grandes preguntas, se constituía en un faro orientador a seguir que marcaba un “hacia adelante” en el trayecto del descubrimiento y el análisis. La conjunción de *ser* y *tiempo* parecía tan inabarcable como desbancable. Reinhardt Konsenseck habla de una primacía del tiempo sobre el espacio aceptada espontáneamente o Edward Soja menciona directamente el sometimiento del espacio por el pensamiento social crítico; Schlögel dice que hay cosas de las que no se habla porque se entienden solas, mientras funcionen, y entre ellas estaría el espacio; solo una catástrofe, una detención forzosa nos remite al lugar de los hechos, a la escena, nos urge ubicar el escenario y ahí, entonces, el espacio está convidado a entrar y abandona su obviedad *momentáneamente*.

La convivencia ineludible con el espacio nos hace oscilar entre una presunta indiferencia y la confirmación de que todo es localizable y hasta podría considerarse una “hermenéutica topográfica” que obliga a tener en cuenta mucho más que una iconografía asignada.

« El mundo del ser humano es el planeta con sus continentes y océanos; su historia y su destino terreno están ligados a lugares y espacios con-

cretos [...] se buscan patrones de sentido en terrenos y referencias espaciales y geográficas, se percibe el fenómeno *in situ*, como forma y figura que es [...] El patrón fundamental a que se incorporan todos los datos del continuo histórico-social son los cuatro cuadrantes de la rosa de los vientos con los rumbos del cielo, Este, Oeste, Norte y Sur; en el centro, con los dos pies en la tierra, la cabeza bien alta, el ser humano en la tridimensionalidad de su cuerpo, desde el que se define arriba y abajo, delante y detrás, derecha e izquierda (Schlögel, 2003: 42-43).

La cardinalidad que gobierna el espacio invita a pensar en la dirección que posiciona al tiempo como imán de orientación. En la dialéctica de pares aparentemente enfrentados, el tiempo es el norte y, por lo tanto, supone y descifra un sur que es el sector que ocupa el espacio.

Mientras el tiempo construía una rueda (Eddington en 1928 impondrá la imagen de la flecha del tiempo) que no podía sino avanzar hacia el futuro norteño, promisorio; el espacio establecía su carácter complementario desde el vector opuesto que conduce a pensar la espacialidad desde la rosa de los vientos y más adelante, la noción de territorialidad como un concepto vital en relación con la cultura.

El espacio gana espacio y parafraseando el título del libro de Schlögel *En el espacio leemos tiempo* y dado el interés de este trabajo por demarcar un territorio en eso llamado sur en ese otro terreno que es eso llamado cine, se puede generar cierto interés por preguntarnos si se puede afirmar que *en el espacio leemos sur* o quizás, para darle a la categoría de espectador un status equivalente al de lector, problema que se exige en esta ponencia, *en el espacio vemos el sur*.

El espacio siempre ha estado en el campo de lo visual. La escisión de las disciplinas a partir de las categorías de tiempo y espacio genera una presunta separación de la que da cuenta Kant al decir que la Historia se define como disciplina de la sucesión y la Geografía, como historia de la yuxtaposición; distinción que también abarca el campo del arte y en 1776 Lessing en su *Laocoonte* afirma que el espacio y los cuerpos corresponden al pintor y el tiempo y las acciones, al escritor. Sobre el sincretismo del cine se ha escrito especialmente en relación a las distintas artes y técnicas que se conjugan en él. Considerar esta fusión de tiempo espacio remite a Deleuze que en *Imagen-movimiento: estudios sobre cine I* (1983) e *Imagen-tiempo: estudios sobre cine II* (1985) entrecruza el pensamiento filosófico con el análisis de la producción cinematográfica y el concepto deleuziano de espacio resulta por momentos oscu-

ro e indescifrable, ya que el autor encuentra necesaria su inclusión para abordar la pregunta por el tiempo¹.

El cine bajo esas coordenadas, en esta propuesta, invita a ese sur que es el espacio, desde la imagen de un sur austral en la construcción de un lugar que no es unánime ni homogéneo. Pensar el sur es situarse en él. Siempre estamos al sur de algo; sentir el sur, habilita la conjunción de un imaginario múltiple que resiste y de una experiencia que se empeña en calificar a la vida como supervivencia.

Pensado no como desviación sino como especificidad, el sur remite a un espacio que no se reduce a una territorialidad geofísica ni a una demarcación establecida por tratados ni convenciones, sino a una región condicionada por su morfología que posee una plataforma configurada más allá de los alcances establecidos políticamente, abarcando espacios socio-políticos que los exceden.

Tanto la perspectiva regional como la nacional, advierte Luciana Mellado, plantean un juego de oposiciones que “operan con una fuerza dialéctica más que dicotómica” (Mellado, 2010, p. 9): el adentro y el afuera, lo uno y lo otro, lo semejante y lo distinto, oposiciones que configuran la lógica de la comunidad que desmenuza Espósito al plantear cómo aquello que es lo común termina identificándose con su opuesto: lo propio; el ser propietario de lo que tenemos en común marca la distancia con el otro y la pertenencia a la comunidad se vuelve excluyente al estigmatizar al diferente. El munus insertado en la palabra comunidad es el don que se da, que no se puede no dar, implica al que da, no al que recibe, es el deber por el otro; el rechazo a ese don nos vuelve inmunes y el inmune es el puro, el protegido, el amurallado, el Norte. Por oposición, en la lógica binaria del imaginario, el Sur aparece como el espacio donde la comunidad es posible, a pesar del escepticismo de Espósito.

Los imaginarios, entendidos como una compleja red de relaciones entre discursos

¹ En el caso de *Imagen-Movimiento...*, el espacio juega un rol central para dar cuenta de una alteración en el tiempo, se precisan desplazamientos y traslaciones que ocurren en el espacio. Es decir, el acceso a una perspectiva del tiempo está mediado por el movimiento, o más bien, por el espacio. Esta particularidad de la imagen-movimiento hace que Deleuze la contemple como insuficiente en la búsqueda de una imagen *pura* del tiempo. Por consiguiente, la solución que propone implica *deshacerse del espacio* para arribar a ese objetivo. Curiosamente, el problema no se resuelve en el siguiente libro *Imagen-tiempo...*, sino que se intensifica, pues Deleuze retoma y se explaya con mayor exactitud sobre la cuestión del espacio. Allí menciona un espacio resquebrajado, fragmentado, vaciado, que es puro potencial para la presentación directa del tiempo, pero espacio aun así. Si al arribar a una imagen prístina del tiempo el concepto de espacio no desaparece, entonces es factible asumir que su papel en la obra deleuziana está íntimamente conectado con las transformaciones acaecidas al concepto de tiempo (Gómez Vila, 2016, p. 5).

y prácticas sociales, dan cuenta de un sur en el cine que encuentra en la literatura una fuente basal y coincidente. La literatura patagónica cifra su especificidad en las crónicas viajeras, testimoniales, denunciativas, nacionalistas; en el énfasis por las estadías enmarcadas entre llegadas secretas y partidas apuradas, en la experiencia del contacto con un recorrido hostil, en la descripción de una tierra indígena advertida desde el poder y sojuzgada sin previo aviso, en la relación con lo punitivo bajo la forma del aislamiento como castigo, de la represión brutal y del exilio como último recurso. Esos espacios, “se superponen y contraponen en plurales corpus textuales y formaciones discursivas que dejan ver cómo la región construye su literatura y la literatura construye la región” (Mellado, 2010, p. 9).

El sur del sur es un lugar esencialmente dominado por la noción de lejanía, lo lejano alude a la presencia sin precisiones, alude a lo que elude, lo que está lejos está *allá*, previsiblemente inasequible; ir no significa acortar distancias sino notificarlas, llegar es estar en ese otro lado donde la distancia sigue imperando, indomable y estéril.

Esa lejanía opera como contención y defensa y es el fundamento esencial de un imaginario que se sostiene más o menos acallado a lo largo de los tiempos. El sur argentino admiró a numerosos aventureros antes de que se supiera de su existencia como tal; su geografía oceánica solo era apta para viajeros navegantes que con rodearla ya tenían suficiente. El objetivo era pasar hacia el otro océano y esa búsqueda encontraba un obstáculo en la longitud inabarcable e interminable que era proporcional a la hostilidad de sus vientos. Los extraños habitantes de ese apéndice conjugan la perplejidad y el desafío de lo monstruoso, son los gigantes patagones como los denomina Magallanes “inventando simultáneamente la Patagonia” (Grenier, 1996, p. 43). Lo monstruoso devendrá metonímicamente en la naturaleza hostil y aún más en eso tan distinto a la naturaleza que es la construcción del paisaje.

El patagón, el salvaje, se convirtió en peligroso, el otro monstruoso bajo la descripción que Foucault hace del monstruo humano como el que trasgrede la ley. La noción de monstruo es así – en principio – esencialmente una noción jurídica en el sentido amplio del término, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo se advierte la violación del pacto cívico, sino también la de las leyes de la naturaleza.

Ese monstruo habilitó procedimientos de exclusión y exterminio y también sedimentó la idea de lo exótico deshabitado que a su vez, conduce a la neutralización de

los conflictos a partir de la uniformidad de ese exotismo. La Patagonia se presenta entonces como una “naturaleza incontaminada de conflictividad social” (Mellado, 2010, p. 14).

Esa lejanía, combinada con el silencio y la ausencia, conforma el ideal de lo apartado, no solo de lo solitario que hace de la soledad una elección, sino de lo que insiste en estar en otra parte difícil de acceder. Lo aislado en el territorio. Es el aislamiento más que la soledad el rasgo vital en este imaginario.

Se puede afirmar que todas las películas que se centran en el terreno patagónico parten de un arribo o de una partida que augura la prontitud de otro alejamiento. Romper la reclusión del aislado, atender contra la monotonía indefensa, inaugurar una mirada extrañada, todos gestos instalados en los comienzos de estos films a manera de puerta vaivén iniciático.

Los argumentos inician con los arribados, las historias patagónicas tienen que ver con los que se asientan en una tierra que de alguna manera sigue siendo de paso, la mirada está puesta en un regreso y esa esperanza justifica la estancia en la adversidad. Las historias aluden a los que están y viven en la Patagonia pero los hechos suceden por los inesperados que llegan. Los viajeros *arriban*: en *El aura* (2005) para cazar, en *El faro de las orcas* (2016) para encontrar un espacio reparador y curativo, en *La película del rey* (1986) para filmar una película sobre el francés que se autotituló el rey de la Araucanía y de la Patagonia, en *Wakolda* (2013), conocida en España como *El médico alemán*, el visitante, el nazi Mengele camuflado, llega y se recluye en una posada; los represores desembarcan en *La Patagonia rebelde* (1974) para restaurar el orden, el Perito Moreno, figura polémica de la historia argentina, recala entre tierras vedadas a los blancos para huir en *La fuga de la Patagonia* (2016), llegan los abogados y los comerciantes a las tierras mapuches en *La nave de los locos* (1995); el hermano traidor regresa en *Nieve negra* (2017). Los habitantes se movilizan en *Historias mínimas* (2002) y parten para adentrarse más al sur. La mayoría de los personajes se mueven, para llegar o para partir, como en *El viento* (2005) en el que el protagonista viaja hacia Buenos Aires en busca de su nieta para desear retornar y no poder salir más o en *El largo viaje de Nahuel Pan* (1995) en el que un mapuche emprende un viaje a Buenos Aires para representar los reclamos de su pueblo y no retornará más a su tierra.

La Patagonia es un lugar alejado y por imposición, quieto; su quietud conmueve y determina el paso de los personajes. El imaginario de la inmensidad de la naturaleza

cede ante el marco de la imagen que propone un paisaje restringido e íntimo. El paisaje entendido no

« como medio ambiente, ni ecosistema, ni morfología regional, si bien se encuentra en estrecha relación con estos y otros conceptos que ordenan las figuras del mundo físico. Paisaje es construcción que articula subjetividad y “naturaleza”, representación que relaciona el alma y las formas a través de una “tonalidad espiritual (Silvestri, 2011, p. 21).

El paisaje patagónico pasa a ser un lugar común que no siendo privativo de ninguna persona en particular, pertenece a todos y en esa mirada común de la rutas interminables, la meseta amarilla y polvorienta, la casa oculta, el pueblo plano, las montañas a lo lejos, la nieve imperturbable se constituye en marco físico que se comparte, se conforma en lo que Silvestre describe como “un espacio concreto y cualificado, que reúne naturaleza y artefacto” y que “se proyecta en lugares” (Silvestri, 2011, p. 24). El paisaje como lugar común patagónico es también un tópico retórico en estas películas con un efecto pragmático compartido que aísla desde su aislamiento, interpela desde su silencio y ciñe desde su inmensidad.

Ninguno de los que llegan a ese terreno indescriptible alcanza solo lo que persigue y, en algunos casos, no lo hace nunca; sino que sus existencias enfrentan situaciones que obligan a una retrospectiva que impulsa una crisis que frena, deslumbra o ahoga. El aislamiento, la lejanía los enfrenta a la monstruosidad transgresora, la de un exterior imbatible y la de otro que se instala o se descubre en el interior de los personajes. El sur despierta las estrategias más ocultas y despreciables: convierte en asesino al taxidermista Esteban en *El aura*, en incendiario a David, el director de cine de *La película del rey*, en genocida al comandante Zavala de *La Patagonia rebelde*, en Caín a Marcos en *Nieve negra*.

Las cartografías cinematográficas definidas por la mirada constructora de ese paisaje peculiar registra un movimiento que permite identificar el espacio patagónico como obstáculo, como recurso y finalmente, como espectáculo.

La hostilidad de la naturaleza es el obstáculo inevitable, en *La película del rey* se puede advertir la tensión de hostilidades entre las adversidades que pertenecen al clima: el viento incesante, las rutas intransitables, las distancias imprevisibles, las tormentas furiosas y los inconvenientes que proveen los personajes con actitudes egoístas, incumplimientos y retrasos. La nimiedad de lo humano frente a la envergadura

de la naturaleza. En *El aura*, en *Nieve negra*, en *Wakolda*, en *Fuga de la Patagonia* las tormentas deciden. Esas decisiones son claves en el devenir argumental y en la semejanza de los que deben adaptarse a las inclemencias del tiempo. El mal tiempo revela y enjuaga los gestos.

El exotismo uniforme, neutralizado de conflictos, se altera en las películas que ubican la tensión en el suelo patagónico. El film más importante en este aspecto es *La Patagonia rebelde* de Héctor Olivera que se filma en 1974, en democracia pero se retiene su estreno hasta que finalmente se realiza en 1984 después de la caída de la dictadura en diciembre de 1983. La provincia de Santa Cruz estalla en un conflicto social que involucra peones, estancieros, terratenientes y militares, con huelgas que terminan en masacres y quedan explícitas en *Los dueños de la tierra* (1959) de David Viñas y en *Los vengadores de la Patagonia trágica* (1972) de Osvaldo Bayer. El guión basado en estos textos revela los hechos entre 1920 y 1923 en los que la sindicalización de los peones y obreros patagónicos terminó en la llamada “Patagonia trágica”, fusilamiento masivo ordenado por un gobierno democrático a cargo de Hipólito Irigoyen. Se filma cuatro años antes de la clausura del Ferrocarril patagónico que puede verse en el film y que fuera desmantelado. El ejército encuentra las tierras transformadas en recursos explotados por intereses nacionales y extranjeros y en defensa de ellos arremete sanguinariamente contra las organizaciones sindicales que exigían mínimas condiciones humanas de trabajo en ese medio rural tan hostil. El obstáculo de la lejanía suma el rigor del desconocimiento; lo que sucedería tan lejos no debería repercutir en la metrópoli, sin embargo el teniente coronel Varela (Zavala en la película) es asesinado por un anarquista, Kurt Gustav Wilckens en Palermo con los mismos cuatro disparos con los que ajusticiaba el militar a sus rehenes. Esta lucha desigual retoma viejos encontronazos en pos de una lógica de ocupación de la Patagonia no ya de colonialistas europeos sino de los estados del sur de la excolonia española: argentinos y chilenos quieren incorporar no ya la paradisíaca Patagonia sino la rica en recursos amparados en las “riquezas naturales” y “es así como desde Darwin hasta el periodista porteño Payró, la Patagonia deja de ser una triste soledad [...] donde la muerte parece reinar en lugar de la vida, para acceder a la envidiable posición de Australia argentina” (Grenier, 198, p. 51).

La explotación de las tierras alcanza la voracidad inmobiliaria que aparece en *La nave de los locos* que motiva al cacique Pilkuman a incendiar el complejo hotelero en construcción. Los jóvenes recién llegados se enfrentarán ante la decisión de a quién dar la razón frente a la expropiación de tierras destinadas a un cementerio mapuche.

Otro recurso desde la visión del estado bajo la astucia de la redención o la reinserción, es el del espacio propicio para la punición: El sur como lugar de castigo o de confinamiento abre la consideración a un espacio punitivo: presos políticos, máxima seguridad, trabajo forzado. Tres cárceles, Neuquén, Ushuaia (1902 [1884]) y Trelew que como dice Alicia Dujovne Ortiz (1998, p. 201) están

« prometidas a la colonización penal de una tierra donde la población primitiva fue exterminada. Tres cárceles con distintos paisajes alrededor, pero todas hundidas en el vértigo del extremo sur, ese sentimiento de estar en la parte de abajo del globo acrecentado por el sentimiento de abandono [...] un horror que la extensión ilimitada de la llanura argentina aumenta aún más: como dice Héctor Bianciotti, oriundo de La Pampa, cuando no hay límites, uno se siente prisionero.

La fuga se filma en la cárcel de Ushuaia, el penal basa su seguridad en la imposibilidad de sobrevivir para quien huyera, un Alcatraz bajo cero que encuentra un grupo demolidor de su fortaleza y consigue partir sin volver. Sin embargo, la Patagonia parece ofrecer un recurso opuesto para quien debe huir de sus perseguidores, la distancia que hambrea y agota también desalienta las búsquedas. En *Caballos salvajes* la huida de una pareja aparentemente inconexa entre un improvisado y viejo ladrón y el empleado de la financiera encuentra su salida en las rutas patagónicas, espacio de escape y conversión, de reacomodamiento y búsqueda de objetivos vitales, rutas iniciáticas que conducen al encuentro con la intimidad más reveladora.

En *Wakolda* o *El médico alemán*, la Patagonia es el reducto secreto para jefes nazis, esa posibilidad solo se da con la complicidad de otros secuaces que los albergan bajo el formato claustrofóbico de lo oculto, de la falsedad de identidades, de la desaparición de curiosos. La soledad aparente es la característica del recurso del reducto que tiene asegurada la escapatoria ante la sospecha o la delación. Las investigaciones sobre la permanencia de Josef Mengele en el sur argentino parecen confirmar esta posibilidad y la novela homónima de quien es la directora del film, Lucía Puenzo, recoge datos de esa estadía a partir de relatos que contienen ciertas prácticas que confrontan con los testimonios.

La Patagonia como concreción del cambio, del viraje que transforme en mayor o menor grado la existencia se advierte desde la búsqueda de un espacio que albergue la cura o la sanación como en las películas *El faro de las orcas* o en *El faro del sur* - no en vano la similitud en los títulos - en las que las protagonistas al cuidado de niños (un

hijo y una hermana menor) cifran en el otro la búsqueda de una salvación propia. El sur como recurso para empezar una “nueva vida” u “otra vida” en la que pueda concretarse lo buscado y negado.

En *Historias mínimas*, la búsqueda de un cambio aparentemente insignificante – encontrar un perro que se había ido “ofendido” tres años atrás, ganar un premio en un programa ridículo en la televisión local, regalar una torta al hijo de una clienta para ganar su simpatía– sedimenta el ritmo de la vida pueblerina patagónica. El recurso del autoengaño para sentir el placer de un logro personal en la máxima vastedad del sur. Tres relatos no pequeños, no simples, no sencillos, mínimos, con el minimalismo de lo sincero y del relato austero y condensado. Todos los personajes se trasladan, buscan, llegan y vuelven a trasladarse, ya repuestos con el botín de la búsqueda. Las relaciones humanas que se generan ponen a prueba el concepto de comunidad; el sur, consciencia de las soledades que lo habitan, promueve el don del “munus” que no puede sino ostentarse.

La Patagonia como espectáculo nos remite al paisaje, ya definido anteriormente. La mirada es indefectiblemente desde el presente,

« Es ya la época en que la Patagonia se vuelve definitivamente un terreno lúdico, en el sentido de que el épico enfrentamiento de una naturaleza casi sobrenatural, se transforma en triviales prácticas naturales. La conquista de la naturaleza patagónica ha terminado, y correlativamente, el espectáculo de esta naturaleza empieza a organizarse, desplegándose a la vez en todo el espacio presentable como auténticamente patagónico y concentrándose también en los lugares y los temas justamente más... espectaculares (Grenier, 1998, p. 62).

Esta noción de espectacularidad impone una confrontación del par conceptual quizás fundacional de la literatura argentina: civilización y barbarie. La pureza de la naturaleza, su rudeza, su robustez y su monotonía no concuerdan con los parámetros de la barbarie, sino que configuran lo inabordable que la bárbara civilización quiere corromper. Las imágenes que abundan en las películas mencionadas a las que se puede agregar algunas escenas de *El renacido* (2015) filmadas en Ushuaia, producen la sensación de lo no descubierto y por lo tanto, de un salvajismo en estado de pureza, incontaminación y libertad. La aparición del hombre corrompe sus líneas y desfigura su apariencia. La proximidad de las cámaras, en algunos casos como en *Fuga de la Patagonia* en las embarcaciones pequeñas, provoca el aparente contacto con el paraíso

que las propias filmaciones alteran. El complejo turístico arrasado por el cacique en *La nave de los locos* da cuenta de esta presencia negligente. En *Wakolda*, *El aura*, *Nieve negra*, los recorridos aéreos de las cámaras magnifican la exuberancia de esa naturaleza no doblegada. En esa incontaminación turística radica su espectacularidad.

La primacía del espacio en los análisis de algunos films proponen una búsqueda de consideraciones que giran alrededor de los conceptos de naturaleza y paisaje que se dan recurrentemente en las películas que se ambientan en el sur austral.

La multiplicidad de imágenes del sur, enfocadas específicamente en los límites inexactos de la Patagonia, permite una pluralidad de reflexiones que conducen a la consideración de los imaginarios ya existentes en el campo literario.

Patagonia con variedad de cartografías yuxtapuestas: la Patagonia de los viajeros con los obstáculos que los desafiantes deben sortear; la insurrecta y a la vez, punitiva de conflictos e instituciones carcelarias; la Patagonia como recurso, promotora de cambios y de esperanzas; la secreta que encierra presencias ocultadas en complicidades siniestras; la que permite la huída y desalienta la persecución; la Patagonia de la belleza en su naturaleza pródiga e inhóspita que se presume débil frente a quienes advierten su espectacularidad.

El sur se despliega en estas películas, se configura como un lugar de extrañezas y perplejidades, su fuerza no le permite aparecer como un fondo. El sur del sur es un espacio misterioso que la cámara revela.

Referencias bibliográficas

DELEUZE, G. (1986). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine*. Buenos Aires: Paidós.

– (1994) *La imagen-movimiento: estudios sobre cine*. Buenos Aires: Paidós.

DUJOVNE ORTIZ, A. (1998) “Neuquén, Ushuaia, Trelew: tres prisiones extremas”, en: *Patagonia: una tormenta de imaginario*, dir. Por Graciela Shcneier-Madanes. Buenos Aires: Edicial.

ESPOSITO, R. (2012). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

GÓMEZ VILA, M^a V. (2016). *El concepto soluble: Una crítica a la noción de espacio en los estudios de Gilles Deleuze*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

GRENIER, P. (1998). "Historias para ver", en: *Patagonia: una tormenta de imaginario*, dir. Por Graciela Shcneier-Madanes. Buenos Aires: Edicial.

MELLADO, L. (2010). *La Patagonia y su literatura: unidad y diversidad multiforme*. Comodoro Rivadavia, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.

SCHLÖGEL, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo: sobre Historia de la civilización y eopolítica*. Madrid, Siruela.

SILVESTRI, G. (2011). *El lugar común*. Buenos Aires, Edhasa.

Referencias filmográficas

Caballos salvajes (1995), director: Marcelo Piñeyro

El aura (2005), director: Fabián Bielinski

El faro de las orcas (2016), director: Gerardo Olivares

El faro del sur (1998), director: Eduardo Mignona

El viento (2005 director: Eduardo Mignona

Fuga e la Patagonia (2016), director: Francisco D'Eufemia y Javier Zeballos

Historias mínimas (2002), director: Carlos Sorín.

La nave de los locos (1995), director: Ricardo Wullicher

La Patagonia rebelde (1974), director: Héctor Olivera

La película del rey (1986), director: Carlos Sorín

Nieve negra (2017), director: Martín Hodara

Wakolda, o, El médico alemán (2013), director: Lucía Puenzo

“¡Por Dios, no era más que un negro al que pagaban!” El negro como objeto sexual en la novela *Nativas de Inongo-vi-Makomè* y el cine contemporáneo español

José Manuel Maroto Blanco

Universidad de Granada

jmmaroto@ugr.es

Resumen

En este trabajo se pretende analizar el componente sexual de la identidad que se construye de los personajes negros en el cine español y compararlo con la obra *Nativas* (2008) del autor camerunés, afincado en España, Inongo-vi-Makomè. El hecho de que las películas españolas hayan sido elaboradas por y para un público occidental, nos permite llevar a cabo una interesante comparación con una creación literaria escrita por un africano que se siente comprometido con los problemas de las poblaciones negroafricanas en Occidente, poblaciones que deben enfrentarse ante una realidad que les ha dotado de una identidad inferiorizadora y unas condiciones económicas desfavorables.

Palabras clave

Africano, sexo, literatura, racismo, cine.

1. El sexo como elemento inferiorizador del negro¹

Si bien el negro y la raza nunca constituyeron nociones fijas, sí que tal y como señala el filósofo Achille Mbembe (2016, p. 33) “el negro fue inventado para significar exclusión, embrutecimiento y degradación, inclusive para significar un límite conjurado y aborrecido al mismo tiempo”. Esta invención del “negro”, que lo convirtió en un ser despreciado y despreciable, sufrió durante el periodo de la Modernidad un proceso por el cual su “carne fue transformada en cosa y su espíritu, la cripta viviente del capital, en mercancía” (2016, p. 33). Esta invención, por otro lado, no sólo dibuja la imagen que la sociedad occidental tiene de los africanos, sino que los estereotipos que derivan de ella alcanzan las mentes de los propios africanos, limitando su capacidad de resistencia a través de la imagen que tienen de ellos mismos (Traoré, 2004, p. 145).

Esta construcción peyorativa del “negro”, consolidada en el siglo XVII, se valió de la racialización de aspectos como el trabajo, la reducción de movilidad de los esclavos, el sistema penal o la sexualidad y aún a día de hoy se siguen racializando otros dispositivos de gestión de la vida. Sin embargo, la sexualidad ha seguido sin escapar de la creación de un imaginario colectivo sobre el “negro” (Gago y Obarrio, 2016, p. 12), formando parte de un proceso de inferiorización, aún vigente en la actualidad, que ha tenido como objetivo hundir la imagen y la propia idea de África y de los negroafricanos (Mudimbe, 1988; 1994).

Durante la conquista y colonización de América, cuando el negro arribó a este continente ya debió hacer frente a una serie de prejuicios y estereotipos que tenían relación con sus atributos y comportamientos sexuales, tan fuertemente implantados en la sociedad que aún siguen vigente en parte. De este modo, los poderes sexuales del negro fueron concebidos como una amenaza a la institución familiar del Antiguo Régimen (Viveros, 1998).

Además, ya durante el periodo colonial, el tamaño del pene del africano ocupó a más de un estudioso. De hecho, tal y como recoge González Alcantud (2011, p. 18),

¹ Lejos de un concepto de “negritud” que haga referencia a una “reivindicación identitaria, donde los negros y su cultura, se reconocen y reafirman a sí mismos” teniendo en cuenta, desde una perspectiva decolonial, la “herida colonial” (Ramírez, 2014, p. 34), tomamos un significado ligado a una categoría racial que, pese a que “no constituye una esencia fija sino una construcción cultural de carácter fluido, inestable y abierto, no impide, sin embargo, que los elementos que le dan visibilidad –el color de la piel, ante todo– no hayan desempeñado y desempeñen un papel fundamental” en discursos y prácticas discriminatorias (Cornejo, 2007, p. 20).

Vallois llegó a la conclusión de que el pene del africano, más largo y grande que el del europeo, “les otorgaba (a los negros) un plus de lascivia y promiscuidad, frente a las culturas occidentales, mucho más contenidas en lo tocante a la sexualidad”. Esto no dejaba de ser sino una prueba más de cómo la creación del concepto “negro” se erigía como un estereotipo oposicional de lo que era el “hombre blanco”.

También en el caso de la colonización española en Guinea Ecuatorial, donde Iglesia y religión jugaron un papel importante, se consideró a los africanos promiscuos sexualmente hablando, depravados y sin moralidad, y cuyo comportamiento sexual era responsable de un supuesto estancamiento intelectual que se producía en el africano a partir de la pubertad. Las palabras recogidas por Alberto Elena (2010, pp. 170-171) de una obra publicada en 1943 de Juan Fontán y Lobé, gobernador de la Guinea Española desde el 1937 al 1942, dejan constancia de este hecho:

« Al llegar a los quince o dieciséis años, no sólo se detiene el desarrollo intelectual, sino que baja, y ya a los 20 años tienen una inteligencia equivalente a la de los 12 [...] Mi opinión es que este derrumbamiento de la inteligencia del negro está fuertemente ligado a la cuestión sexual [puesto] que en la sociedad negra no tienen freno alguno.

Por otro lado hay que tener en cuenta que la sexualidad “viene definida como una constelación de prácticas, deseos y fantasías que las sociedades han significado y, por lo tanto, han representado socialmente de manera diferente a través de la historia (Téllez, 2003, p. 13). Estos significados, estas formas de apropiarse de los “otros” en su representación a través de la sexualidad y el hecho de que el sexo no deja de ser “una actividad que toda sociedad regula, prohibiendo o prescribiendo espacios, tiempos, modos y maneras de realizarlo” (Téllez, 2003, p. 14) hacen que el cine y la literatura se erigen como dos espacios que reflejan cómo la sociedad ha regulado estas prácticas a lo largo del tiempo.

2. ¿Son útiles el cine y la literatura para analizar la figura del negro en su vertiente sexual?

Siguiendo a Marc Ferro (1980) no podemos pensar que el lenguaje de los filmes es inocente aunque se produzca de forma inconsciente. El film, como producto cultural y acción política que es, constituye por sí sólo Historia, donde gran parte de su valor reside en la aproximación socio-histórica que nos muestra a través de lo que se ha

denominado como film de reconstitución histórica o de valor histórico-sociológico. Además, la escritura del filme, debido a la nula inocencia de sus intereses, es un “arma de combate” supeditada a la sociedad que produce y recibe el film. Es por ello que, aunque la película sea de ficción, tiene un grandísimo valor ya que es de gran utilidad para analizar las mentalidades de la época.

« ¿La hipótesis? Que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia. ¿El postulado? Que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia (Ferro, 1980, p. 26).

Para Pierre Sorlin (1985, p. 43), el cine no sólo revela la mentalidad de una época sino que nos permite conocer qué es lo que una sociedad “confiesa de sí misma y sobre lo que niega” o deja entrever de manera parcial. Es una especie de “contra-análisis” de la sociedad, y en donde la tarea del historiador/a es sacar a la luz su dimensión sociológica a través del análisis de la trama, de la relación entre los personajes, etc. y de la comparación con otro tipo de discursos como puede ser el de la literatura. No debemos olvidar, tampoco, la importancia de los silencios, que dicen mucho del imaginario de la época (Sorlin 1996, p. 205).

Es necesario mirar al cine si queremos conocer “los valores, las ideas, los iconos, las visiones del mundo (casi siempre enfrentadas) y las fantasías que han servido para reconocernos” (2012, p. 15). Así mismo, no debemos olvidar el importante papel que juega el cine en la transformación de parte de la sociedad que lo rodea (Camporesi, 2014, p. 13; Pelaz y Tomasoni, 2012). Por otro lado, la literatura también nos ofrece otro campo de investigación muy interesante y que nos permite obtener una nueva mirada sobre la realidad social ya que,

« El escritor no vive aislado sino integrado en una sociedad por un sinfín de nexos y relaciones. Además, no es sólo escritor, es otras muchas cosas; y su vida, como la de cualquier ser humano, se nutre del forcejeo entre la afirmación de su propia individualidad y las trabas que en los usos sociales encuentra para lograr esa individualidad. Por eso, la obra literaria está históricamente condicionada, en la medida en que toda sociedad es, por su misma esencia, histórica; y el componente socio-cultural actúa como ingrediente de la concepción artística (Lanzuela, 2000, p. 259).

Es por este motivo que el análisis de las películas que analizaron al negroafricano, producidos por occidentales, y las obras literarias producidas por negroafricanos

como la de *Nativas* (2008) en nuestro caso, nos permiten comparar desde varios prismas distintos cómo se ha perpetuado la imagen del negro como lascivo, promiscuo y objeto sexual. Nuestro propósito es conocer si el reflejo del comportamiento de la sociedad mostrada por los filmes, elaborados por directores blancos y españoles², coincide o no con el del escritor camerunés Inongo-vi-Makomè, afincado en España desde la época del franquismo. Comparar dos visiones de ello nos puede dar pistas, como decíamos antes, sobre lo que hemos sido capaces de confesar como sociedad a través del film y de cuáles han sido nuestros silencios.

3. La relación entre el “negro” y sexo en el cine español.

Son precisamente la continuación en la actualidad de críticas de finales de siglo XX como la de Pilar Aguilar (1998, p. 19) que acertadamente plantean que las mujeres en el cine son como un “objeto contemplativo y voyeurista, como bello decorado, como recompensa por las heroicidades masculinas, como aguafiestas de sus aventuras, como rémora insufrible, como territorio de conquista...” cuando percibimos que aún se habla de mujer como sinónimo de mujer blanca. Así mismo, cuando Ana Paula Ruiz (2008) plantea las diferencias entre las relaciones entre hombres y mujeres, la idea que subyace o la “normalidad” recae en las relaciones entre hombres y mujeres blancas. De hecho, esta tendencia se ha venido reproduciendo hasta hoy día.

Si bien es cierto que en las películas de la última década del siglo XX se hace patente el rol subordinado de la mujer blanca al hombre blanco, y del hombre negro al hombre blanco (la mujer negroafricana, salvo excepciones del ámbito latino, es escasamente representada), esta situación de subalternidad que sufren tanto la mujer como el negroafricano es muchas veces pretexto para establecer un nexo de unión entre ambos. Así mismo, la figura del negro es muchas veces clave para, a lo largo de la trama, romper con el tradicional rol tan cosificado de la mujer en el cine, tantas veces denunciado. Uno de esos recursos desemboca en presentar a la mujer como la persona que tiene un papel activo en la acción sexual, tanto en la realidad que se quiere representar, como en un plano imaginado.

² Debe quedar claro que, partiendo de la idea de que los filmes son un reflejo de la sociedad de la época, nuestro objetivo no es juzgar si la posición de los directores o directoras ha sido acertada en cuanto a la representación que han elaborado del negroafricano o la negroafricana, sino en analizar la propia representación como reflejo de cómo la sociedad del momento los ha considerado. Por ello, analizamos tanto filmes de comedia como de drama, teniendo en cuenta que el cine español se ha acercado a su situación de manera crítica, independientemente del género cinematográfico en el que se sitúen.

Películas como *Es peligroso casarse a los 60* (1980), pese a mostrar a través de la comedia y de manera superficial el problema del racismo y las relaciones interracial, no serán tan directas como las que se rodarán a finales de la década de los 80 y 90. *Amanece, que no es poco* (1989), de José Luis Cuerda, mostrará a través del humor la hipocresía de la sociedad rural española con respecto al negro.

« —De todas formas tú eres un poquito llorón. Porque el respeto que se tiene hoy por las minorías étnicas.... Fíjate en mi comportamiento contigo durante los coitos, por ejemplo.

En este caso, Ngé Domo verá como, pese a tener una relación de amante con una vecina del pueblo, verá la vergüenza de que a ella le vean con él. De hecho, incluso su madre le regañará y le dirá que ir del bracete con una mujer que está casada le va a impedir pasar de catecúmeno a católico, lo que le permitiría asistir a la misa diaria del pueblo.



Figura 1. Ngé Domo hablando con su amante en *Amanece, que no es poco* (1989).

—¡Quítate de en medio! Que después del susto que me pegaste anoche y del ridículo que hice delante de todo el mundo por tu culpa.

—¿Y por qué te hice yo hacer el ridículo?

—Porque sí. Porque parecía yo también una cualquiera. Allí [...] esperando a que bajarais el alcalde y tú.

—¿Y qué tiene de malo eso? ¿O es que da vergüenza esperar a un negro?

—No digas tonterías.

—Porque tú mucho minoría étnica y camelo pero luego te da vergüenza esperar a un negro.

—¡Déjame en paz!

—Para los coitos sí valgo eh... y para bailar para Changó.

El rey del mambo (1989) de Carles Mira, si bien propone una película en donde se invierten varios papeles: las mujeres piropean a los hombres y son dueñas de grandes empresas, una limpiadora del hogar es catalana, y no andaluza como suele ser la norma en las series y películas de televisión, o se profesa verdadera admiración por los negros, la característica más repetida para justificar la admiración por lo afro nacera de sus atributos sexuales.



Figura 2. Escena de Alí en *El rey del mambo* (1989) y en donde se ubica la oración: *Que suerte tenéis los negros. Menuda...*

« — Que suerte tenéis los negros. Menuda...

—Como está tan bien dotado. Bueno, como todos los negros. Porque donde se plante un negro. Bueno, no, no, no quiero hacer de menos a nadie y menos a usted, claro. Pero sinceramente hay que reconocer que el caso de Alí es especial. [...] ¿Qué tiene Alí de especial? Las proporciones, muy proporcionado, proporcionadísimo.

Otras películas, como *Las cartas de Alou* (1990) que localizará en el centro de la trama las vivencias de un migrante senegalés, mostrará a la mujer joven blanca española como el sector de la población que más conectará tanto sexual como sentimentalmente con Alou, además del resto de migrantes africanos. Sin embargo, no acentuará el carácter sexual del negro durante el largometraje, como tampoco ocurrirá en otros filmes como *Taxi* (1996) o *Salvajes* (2001), en donde se pondrá el acento en el racismo más violento que sufre la población negra en España.

La película *Bwana* (1996) de Imanol Uribe, sí que reflejará en alguna escena cómo es imaginado el negro por la población española. Pese a que la mujer de la familia protagonista, Dori, papel interpretado por María Barranco, participa de los prejuicios racistas de la sociedad española, acabará mirando con deseo al migrante africano. Así, Dori afirmará que los negros son personas incultas, prehistóricas, de las que hay que

desconfiar y que “están llenos de microbios. Lo dicen todos los días en la tele”. Hará que sus hijos participen en un proceso de socialización dentro del ámbito familiar cargado de racismo. No obstante, sus prejuicios no evitarán que sueñe un encuentro erótico con el africano, sorprendiendo al propio espectador.



Figura 3. Sueño erótico de Dori en la que imagina un encuentro sexual consentido con Ombasi.

Por último llama la atención la figura de Felipe en *Se buscan fulmontis* (1999). Dentro de un contexto de cine crítico con la realidad social, Felipe, un joven negro español que vive en San Blas se verá obligado a ejercer la prostitución en un mundo en el que no cuenta ni con “blancura”, ni con trabajo ni con dinero. Durante el film se dan varias situaciones en las que queda patente que el negro es representado como un ser muy sexual. Angelines, su novia, le comprará condones XL, cuando ésta hable con su jefe y le diga que su novio es negro, el jefe le responderá que no sabía que le gustasen las cosas a lo grande; el propio Felipe, cuando monte junto a sus amigos su empresa de gigolós, pensará que “como soy negro, igual a las mujeres les doy morbo”. De hecho, finalmente será a él al primero al que llamen para ejercer su nuevo trabajo, validando su propia hipótesis

4. El negroafricano toma la palabra: *Nativas* (2008), sexo y desigualdad

La peculiaridad de la obra de Inongo-vi-Makomè *Nativas* (2008) descansa en que, mientras las películas analizadas han sido elaboradas por y para la sociedad blanca en España, la obra del escritor camerunés narra de una manera más dura y mucho más crítica la vivencia de un africano y como su sexo juega un papel fundamental para

entender su situación de dependencia y subalternidad. A través de Bámbara Keita, un africano proveniente de Malí, el autor plantea desde un punto de vista muy particular, los problemas estructurales a los que debe enfrentarse un migrante negroafricano en los países occidentales en general, y en España en particular.

La hipocresía de nuestra sociedad, que confunde caridad con solidaridad, que niega la existencia de un racismo impregnado en lo más profundo de nuestras relaciones sociales y que tiene reservada otra mirada y otro pensamiento para el africano, serán puestos en evidencia durante la novela. La riqueza de la obra deriva, de hecho, en que es ahora el africano el que habla de la sociedad española, desnudándola y dejando al descubierto las cicatrices que ha dejado un periodo colonial de largo recorrido y una interesada ignorancia hacia nuestros vecinos de África que ha permitido a buena parte de la sociedad española vivir sin plantearse las injusticia que, consciente o inconscientemente, realizan con los que consideran sus “otros”.

La obra *Nativas* (2008) centra su trama en la experiencia de Bámbara Keita con dos mujeres maduras de Barcelona, que decidirán contratarlo de forma ilegal y lo explotarán sexual y laboralmente. Siciar los apetitos sexuales de estas mujeres españolas no será nada fácil, y menos en un contexto de explotación laboral, escaso conocimiento del idioma y de cargando con una serie de prejuicios y estigmas con los que tendrá que lidiar en su cotidianeidad.

« —No has dicho qué inmigrante buscamos.

—Había pensado en un negro o un moro... Pero los moros no me despiertan mucha confianza- dudó Montse.

—Los negros están llenos de enfermedades, el SIDA y todo eso –dijo Roser con cierta repugnancia.

Si bien como veíamos anteriormente, las películas nos muestran a un negro que será para las mujeres objeto de atracción/repulsión siguiendo una dialéctica y un deseo puramente colonial (Elena, 2010, p. 178) o representado como objeto sexual dentro de un contexto de comedia o drama, la obra de Inongo destacará por abordar el problema con una normalidad envidiable, reflejo de que las relaciones desiguales de poder entre negros y blancos se dan de forma sistemática y no son, ni mucho menos, fruto de una maldita casualidad. Esta relación atracción/repulsión unida a una situación de subalternidad se plasmará en numerosas ocasiones durante la novela, dibujando la imagen de un negro que atrae por sus atributos sexuales a la vez que genera

repulsa por las mismas razones. Su posición en la jerarquía social, sin embargo, es la que no ocupa ningún género de dudas. Bámbara Keita está Barcelona para obedecer y, además, cree que es afortunado por encontrarse en la posición en la que se encuentra.

« —Reconozco que para ser negro no está mal... ¡Sí, no está mal!

—¿Qué le pasa a su sexo...? ¿Está enfermo...? ¿Es demasiado pequeño...?

—¡Es demasiado grande! —casi gritó al pronunciar la última palabra.

—Eso es bueno, ¿no?

—¡Bueno no, Montse...! Lo que lleva ese chico entre piernas no es un pene, es una monstruosidad. ¡Te juro por Dios que no exagero! Todavía estoy temblando por lo que he visto.

—Cariño, vuelve a metérmelo, y no te preocupes aunque te diga que me duele.

Bámbara Keita se sorprendió de aquella valentía. Pero él estaba allí para obedecer, y no para pensar ni sorprenderse de las órdenes

Así mismo, el autor pondrá en numerosas ocasiones el acento en la hipocresía occidental. Esa confusión entre el público europeo entre lo que es caridad y lo que es solidaridad (la primera no pone en cuestión las relaciones desiguales de poder existentes) será fuertemente denunciada por Inongo-vi-Makomè así como el hecho de que esta caridad es la que, mientras permite poder acercarse al colectivo inmigrante para repartir migajas y limpiar conciencias occidentales o emplearlos en trabajos de baja cualificación, pone coto a la posibilidad de mantener relaciones más horizontales o más cercanas con el colectivo.

« —Pero, ¿cómo arrastramos a un negro en la ciudad donde somos tan conocidas sin que nos vean? —quiso saber, Roser— ¿Dónde lo llevamos? Este inmueble lo habitan en gran mayoría parientes tuyos, porque es de tu familia. ¿Cómo subes a un amante negro?

Por otro lado, la suma de los prejuicios, la hipocresía y la desconfianza se dan cita en la experiencia vital de Bámbara con las mujeres barcelonesas. En un momento dado, las mujeres se alertan sobre la posibilidad de que el africano pueda estar enfermo de SIDA. Como no podría ser de otra forma, esta enfermedad ha sido relacionada con el continente africano hasta la saciedad y los negroafricanos son sospechosos, al menos, de portarla. Es por ello que le piden a Bámbara Keita que se haga unos exámenes de SIDA y se los enseñe, sin importarles que esto supusiera violar su intimidad. Bámbara acepta, sin embargo, cuando es el negroafricano el que les sugiere hacerse la misma

prueba a las mujeres, éstas se sorprenden, no pueden creerse la sugerencia del africano.

« —Yo hacer las pruebas y yo estar seguro de mí, pero yo no estar seguro de vosotras

Roser abrió una y otra vez los ojos sin acabar de creer lo que estaba oyendo.

—¿Cómo puedes pensar eso de nosotras, Bámbara Keita...?

5. Conclusiones

Tal y como asegura Gemma Torres (2014, pp. 96-97), “el análisis de la masculinidad nos ha permitido evidenciar cómo se relacionan las representaciones de género con los procesos de construcción de identidades colectivas”. Por ello, durante este trabajo hemos pretendido analizar cómo se ha representado la figura del negroafricano en España y qué papel ha jugado el componente sexual. Como dice el refrán, “lo que dice Diego de Juan, dice más de Diego que de Juan” y son estas representaciones cinematográficas elaboradas por directores españoles, puestas en comparación con la imagen que nos muestra un escritor africano afincado en España, un fiel reflejo de cómo hemos construido nuestra identidad en oposición a la identidad que le hemos otorgado a la población negroafricana en tanto que representa al “Otro”.

Si bien el sexo y la sexualidad han jugado un papel importante a la hora de construir un discurso inferiorizador sobre el negro que tiene su origen en la colonización y sometimiento de las tierras y pueblos de África, el cine no consigue escapar de esta tradición colonial y sigue bebiendo de los prejuicios que nacieron hace siglos y que a la vez siguen estando presentes en la sociedad española, ya que se presentan también como fiel reflejo de la sociedad de la que nacen.

El cine ha otorgado un lugar al negroafricano fundamentalmente en los filmes de comedia y en los de drama. Cuando ha aparecido su figura, lo ha hecho siempre como un “otro”, ya sea doméstico o extranjero. Además, el mayoritario componente masculino del negro y el mundo heteronormativo del que han nacido las películas ha generado que en la inmensa mayoría de casos, el negro haya tenido un papel fundamental para romper con los roles y los papeles tan cosificados de la mujeres en el cine mediante la atracción física y emocional.

Sin embargo, la obra de *Nativas* (2008), que cuenta con la particularidad de haber sido escrita por un residente en España que nació en Camerún, Inongo-vi-Makomè, tiene la particularidad de atender de manera más directa a cómo esa representación inferiorizadora del negro como objeto sexual, promiscuo y con atributos sexuales más grandes de lo considerado como normal, se traduce, en un marco de economía de mercado y de racismo en todas las escalas de la sociedad, en todo un problema que desemboca en explotación sexual, laboral y daña la propia dignidad de la persona. La particularidad de tratar este tema de una manera mucho más cruda y crítica con la sociedad española manifiesta la frecuencia con la que las injusticias son sufridas por parte de la población africana y la hipocresía que envuelve a una sociedad que prefiere mirar a otro lado y negar que exista racismo entre sus fronteras, algunas de ellas de alambre y espino.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, P. (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los '90*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- CAMPORESI, V. (2014). *Pensar la Historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- CORNEJO PARRIEGO, R. (2007). Introducción. De la mirada colonial a las diferencias combinables. En: Cornejo Parriego, R. (Ed.). *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ELENA, A. (2010). *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- FERRO, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GAGO, V. y OBARRIO, J. (2016). Introducción. En: Mbembe, A. (Ed). *Crítica de la Razón Negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Ulzama: NED Ediciones.
- INONGO-VI-MAKOMÈ (2006). *Población negra en Europa. Segunda generación. Nacionales de ninguna nación*. San Sebastián: Gakoa Liburuak
- (2008). *Nativas*. Barcelona: Clavell.
- MBEMBE, A. (2016). *Crítica de la Razón Negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Ulzama: NED Ediciones

MUDIMBE, V. Y. (1988). *The invention of Africa. Gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Indianapolis: Indiana University Press.

– (1994). *The idea Africa*. London: Indiana University Press.

PELAZ LÓPEZ, J.-V. y TOMASONI, M. (2012). “La guerra no ha terminado: el primer franquismo en el cine reciente”, En: Gil Gascón, F. y Mateos-Pérez, J. (Ed). *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*. Madrid: Ediciones Rialp.

RAMÍREZ, M. S. (2014). Construcciones de la identidad femenina desde el género y la negritud: una aproximación al análisis de cuatro revistas académicas. *Revista Comunicación*, 23(2-14), pp. 32-41.

SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

– (1996). *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona: Paidós.

TORRES DELGADO, G. (2014). Arquetipos masculinos en el discurso colonial español sobre Marruecos. En: Nash, M. (Ed). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza Editorial.

TRAORÉ, A. (2004). *La Violación del Imaginario*. Madrid: Viento del Sur.

VIVEROS, M. (1998). *Dionisios negros. Sexualidad, corporalidad y orden racial en Colombia*. XXI Congreso de LASA, Chicago.

El paso de la secuencia al relato complejo en las adaptaciones cinematográficas del *Libro de buen amor*

Pedro Mármol Ávila

Universidad Autónoma de Madrid

pedro.marmol@uam.es

Resumen

La contribución aborda las adaptaciones cinematográficas del *Libro de buen amor* desde el eje que las une: utilizar la obra original para proponer un discurso narrativo complejo basado en el erotismo como núcleo. Al trasladar la narración al cine, se pierde el carácter secuencial inicial, entendido como una suma de puestas en escena de índole amorosa sin una aparente ligazón narrativa entre ellas, y en todo caso con un esfuerzo por dotarlas de una unidad sumamente artificial. En sendas películas esta continuidad se quiebra en aras de un transcurso de la trama fundamentado en una acción principal y acciones secundarias claramente relacionadas. Nos centramos en qué repercusiones acarrea esta

variación narrativa para la comprensión del relato.

Palabras clave

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, cine, secuencia, relato.

1. Introducción

El presente trabajo se propone como cometido fundamental adentrarse en las dos adaptaciones cinematográficas que ha conocido hasta la fecha el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, la que se erige en una de las manifestaciones canónicas de la literatura española y del Medievo. Claro está, nos referimos primero a la película titulada *El libro de buen amor*, que salió a la luz en 1975 y contó con Tomás Aznar como director y con Patxi Andiñon, Blanca Estrada y Josita Hernán, nombre artístico de Josefina Hernández Menéndez, como principales actores. En segundo lugar, apareció en 1976 *El libro de buen amor II*, ejerciendo en este caso Jaime Bayarri como director y con tres actores destacados: Manolo Otero, Sandra Mozarowsky y Esperanza Roy. Todos estos elementos son nombrados y glosados brevemente por Gutiérrez Carbajo (1993: 82-83), en una de las escasas incursiones críticas en las dos películas. Sin lugar a dudas, se precisa de estudios de estos dos filmes y, más aún, de la comparación entre estos dos y la base literaria del *Libro de buen amor*, penetrando así en las vicisitudes de la adaptación cinematográfica, aunque en nuestro intento, más que un examen general, nos preocupamos por las cuestiones ligadas con la narración en su base estructurante y la comparación de los productos narrativos de las tres expresiones artísticas.

Aunque el *Libro de buen amor* no sea una novela o una novela al uso —véase Ferreras (1999)—, se encuentra transido de un ímpetu narrativo que lo encamina hacia lo que será la novela. Esta potencia narrativa es subvertida en la narración de los dos filmes a los que antes aludíamos, con un resultado lejano del texto original. Observaremos en qué puntos tiene lugar la modificación profunda que atraviesa las dos adaptaciones fílmicas porque, aunque varían en contenido, las dos convergen en cuantiosos aspectos hasta el punto de que narrativamente responden a un patrón muy parecido, casi idéntico.

Para emprender el análisis, partimos de un enfoque inmanente de la narración, es decir, abordamos la tarea de estudiar la narración en sus peculiaridades. Por tanto, descendemos sobre lo que viene a llamarse *estructura*, tal como la concibe Souvage: “[...] the manner in which the elements other than words are disposed and organized. Structure always implies a process of construction” (1965: 19). La pretensión consiste en aprehender el relato como figuración de acontecimientos sucedidos en un tiempo y un espacio, con un narrador y unos personajes que interfieren en la narración para informar la trama (Bobes Naves, 1985: 11).

De resultas, nos decantamos por un enfoque que hunde sus raíces en la estructura como elemento principal y que trasciende hacia los postulados narratológicos —véase Todorov (1971), entre otros—, para comprender el funcionamiento de la narración desde dinámicas extensas acerca de la forma de articular el significado. Entonces, más que pautar el comportamiento de ciertos componentes sígnicos aisladamente, observamos sus interacciones en la cadena que da lugar al relato.

2. La variación narrativa

No descubrimos nada si anunciamos que la solución narrativa de las películas *El libro de buen amor* y *El libro de buen amor II* se distingue sobremanera de la del texto del *Libro de buen amor*, el documento literario del siglo XIV. Acerca de la segunda adaptación, se han llegado a aducir unas palabras tan transparentes como estas:

« Como era de esperar, se sigue la línea del primer film: preciosismo formal, superficialidad del tratamiento y erotismo más que abundante. El guión enlaza como puede las partes del original que no se utilizaron en la primera película, entre ellas el combate de don Carnal y doña Cuaresma. No aparecen ni la Trotaconventos ni doña Endrina; el Arcipreste sigue con sus fogosas aventuras amorosas en un espíritu totalmente alejado ya de la obra de Juan Ruiz. (Quesada, 1986: 25-26).

Se trata de dos largometrajes que recogen distintos pasajes cada uno del texto original del arcipreste de Hita para desarrollar una trama anclada en el erotismo: Juan Ruiz, el protagonista, disfruta carnalmente de cuantas mujeres puede, numerosas centurias después del contexto medieval. Mucho se podría decir de la recepción del *Libro de buen amor*, pero dado que este no es nuestro propósito en estas páginas remitimos a Deyermond (2004), quien subraya cómo influyó muy escasamente en la literatura de aquel tiempo y en periodos posteriores, con alguna que otra salvedad. A nosotros lo que nos interesa es que se produce esta recepción y transformación de la narración original en la década de los 70 del siglo XX, o sea, en un periplo decisivo para el despliegue de la democracia en España, con lo que se trata de un contexto cultural bien determinado y que nos detalla Drayson (2014). Remitimos a su contribución para saber sobre la aparición y la recepción de las películas, puesto que traza una historia externa de las películas bastante documentada, así como hace un acercamiento bastante lúcido a su contenido:

« Durante los años 70 del siglo veinte, que abarcaron los últimos años de la vida de Franco y los primeros años de la Transición, gustaban las adaptaciones de la literatura clásica española en la televisión. Fue una época de incertidumbre, en que los gobiernos y ministros cambiaron rápidamente uno tras otro, y en que la libertad cultural tendía a ser reprimida. La televisión y el cine españoles buscaban en la literatura del pasado un pretexto culturalista para distraer la atención de los problemas del presente. La mezcla, confusión o fusión irreverentes de las categorías rebatidas de la cultura alta y baja en combinación con la capacidad de enfrentarse con el cambio [...] facilitaron un gran éxito en la taquilla y en la televisión. Esta clase de adaptación fue también favorable a un fenómeno cinematográfica [sic] de la Transición, a saber, la moda del *destape*, cuyo eroticismo se caracterizó por la presentación en la pantalla de pechos y nalgos [sic] desnudos, en general pertenecientes a las mujeres. Este símbolo de la apertura del régimen y del cambio en las costumbres explotó la dimensión erótica [sic] de muchas narrativas clásicas y la convirtió en una de las atracciones importantes de tales películas. Así sucedió que una adaptación del *Libro de buen amor* dirigida por Luis Fernández-Santos apareció en la serie literaria-didáctica de TVE *Los libros*, en 1974, preparando el terreno para la primera versión cinematográfica completa en el año siguiente, dirigida por Tomás Aznar [...]. (Drayson, 2014).

En efecto, la época del *destape* del cine en España está jalonada de una suma de películas que explotaron lo erótico como manera de abstracción de un público que podía acceder así a una cultura reprimida y rechazada durante el franquismo, que, una vez superado, creó un clima propicio para películas como las dos presentes, que parecen especialmente interesadas por mostrar las andanzas eróticas del protagonista, Juan Ruiz, en un ejercicio de puro espectáculo, antes que adentrarse en cuestiones profundas sobre la existencia humana, como las que aborda el texto original. Hasta este punto llegan las modificaciones y, sea como fuere, recomendamos la referencia de Aguilar (2012) para conocer las figuras centrales del cine del *destape*, con el propósito de no incluir aquí listas innecesarias para nuestras explicaciones.

Según se documenta en los años 1975 y 1976, las dos películas fueron calurosamente acogidas por el público. Ahora bien, resulta llamativa la falta de reseñas por parte de la crítica, coyuntura en la que se detiene también Drayson:

« Considerando el éxito de la película, es asombroso que tenga al parecer solo una reseña, bien que muy favorable, escrita por Lorenzo López Sánchez, en los periódicos principales, que alaba la valentía del director por emprender una tarea tan difícil, y la resume como “trabajo digno, decoroso,

grato de contemplar”. Aznar merece mucho más, porque adapta el texto de manera extraordinaria, llevando al máximo el aspecto performativo de la narrativa del Arcipreste, principalmente por medio de interludios musicales y un drama narrativo realzado. El Juan Ruiz de la película describe sus versos como “un librete de cantares”, imitando las líneas 1626cd del texto original: “fiz le quatro cantares E con tanto fare / punto a mi librete, mas non lo çerrare”, palabras que reiteran el aspecto provisional del *Libro de buen amor*, y que subrayan su carácter performativo. Francisco Rico habló con elocuencia del aspecto doble de “libro” y “librete de cantares”, o más bien de un guión, como dijo, que exige la puesta en escena, interpretación y mimo, varias voces y el apoyo de la música. Aunque no sea teatro, Rico califica el libro como algo que excede la idea de un texto, que es más bien una función, que utiliza una variedad de actores y actrices, y una gama amplia de instrumentos musicales. (2014).

Sin entrar en valoraciones por extenso de la calidad de las adaptaciones, lo cierto es que el texto del *Libro de buen amor*, como señala Drayson con nitidez a través de Rico (2004), está a la espera de ser representado de alguna manera, lo cual es revelado a las claras por la notable importancia que otorga el arcipreste a los actos de recepción e interpretación. Contempla incluso la posibilidad de la alteración de su expresión:

Qualquier omne que•l oya, si bien trobar sopiere,
más á ý [a] añadir e emendar, si quisiere;
ande de mano en mano en quienquier que•l pidiere,
como pella a las dueñas, tómelo quien podiere. (c. 1629¹).

Y, apuntando a las especificidades de la primera de las adaptaciones, Aznar sabe recrear a la perfección este ambiente de baile, de canción, de fiesta; el trasfondo lúdico por el que se mueve un personaje que nada tiene de relación con un arcipreste, al contrario del texto de origen. Solo conserva su nombre, frecuente: Juan Ruiz, aquí en exclusiva amante y poeta, quizá por motivos que nazcan del miedo a represalias políticas o a una recepción exaltada del público en un periodo donde la moral conservadora y fuertemente arraigada en la religión y en el mundo eclesiástico impulsada en el franquismo se mantenía muy viva. Lo mismo se ha de decir de la segunda película.

1 Citamos el *Libro de buen amor* por la edición de Alberto Blecua (Ruiz, 2008), señalando únicamente las estrofas pertinentes. Dicho sea de paso, la utilización en el presente trabajo de construcciones como *el texto original* o análogas resulta problemática, ya que solo podemos conocer el texto del *Libro de buen amor* desde la reconstrucción a partir de los testimonios que del mismo se conservan. Empleamos estos términos en tanto que necesariamente las dos películas se hicieron desde el texto, pero no es el mismo caso que cuando se dispone de un texto transmitido por la imprenta o incluso del siglo XX o del XXI, cuando nociones como la de los derechos de autor circulan plenamente y toda adaptación cinematográfica se fundará en cierta base establecida con rotundidad.



Figura 1. Tomás Aznar (1975): *El libro de buen amor*. Fotograma

Aunque en este punto podríamos remitir a Drayson (2014), dado que su contribución resulta abundante al respecto, mostraremos nosotros algunos de los rasgos esenciales del contenido de las dos películas como vía para indagar después en los resultados narrativos, en sus parecidos y sus enormes diferencias.

Aznar se centra en impulsar la idea del engaño, para lo cual no tiene reparos en modificar el orden de las escenas del texto original. La acción empieza con unas pretensiones de matrimonio frustradas por parte del protagonista, Juan Ruiz, que decide no aceptar unas nupcias encaminadas con una mujer a la cual, sin embargo, no le presta demasiado interés, mientras sí que se lo presta a una criada; de hecho, el primer fotograma de la película en sí presenta a Juan Ruiz besando a la criada, principio significativo no solo de esta película, sino también de la otra (Figura 1).

Gracias a su criado, Ferrand García, Juan Ruiz escapa. El segundo engaño es suscitado con la panadera Cruz, que se escandaliza por unos versos que Juan Ruiz le había escrito, la “troba caçurra”, y termina yaciendo con Ferrand García. El tercer engaño se centra en el conocido pasaje de Pitas Payas, un amante que en cierto momento debe ausentarse de su casa y abandonar a su pareja por un largo tiempo. En este instante, Juan Ruiz tiene un acercamiento carnal con ella y deben afrontar la dificultad de que el marido, antes de abandonar la casa, había pintado en el cuerpo de la amada un cornero. Deciden que Juan Ruiz lo rehaga, y su resultado es un carnero en vez de un cor-

dero, con la consiguiente sorpresa para el marido, a punto de llegar cuando Juan Ruiz logra esfumarse de la casa de ella. Más tarde, el protagonista se une a una compañía ambulante para la cual toca música con que sazonar el baile, labor que es interrumpida en un punto porque detecta a una viuda rica cerca de una iglesia que llama su atención, aunque este es de nuevo engañado y la amada prefiere el amor del criado. Será la dueña de la viuda la que lo engañará para atraerlo hasta su dormitorio.

Tras estas vicisitudes y ante la necesidad de cambiar en algún sentido su vida, extraordinariamente desdichada, Juan Ruiz se traslada a la sierra, donde acontece el encuentro con una serrana –solo una y muy distinta de las del texto original; en este caso una mujer coherente con el patrón de belleza femenino del momento histórico de la gestación de las dos películas– y donde reza en el espacio sagrado de Santa María del Vado, cuando conoce a Trotaconventos, que lo invita a su casa en Hita. Allí conoce a doña Endrina y se enamora de ella. Trotaconventos, a través de un conjunto de artimañas, logra un espacio propicio para que Juan Ruiz yazca con doña Endrina, pero nada de esto prospera. Sin embargo, el sexo entre ambos personajes sí que tiene lugar cuando, poco después, Juan Ruiz salva a doña Endrina de morir ahogada y consuman su amor en la orilla. Después muere doña Endrina de fiebre y se le achaca al protagonista el haber producido el trágico suceso. Debe huir, así pues, Juan Ruiz de la ciudad y se hospeda en un burdel. El colofón de la película se compone de nuevos intentos de Trotaconventos por encontrar mujer para Juan Ruiz –ahora doña Garoza–, pero llega la peste y Trotaconventos muere. El protagonista urde su epitafio y la entierra para acabar la acción. La principal diferencia de este Juan Ruiz con el del texto original, además de su condición no eclesiástica, es su triunfo en algunas contiendas amorosas.

La película de Bayarri pone el acento en otros aspectos:

« [...] reanima el fuerte ambiente de carnaval del poema medieval, esa estética anti-clasicista identificada por Bahktin como un rechazamiento de la armonía formal y de la unidad a favor de lo asimétrico, lo heterogéneo, lo mestizo. (Drayson, 2014).

No extraña que se invente una escena disparatada en los baños de la mora Zubeida, que cobija a Juan Ruiz. Pero esta segunda parte no empieza por ahí, sino por la persecución de Juan Ruiz a petición de Gil de Albornoz, que lo mete en prisión para tratar de convencerlo de que haga uso de su talento poético para escribir versos no profanos. A esto se le adiciona el episodio de los clérigos de Talavera, a los que Juan Ruiz

apoya en su iniciativa de no respetar la bula que prohíbe su amancebamiento. Después el carnaval vuelve a coger forma con la contienda de don Carnal y doña Cuaresma. Se halla ahora Juan Ruiz bajo la protección de doña Blanca, una viuda rica, y se interesa por una compañía de teatro que emplea sus versos, cuando entretanto lo vuelven a encarcelar. Es la compañía de teatro que, bajo su dirección, representaba la batalla de don Carnal y doña Cuaresma, lo que da lugar a una notable modificación en relación con el texto de origen. El triunfo de don Carnal presagia la huida de la cárcel de Juan Ruiz junto a su amada, enfatizando la libertad amorosa como eje de su conducta. También fue reseñada esta película por Lorenzo López Sánchez, como advierte Drayson una vez más:

« Su análisis fue equilibrado pero anodino, notando que la continuación fue menos atrevida que su predecesor, a pesar de unos destapes más arriesgados, y concede que la película tiene algunas escenas excelentes. (2014).

3. El resultado narrativo

En vista de este necesario y sucinto tránsito por el contenido de los dos largometrajes y su gestación en un periodo como el de la Transición, con un par de películas que indiscutiblemente se sitúan en el cine del destape, pueden hacerse algunas aseveraciones. Debemos partir de la narración del texto original del arcipreste de Hita; allí se observan algunas inclinaciones que podemos clasificar atendiendo a tres tendencias y dos niveles. La obra contiene un primer nivel, que es el de la pseudoautobiografía erótica: la autobiografía que supuestamente habría vivido el autor y que proyecta ahora en la literatura a través de, mayoritariamente, un personaje homónimo, Juan Ruiz, arcipreste de Hita. Los orígenes del mecanismo autobiográfico del que se sirve el arcipreste pueden detectarse en la magistral contribución de Rico (1967), aunque la crítica en un primer momento no terminó de dar con la clave de la pseudoautobiografía, de concederles visos autobiográficos a sucesos imaginarios, puesto que no parece correcto afirmar que estos hechos fuesen reales, sino que parece más acertado decantarse por la posibilidad de que los sucesos sean considerados desde la imaginación de un autor que pretende hacer una aproximación a la vida y la tentación del ser humano, para lo cual hace una narración que primeramente se presenta en su vertiente de un protagonista que busca yacer con mujer o, como dice el texto, “aver juntamiento con fenbra plazentera” (c. 71d). Si se nos permite, desde

esta óptica hasta sería poco significativo que los sucesos fuesen vividos o no por el autor; algunos de ellos, se entiende, pues otros jamás podría haberlos vivido, como las alegorías. Las implicaciones de este primer nivel son muchas, pero todas ellas nos ponen en la vía de la misma existencia del ser humano en un mundo transido del peligro de la carne, del peligro de pecar, del peligro de detenerse en el cuerpo sin buscar el alma, cuando el arcipreste pretende ante todo buscar el cielo desde el cuerpo, binomio posible en él, no paradójico, que le hace partir de la necesidad de conocer lo corporal para avanzar hacia lo divino, lo que se liga con lo que Rico (1985) estudia bajo el marbete de “aristotelismo heterodoxo”.

Esta primera tendencia es seguida por dos segundas, hendidas en la estructura narrativa del volumen y que materializan el segundo nivel: las canciones líricas y los *exempla*. Las canciones líricas se emplean como punto de detenimiento, de quietismo en alguna circunstancia concreta de la narración. Son pasajes caracterizados por la métrica en arte menor y que propenden a un carácter breve y jocoso, como se aprecia en los casos de las serranas o de la misma “troba caçurra”. Sin embargo, muchas de estas canciones se han perdido, si es que alguna vez existieron, lo cual no está del todo claro, puesto que no existir también sería posible en la estructura de la narración y podría servir incluso para llamar la atención sobre algunos pasajes. Por su parte, los *exempla* son esenciales: ensamblan el eje didáctico de la obra. Son continuos y tienden a ejemplificar lo que el texto va planteando a través del enseñar deleitando, binomio básico este para el desarrollo de la literatura didáctica en la Edad Media y que tiene su base en la máxima horaciana del *prodesse et delectare*.

Ahora bien, las películas solo presentan la primera de las fases, la más obvia y la primaria, que es la pseudoautobiografía, con lo que se pierde gran parte de las posibilidades narrativas del *Libro de buen amor*. Los abundantes *exempla* contribuyen sobremedida al desarrollo del relato, pero esto constituiría un peso imposible de sobrellevar en el cine. No se podrían encajar. Lo que sí que se insertan son algunos pasajes líricos, como el de la “troba caçurra”, pero son puramente anecdóticos. Es decir, lo que hacen las dos películas es extraer al personaje de la obra original, el cual tiende sin reparos al sexo y a la vida placentera como medio de existencia, para situarlo como eje de una acción que se va conformando en los términos de una narración cinematográfica al uso: con un personaje que presenta unas alteraciones a través de unas acciones desplegadas en un tiempo y un espacio y mostradas por la cámara.

Y no es en exclusiva que este engranaje nuevo elimine la estructura hendida original, sino que presenta otra repercusión más relevante todavía sobre este primer plano. Nos referimos a la misma naturaleza de las andanzas eróticas de Juan Ruiz en la primera fase de la estructura del *Libro de buen amor* como obra literaria. En ellas más que una acción como la que aparece en las películas, extraída de su contexto y formada desde la interpretación y el cambio, lo que se presenta es una sucesión de escenas que hacen hincapié en los principios más básicos posibles para que la acción experimente una lógica narrativa. En efecto, más que una coherencia narrativa en el *Libro de buen amor* observamos una atomización del relato en una suma de pasajes que cuentan con elementos básicos para su funcionamiento narrativo, los que, como indicamos, se ligan con que delimiten un tiempo y un espacio, uno o más personajes y que ocurran unas acciones que hagan que la acción no se estanque. Pero no son siquiera ampliados o marcados con un detallismo narrativo destacable, sino que, como mucho, se perciben notas excepcionales en un marco donde solo se destaca a un protagonista que se mueve en un ambiente casi vacío de contenido. Por supuesto, proponemos un notable grado de autonomía entre unas escenas y otras y queda por hacerse un recuento exhaustivo de las mismas, pero la película altera esto. La película, en tanto que trabaja con la imagen, debe dejar siempre muy claros el tiempo y el espacio en que las acciones acontecen, simplemente porque las posibilidades de la palabra, de la expresión literaria en especial, permiten generar ausencias como esta; no así en la imagen, que quedaría huera. Todo en la película debe contar con un espacio bien definido, y este frecuentemente no se halla en el texto original, circunstancia de la que nace una infinidad de problemas.

Lo que en el *Libro de buen amor* actúa a modo de pintura sobria de las andanzas del protagonista y que nos permite saber que lo relevante justamente está representado por sus andanzas —no por el ambiente—, en las películas se convierte en un relato complejo, donde todos los elementos deben quedar desarrollados por la naturaleza misma de la imagen. En este caso, hasta con un plano aéreo que parte de lo general hasta dar con el lugar concreto del protagonista, dispuesto a rezar en el espacio sagrado de Santa María del Vado. Nos situamos en la primera película (Figura 2, página siguiente).

El *Libro de buen amor* no presenta nada parecido a este tipo de plano, que redundaría en la necesidad de descubrir una acción siempre perfectamente anclada en su contexto espaciotemporal, como certifica que momentos después del plano anterior se aprecie a Juan Ruiz allá donde el plano aéreo señalaba (Figura 3, página siguiente).



Figura 2. Tomás Aznar (1975): *El libro de buen amor*. Fotograma



Figura 3. Tomás Aznar (1975): *El libro de buen amor*. Fotograma

También, por contrastar, podemos rescatar un fotograma de la segunda película, para observar la cantidad de detalles que se dan frente a la sobriedad del original (Figura 4, página siguiente).



Figura 4. Jaime Bayarri (1976): *El libro de buen amor II*. Fotograma.

Se trata del pasaje dedicado a don Carnal y doña Cuaresma, y basta con comparar la imagen, llena de detalles ambientales, con el fresco original, donde el protagonista apenas tiene relevancia, sino que su forzada presencia en la acción solo se debe a que es necesario que de algún modo le concierna y pueda así narrarse, ya que solo son elementos susceptibles de aparecer en el relato aquellos que le afecten al protagonista, como desarrolla Ferreras (1999: 134-136):

Açercándose viene un tiempo de Dios santo:
 fuime para mi tierra por folgar algund quanto;
 dende a siete días era Quaresma tanto;
 puso por todo el mundo miedo e grand espanto.

Estando a la mesa con don Jueves Lardero,
 truxo a mí dos cartas un ligero trotero;
 dezirvos he las notas (servos [é] tardinero,
 ca, las cartas leídas, dilas al mensajero): (cs. 1067-1068).

Resultan elocuentes las notas de Drayson sobre el montaje como elemento principal en la construcción cinematográfica de las dos películas y, en especial, sus notas para explicar el cambio narrativo entre el escrito y la imagen:

« Eisenstein también figura como uno de un grupo de directores de cine influyentes que creían que se puede considerar a todo cine como medieval. Su contribución específica a este razonamiento fue de sugerir que la yuxtaposición visual y la composición de imágenes en el montaje se prefiguraron en la pintura de la Edad Media y del Renacimiento. En su opinión el manuscrito iluminado, en particular el Génesis de Viena del siglo seis, creó una trayectoria que la mirada podía seguir, *guió* [sic] el ojo. La trayectoria del ojo se desarrolla en forma de un camino en que se ven distribuidas [sic] los acontecimientos que el artista quería representar como una secuencia, en el caso del Génesis de Viena, una serie de escenas. Esta técnica visual se evolucionó durante la época de la perspectiva, cuando las escenas se colocaban en los planos distintos de una pintura, parecido al efecto de un camino. Por ejemplo, la pintura del siglo quince de Dirk Bouts, *El profeta Elías en el desierto*, retrata a Elías durmiendo en primer plano, mientras otro Elías se aleja por un camino que serpentea hacia el fondo de la pintura. El pintor flamenco del siglo quince Memling también empleó esta técnica, aunque en una composición mucho más compleja y apasionante, en su *Pasión de Cristo*, en que distribuye todas las paradas de la Vía Crucis por todas las calles de la ciudad. Esta técnica narrativa visual y medieval tiene su paralelo en el cine del siglo veinte, que guía la mirada de una manera parecida por medio de conducir el ojo por una secuencia de puntos focales. Así el montaje del texto literario del *Libro* crea una trayectoria para la mirada interior del lector, que se representa y se reconstruye en su forma cinematográfica. (2014).

Mientras Drayson se fija, entre otras cosas, en Eisenstein y la concepción del manuscrito iluminado y la pintura medieval y renacentista, nosotros atendemos directamente a un aspecto que sugiere el fragmento anterior. Pensamos que el *Libro de buen amor* está conformado al modo de los polípticos, o sea, como bien pudiera ser un tríptico. Existe en estos casos un valor nacido de la misma naturaleza de cada una de las partes que integran la pintura, pero existe también un sentido que surge de la puesta en común de las partes del políptico. Esto se nos antoja que constituye la principal característica narrativa del texto del arcipreste de Hita, y esto justamente se pierde en las dos películas porque articulan un relato basado en la simple actuación del protagonista, sin posibilidad de separar las escenas en su propio valor significativo, con un resultado bastante divergente que únicamente remarca la sensualidad porque, a fin de cuentas, eso pretendía el cine del destape: servir de entretenimiento y abstracción desde el erotismo. A esta máxima se le ha de sumar lo consignado más arriba acerca de la tendencia a recurrir a textos de la literatura española de siglos pasados para distraer de los problemas cotidianos a la población, de las circunstancias del trascendental momento histórico.

Así las cosas, entronca con esta diferencia en cuanto al relato el siguiente comentario de Gimferrer, que pone de relieve cómo las adaptaciones cinematográficas pueden dar con una narración divergente y que goce de un estatus de independencia en comparación con el texto original:

« [...] puesto que el lenguaje de la narración literaria y el de la narración fílmica emplean recursos paralelos u homólogos, pero el material de que se sirven es tan distinto, ¿qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine? ¿En qué medida se puede hablar de adaptación y no de creación nueva y autónoma? (1999: 54).

4. Conclusiones

Partiendo de una aproximación precisa a las dos adaptaciones cinematográficas del *Libro de buen amor* aparecidas hasta la fecha, de Aznar y de Bayarri, es posible establecer un marco de comparación con respecto al texto original, del arcipreste de Hita, para detectar un conjunto de diferencias narrativas fundamentales que arrancan de la no dudosa vinculación de las dos películas con el cine del destape, de pretensión central por el entretenimiento y el erotismo, así como por el hecho de que se trata de dos adaptaciones de un texto gestado siglos atrás, lo que servía en la época como vía de escape al momento histórico. Lo que en el *Libro de buen amor* significa reflexión sobre la vida y la humanidad se transforma en las películas en un erotismo sin más que parece construido con la única pretensión de dar lugar a un espectáculo capaz de atraer la atención del público más habituado a este género. Sufren, de hecho, los largometrajes de una falta de profundidad en los planteamientos más que palmaria, y esto encarna un desajuste en tanto que de inmediato las dos películas cuentan con el referente del *Libro de buen amor*.

De la confrontación de los tres relatos se extrae que lo que en el texto original representa la construcción de una arquitectura narrativa que hemos mencionado someramente se transforma en las películas en un reforzamiento del plano primero del *Libro de buen amor*: el de la pseudoautobiografía, de carácter erótico, dejando fuera los *exempla* y las canciones líricas. Y en el propio tratamiento de la pseudoautobiografía tiene lugar una transformación del relato original, que solo mediante unas simples notas daba cuenta del entorno en que tiene lugar la acción, con grandes dosis de autonomía entre los pasajes. Por el contrario, las películas se centran en la situación central de un protagonista, Juan Ruiz, perfectamente anclado siempre en el tiempo y

el espacio y con una acción simple y continuada que conecta en él y que tiene sentido en él, perdiéndose así la idea del políptico del texto original. Con todo, desembocamos en dos producciones cinematográficas cuya diferencia con respecto al texto adaptado es muy alta, aunque no deja de ser menos cierto que subrayan algunos elementos claves del *Libro de buen amor*, tales como el erótico o el carnavalesco.

Referencias bibliográficas

AGUILAR, J. (2012). *Las estrellas del destape y la Transición: el cine español se desnuda*. Madrid: T&B Editores.

AZNAR, T. (dir.) (1975). *El libro de buen amor*. Luis de Torres Espuny / Cinevisión / Zuda Films PC. 105 min.

BAYARRI, J. (dir.) (1976). *El libro de buen amor II*. Jacinto Santos Parras. 85 min.

BOBES NAVES, M. C. (1985). *Teoría general de la novela: semiología de “La Regenta”*. Madrid: Gredos.

DEYERMOND, A. D. (2004). “La difusión y recepción del *Libro de buen amor* desde Juan Ruiz hasta Tomás Antonio Sánchez”. En Morros Mestres, B. y Toro Ceballos, F. (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el “Libro de buen amor”: actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*. Alcalá la Real: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Ayuntamiento de Alcalá la Real / Instituto de Estudios Giennenses. Disponible en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/deyermond.htm [7/3/2017]².

DRAYSON, E. (2014). “Como pella a las dueñas, tomelo quien podiere’: anacronismo y representación en las adaptaciones cinemáticas del *Libro de buen amor* dirigidas por Tomás Aznar y Jaime Bayarri”. En Toro Ceballos, F. (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de buen amor”: congreso homenaje a Alberto Blecua*. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real. Disponible en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/04/drayson.htm [7/3/2017]³.

2 No nombramos las páginas del correspondiente texto impreso porque empleamos la versión en línea para las citas, que puede consultarse en el enlace.

3 No nombramos las páginas del correspondiente texto impreso porque empleamos la versión en línea para las citas, que puede consultarse en el enlace.

FERRERAS, J. I. (1999). *Las estructuras narrativas del “Libro de buen amor”*. Madrid: Endymion.

GIMFERRER, P. (1999). *Cine y literatura*. 2.^a ed. Barcelona: Seix Barral.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1993). *Literatura y cine*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

QUESADA, L. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: JC.

RICO, F. (1967). “Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*”, *Anuario de Estudios Medievales* 4, 301-326.

RICO, F. (1985). “‘Por aver mantenencia’: el aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*”, *El Crotalón* 2, 169-198.

RICO, F. (2004). “La función del Arcipreste”. En Morros Mestres, B. y Toro Ceballos, F. (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el “Libro de buen amor”: actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*. Alcalá la Real: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Ayuntamiento de Alcalá la Real / Instituto de Estudios Giennenses. Disponible en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/rico.htm [7/3/2017]⁴.

RUIZ, J. (2008). *Libro de buen amor*, A. Blecua (ed.). 8.^a ed. Madrid: Cátedra.

SOUVAGE, J. (1965). *An Introduction to the Study of the Novel*. Gante: Wetenschappelijke Uitgeverij E. Story-Scientia.

TODOROV, T. (1971). “Les deux logiques du récit”, *Lingua e Stile* 6, 3, 365-378.

4 No nombramos las páginas del correspondiente texto impreso porque empleamos la versión en línea para las citas, que puede consultarse en el enlace.

Las razones del desencanto: comparativa entre *La conquista del aire* de Belén Gopegui y *Las razones de mis amigos* de Gerardo Herrero

Raquel Reyes Martín
Universidad de Salamanca
raquel37900@usal.es

Resumen

En *Las razones de mis amigos* (2000) el director Gerardo Herrero adapta la novela *La conquista del aire* (1998) de la escritora Belén Gopegui. En ambas obras se nos muestra la relación entre tres personas –Carlos, Santiago y Marta– unidas por su amistad y su pasado. Tal relación comienza a tambalearse cuando Carlos, con problemas para gestionar su empresa, pide un préstamo a estos dos amigos para intentar sacarla a flote. Esta comunicación realiza un análisis comparativo entre estas dos obras, mostrando como ambas, mediante distintas estrategias, se centran en hacer visible el dinero y sus consecuencias en las relaciones personales, y cómo exponen también el desencanto político y personal de estos personajes.

Palabras clave

Compromiso, realismo social, literatura comparada.

1. Una mirada completa

Con la publicación de *La conquista del aire* (1998), tercera novela de Belén Gopegui, esta se aseguraba un lugar dentro del panorama literario evitando lo que ella misma nombraría como “la mitad de la mirada” (Gopegui, 2008, p. 28). Para esta autora utilizar una mirada completa se basa en exhibir en toda su perspectiva la realidad social española sin excluir motivos menos tratados directamente tales como la política o la ideología y cómo estos afectan a las acciones de sus propios personajes. Es en esta narración donde de manera pronunciada comienza a observarse esta mirada panorámica, - representativa de Belén Gopegui -, que conlleva reflexiones morales y políticas, subrayando ante todo los cuestionamientos de sus personajes en cuanto a lo que, ideológicamente, piensan que son en confrontación con sus actos.

Apunta Belén Gopegui en la declaración de intenciones que es el prólogo de *La conquista del aire*: “sólo el dinero instituye indumentarias, modales, tradiciones, pero el dinero es algo fungible y es, por tanto, lo opuesto a la esencia” (Gopegui, 1998, p. 11). Este es, precisamente, el tema principal de esta novela y de la posterior adaptación de Gerardo Herrero en base al guion de Ángeles González-Sinde en *Las razones de mis amigos* (2000): el funcionamiento del dinero en la vida cotidiana, cómo afecta a la vida personal, sentimental y laboral de sus personajes. Una cuestión que pese a ser ordinaria, suele quedar oculta en las elipsis de las narraciones literarias y cinematográficas - las transacciones monetarias son tan corrientes día a día, desde pagar una consumición en una cafetería hasta pagar el transporte, que suele ser información poco importante y por tanto, oculta -. No es el caso de estas dos narraciones, donde se materializa el dinero y afecta, de hecho, a la esencia misma de los personajes.

Tanto en la adaptación de Gerardo Herrero -director conocido por adaptar múltiples novelas entre las que se encuentran *Malena es un nombre de tango* (1995), *Territorio comanche* (1997) o *La playa de los ahogados* (2015) - como en la novela, la narración comienza a partir de este núcleo de amigos que rondan la treintena. Carlos Maceda pide dinero prestado a sus dos amigos Marta Timoner y Santiago Álvarez, todos auto-denominados de izquierdas. Desde ese momento la decisión que han tomado se enfrenta con el modelo de vida que desearían tener y con el que tienen en ese momento, sintiéndose obligados a tomar decisiones que afectarán a su entorno no solo laboral, sino amistoso y sentimental.

La premisa de ambas obras es la misma: hasta qué punto un sujeto tiene libertad para actuar en condición al dinero. Tal como la autora anuncia en su prólogo, tanto la novela como la película poseen dos discursos contrapuestos. Por una parte aparece un discurso dominante que dicta a los personajes cómo deben actuar o pensar según su condición social, un discurso inevitable que recae en los personajes sin que ellos mismos lo deseen. El engaño que propone este discurso se basa en que si un individuo tiene “sus necesidades mínimas cubiertas” podrá, supuestamente, “actuar frente al dinero como frente a una realidad externa, separada, y ser desprendidos o austeros o avariciosos”. La tesis que se plantea las dos obras es, por tanto “la posibilidad de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto” (Gopegui, 1998, p. 12). Lo que conlleva a que las dos narraciones no separen el dinero – pese a que sus personajes no pasen penurias económicas realmente graves – como algo externo de lo que significa estar integrado en la sociedad hoy en día. Por otra parte este discurso dominante no es absolutamente hegemónico, existe otro discurso aún “idealista, en torno a ciertos valores y el discurso de los afectos” (Gopegui, 1998, p. 13), que no ha expirado y con el que se identifican los propios personajes. En la narración observamos además los “importantes cambios sociales e ideológicos en España” (López, 2006, p. 55).

El cuestionamiento de dos de los personajes a partir de prestar el crédito o no, así como el de Carlos por haber pedido ese dinero prestado y la identificación que realizan con el discurso idealista – pese a haber interiorizado el discurso dominante – será el motivo de sus inquietudes morales. Pese a que esta sea la trama de ambas obras, se observan diferencias en cuanto a su enfoque, siendo imposible trasladar el narrador omnisciente de *La conquista del aire* al lenguaje audiovisual.

2. Cómo mostrar

A pesar de que trasladar cualquier novela a la gran pantalla presupone la creación de una nueva obra independiente, en cuanto a su análisis y su características, hay muchas similitudes entre la obra y su adaptación, facilitando la comparación entre ambas, pues Gerardo Herrero y Ángeles González-Sinde han decidido escoger pasajes literales de la novela, no solo algunos diálogos, (como aquel en el que Carlos aparece hablando con su hijo acerca de las estrellas, el momento en el que reprocha a Ainhoa su infidelidad o las conversaciones con sus socios y empleados para decidir qué hacer con la empresa), sino también los cambios cruciales como el cambio de pareja de Santiago y el de Ainhoa. La parte más tratada y representada literalmente es, sin embargo, la de Carlos y su empresa.

Tampoco la estructura ni el espacio de ambas obras es muy diferente, el espacio se adapta al de la novela – todo ocurre en Madrid – aunque Gerardo Herrero decide que las acciones transcurran no tanto en los espacios domésticos, que también tienen una gran presencia, sino en el exterior, ya sea en las terrazas de los bares, en los parques, en salas de concierto o en restaurantes. Respecto a la estructura, aunque Gopegui decide dividir el libro en tres partes y un final manejado en su totalidad por el narrador omnisciente – característica que no aparece en la película – a lo largo de la novela el tiempo transcurre nombrando los meses, los años y los días desde 1994 hasta 1996. De forma parecida ocurre en la obra de Gerardo Herrero, que divide la película en meses generando pequeñas elipsis a lo largo de dos años – con la diferencia de que sitúa la ubicación temporal de 1995 a 1996, pues el director estaba interesado en presentar la narración en el momento justo anterior a las elecciones de 1996, mostrando de esta forma el retrato de las generaciones que conviven precisamente después de la transición española, antes de que los populares ganasen las elecciones (2000, abril)-. Según estas características, tal como se puede deducir e indica Pardo (2010, p. 49) siguiendo a Genette respecto a la reescritura:

« Las transformaciones semánticas se moverían entre dos polos, el afirmativo y el correctivo, asentir y disentir: de la afirmación de un texto precedente a su refutación, de recuperarlo para mostrar su vigencia a hacerlo para mostrar sus límites, para completarlo o para sustituirlo.

La adaptación que realiza Gerardo Herrero, siendo una reescritura al haber cambiado de código – de la literatura al cine – se encuadra dentro de una transformación semántica afirmativa: el director desea afirmar el texto, reescribiéndolo casi literalmente. En palabras de Sánchez Noriega (2000) nos encontramos ante una adaptación como ilustración, es decir: literal, donde Gerardo Herrero trata de trasladar con la mayor exactitud – incluso reproduciendo diálogos – la novela de Gopegui. Tampoco las diferencias son demasiado relevantes, es por ello que podemos tender puentes entre *La conquista del aire* y el filme sin problemas, pues este tipo de adaptación no se aleja de su correspondiente literario, no es “independiente de su fuente literaria” (Sánchez Noriega, 2000, p. 64).

Como se ha nombrado, no aparece ningún narrador en la película, la importancia de las escenas reside en mostrar sobre todo conversaciones –el guion aquí es fundamental– y silencios significativos para que el espectador obtenga sus propias conclusiones. En cambio, en la novela se nos muestran las acciones de los personajes

con la diferencia de que el narrador es crucial siendo quien guía y cuestiona a estos personajes “el narrador quiere saber y por eso narra” (Gopegui, 1998, p. 13). La película tampoco exhibe todo el flujo de reflexiones de los personajes, pero a pesar de estas diferencias, las escenas centrales de la novela acaban reflejadas en este filme, donde el director maneja virtuosamente las escenas en las que sucesivamente los personajes se van encontrando entre ellos para tejer el relato.

Una de las características más interesantes de la adaptación de esta novela es la lectura e interpretación que tanto Gerardo Herrero como Ángeles González-Sinde realizan de la novela a la hora de transformarla en un nuevo código. La reescritura de esta narración trata de mostrar una generación en proceso de cambio donde las luchas ideológicas y políticas han perdido cierto sentido en comparación con la ambición de sus personajes de escalar en la sociedad, olvidándose de sus antiguas convicciones. Si en la novela gracias al monólogo interior y ciertas reflexiones compartidas se nos muestra a estos personajes acosados por sus propios remordimientos a la hora de realizar este cambio – en el que solo se desea la aspiración personal, pese a traicionar ciertos valores que creían poseer– en el filme al director le interesa mostrar, además, que esta cuestión no pertenece solo a un grupo de personas sino a cierto tiempo y sector: personas que han acudido a la universidad en una época más activa dentro de la movilización social y que años después han abandonado sus ideales. Mientras Gopegui subraya cómo el sistema capitalista se ha adentrado en el interior del individuo incluso para perder parte de lo que era su identidad – sus ideales – Gerardo Herrero desea mostrar el desencanto político español de una forma más concreta. Tal como se ha mencionado antes, la película se desarrolla justo antes de que los conservadores consiguiesen ganar las elecciones. El director enfatiza que en los noventa el desencanto del sistema político y del anterior partido político que gobernaba – el PSOE, en este caso –, está relacionado o bien tiene una conexión con el descreimiento en los valores que estos personajes defendían en su juventud, configurando así una película “de reconstrucción histórica, que evidencia con creces lo que llamamos Historia del Presente” (Caparrós Lera, 2006, p. 155). De esta forma, mientras Belén Gopegui ofrece una visión más filosófica y abstracta respecto a la corrupción de los valores de un individuo dentro de la sociedad– debido al dinero y al sistema económico vigente –, Gerardo Herrero realiza un filme crítico con la sociedad española de los noventa, una historia del pasado reciente de sumo interés a la hora de comprobar qué pensaban o a que aspiraban esas generaciones y en qué lugar se encuentra ahora la sociedad española respecto a esa década.

3. La apuesta del status, el coste del ascenso

Uno de los aspectos centrales que cobra más importancia en *Las razones de mis amigos*, aunque también es retratado en *La conquista del aire*, es cómo el dinero o la posición social que cada uno de los personajes quiere alcanzar afectan a sus relaciones sentimentales, dando importancia a esta situación porque la causalidad – al tener que acortar escenas y pasajes de la novela – se muestra de forma más directa en la película. Es importante también señalar que algunas escenas que aparecen en la película respecto a estas relaciones no suceden de la misma forma en la novela. En un principio aparecen tres relaciones más o menos consolidadas: Santiago con Sol, Marta con Guillermo y Carlos con Ainhoa.

Santiago, después de haber conocido a una mujer de un status social más alto con la que comenzará un noviazgo, corta la relación con Sol alegando que necesita encontrar su camino y exponiendo que cortar la relación es lo mejor para el futuro de ambos, aduciendo que no desea ser “un simple profesor titular” (Gopegui, 1998, p. 102). Por tanto, corta la relación porque desea ascender socialmente pese a las excusas que él mismo expone.

Sol a lo largo de las narraciones ha representado el discurso idealista, enfrentando sus opiniones frente a las inseguridades de Santiago respecto a dejar o no el dinero a Carlos para su empresa, aludiendo también a que no le importa recibir un sueldo bajo y sin preocupación por medrar en la sociedad, siendo esto algo poco importante para ella en su trato con Santiago.

A partir de la ruptura, Santiago abrazará el discurso dominante, aspirando a formar parte de una clase social más alta mientras invita, por ejemplo, a sus amigos a acudir a cenas solidarias como último reducto de lo que significa para él ser de izquierdas. Santiago comienza a sentirse desilusionado respecto a tener una conciencia ideológica que entorpece sus pasos en las aspiraciones que desea conseguir, mala conciencia con la que terminará al final de ambas narraciones. En la novela, de hecho, se detalla cómo rechaza dar clases en una universidad privada porque no se puede permitir “el lujo de renunciar a determinados principios” (Gopegui, 1998, p. 275). La relación con Leticia, su nueva pareja, se conforma como una apuesta por el futuro, siendo Santiago consciente de que le ayudará a mantener una seguridad económica y a elevar su status social, conviniéndole más esta nueva relación pese a no tener grandes afinidades.

En la relación entre Marta y Guillermo, en primer lugar el hecho de haber dado el préstamo sin ningún tipo de remordimiento crea un conflicto entre la pareja, esta cuestión aparece de forma distinta en la novela y en la versión de Gerardo Herrero. En el filme se presenta a Guillermo más acobardado con el hecho de que Marta preste su dinero: ese dinero era para mudarse cómodamente a una casa en las afueras y tener un hijo. Marta comienza a plantearse, meditando acerca de la empresa de Carlos, que su amigo configuró su vida como quiso mediante una empresa justa, con una buena relación con sus empleados, pese a que se haya arriesgado a sufrir en ese momento problemas financieros. A diferencia de Carlos, ella no se siente realizada con su vida y con su trabajo – en este caso, Marta trabaja en el Ministerio- , tampoco con el futuro que le ofrece Guillermo, es por ello por lo que se plantea cambiar a un trabajo con mayor remuneración.

En la novela Guillermo no aparece preocupado respecto al crédito ni exige en ningún momento un hijo como algo estipulado para continuar la relación. Tampoco aparece en la película la relación de Marta, al separarse de Guillermo, con Manuel – un compañero de trabajo frívolo que cuestiona sus actitudes y el ideario político de Marta constantemente, lo que da lugar en la novela a reflexiones políticas y consideraciones sobre qué es la sociedad hoy en día-. Posiblemente esta es una de las diferencias más importantes entre la novela y el filme; en la película Guillermo se marcha y, cuando Marta acude a él después de haber cambiado a un trabajo en el que recibe un sueldo más alto y menos acorde a su pensar ideológico, se inicia de nuevo la relación. En consecuencia Marta anunciará en las últimas escenas que se mudarán a una nueva casa y que está embarazada. Estos últimos actos aparecen como si fuesen la renuncia final de este personaje a llevar la vida que deseaba. De hecho, en el filme se puede percibir una crítica a la apuesta de tener un hijo como forma de continuar una relación sentimental cuando esta entra en crisis.

Los acontecimientos que atañen a esta pareja en la novela de Gopegui son distintos: Marta inicia la relación después de encontrarse con sus amigos, una vez el préstamo ha sido liquidado. Juntos hablan de alquilar una casa próxima a un parque y ella comienza a trabajar en una empresa dejando atrás el Ministerio. Como se puede observar, este personaje tiene matices bien distintos en la obra literaria y en la película: por una parte, en la novela se configura como el personaje que probablemente más se ha cuestionado su ideología en cuanto a sus actos y su deseo de ascender socialmente. Por otra, en la película el director y la guionista deciden que este personaje represente

la caída de ideales y el cambio de objetivos vitales. Esto es debido a que el personaje se encuentra en unas circunstancias personales que no le favorecen y prefiere realizar los propósitos que tanto su pareja - como la sociedad- esperan de ella.

Por otro lado, la ruptura de Ainhoa y Carlos se produce por la actitud del propio Carlos, quien se aleja cada vez más de su pareja a causa de la culpabilidad que le supone ser responsable de una empresa que en ese momento se encamina a la ruina. La culpabilidad responde al discurso dominante, en el cual la culpa siempre recae en el propio individuo sin que acaso el suceso de acontecimientos haya sido el que le ha llevado a ese punto. Tal como aparece en la versión literaria y en la cinematográfica, Marta aceptará a tener una relación con un médico de su mismo hospital, quien se ha mostrado atento a ella y a su posible despido pues el hospital podría prescindir de su puesto de trabajo.

Se puede deducir, por tanto, que el fin de la relación se produce no solo por la preocupación y la culpa que siente Carlos respecto a su empresa, sino por el cambio de actitud que se ocasiona en él y su pareja no comparte. Esta circunstancia se puede observar en las últimas páginas y escenas de ambas obras: Carlos renuncia a la empresa vendiéndola a una multinacional, lo que supone el despido de uno de sus trabajadores y que tanto él como su socio - quien le reprocha haber vendido la empresa y que tan solo ellos dos recojan cierto beneficio - estropeen su relación amistosa. Es significativo además que este personaje aparezca con una moto de alta gama comprada justo después de que la empresa haya liquidado sus deudas, es decir, justo después de que Carlos haya vendido la empresa a una multinacional a la que se presupone con una ética bien distinta.

4. La conclusión está en el aire

Las decisiones que han tomado para ascender socialmente a lo largo del argumento, desembocadas por el préstamo de Carlos, conllevan una repercusión en la narración cinematográfica y en la narración literaria. Por una parte, Sol no sirve como pareja al no tener unas aspiraciones vitales y sociales parecidas a las de Santiago, Marta no se reconoce a sí misma respecto a los sueños que tenía en la juventud y Ainhoa se aleja de un Carlos ensimismado que acaba vendiendo la cooperativa a una empresa más grande, teniendo que despedir a uno de sus empleados sin otorgar las ventajas que había prometido a su plantilla.

Ambas narraciones se enfocan en aquellos personajes que toman acciones para medrar, con razones con las que tanto el público como el lector se pueden identificar fácilmente. Ni el narrador de la novela ni la narración de la película demonizan a los protagonistas, pese a que ellos sean los culpables de que otros personajes con un menor status acaben perjudicados. Esta óptica permite que los espectadores cuestionen moralmente, dentro de una gama de grises, las decisiones de estos sujetos. Posiblemente la esencia de ambas obras, incluyendo la relectura y puesta en escena de Gerardo Herrero, no es solo entretener, sino de actuar como “instrumento formador de vida en tanto que propone estructuras, criterios, direcciones para la experiencia de las personas” (Gopegui, 1998, p. 11). Es decir, partiendo de hechos cotidianos y que fácilmente pueden sucederle al lector o espectador, ambas obras realizan una radiografía de cómo el dinero afecta en la vida de cada individuo, incidiendo en el caso de Herrero en la generación anterior a la victoria del Partido Popular, desactivada de las protestas políticas después del gobierno del PSOE y profundamente desilusionada respecto al sistema político.

En la propia novela, el personaje de Marta critica una película- por los datos ofrecidos, la referencia transtextual nos dirige posiblemente a *Lady Bird* (1994) de Ken Loach - por utilizar a una persona perjudicada por el sistema, mostrando su sufrimiento y una “mezcla de morbo y lástima social” (p. 71). El engranaje de esta película y de esta novela es contraria a mostrar ese sufrimiento morboso, con el que el receptor siente compasión, al contrario están dispuestas para hacer reflexionar al lector o espectador desde lo cotidiano, desfamiliarizando no solo las transacciones monetarias, sino las propias relaciones sociales construidas como inalterables, pretende “revelar [...] que tales fenómenos son socialmente construidos (cambiables)” (López, 2006, p. 54). Es por ello que *La conquista del aire* y *Las razones de mis amigos*, presentando un ámbito doméstico en el primer caso e incluso intimista en el segundo, están comprometidos socialmente. Visibilizan el discurso dominante que propone el ascenso social como interés propio y egoísta, -discurso ante el que los personajes, en mayor o menor medida, claudican-, frente al interés colectivo, es decir: la preocupación respecto a aquellos que le rodean y pueden acabar perjudicados como valor a seguir dentro de la sociedad.

La promoción del discurso hegemónico se consigue “naturalizando y universalizando tales creencias para hacerlas evidentes y aparentemente inevitables” (Eagleton, 1997, p. 24), pero la película cuestiona que sea inevitable y la novela recuerda constantemente la diferencia entre elegir y decidir:

« Una mañana, tarde o temprano, tendría que contarle a su hijo la diferencia entre elegir y tomar decisiones. Elegir, le diría, significaba determinar los fines de acuerdo con la razón. Tomar decisiones era solo escoger entre los deseos de un muestrario concebido por el apetito propio o ajeno, casi siempre ajeno (Gopegui, 1998, p. 221).

Las decisiones que seleccionan los personajes son tomadas, sobre todo, por un muestrario ajeno, que dicta cual es la mejor opción para escoger, no son decisiones tanto elegidas como impuestas, cuestión que los personajes se plantearán a lo largo de la novela: “ésa es la duda, a quién le viene bien esto en lo que nos hemos convertido” (Gopegui, 1998, p. 130). La libertad, como el aire, no puede conquistarse porque necesitan mantenerse económicamente y porque se les ha dicho que deben aspirar a más si quieren tener más libertad. En última instancia, los personajes han elegido qué quieren ser por un imaginario impuesto, hecho que se visibiliza de forma clara en la obra cinematográfica, donde el personaje de Marta alude al hecho de que “a lo mejor nos hemos convertido justo en lo que querían que nos convirtiésemos” (Herrero, 2000). Tanto Gerardo Herrero como Belén Gopegui ofrecen mediante *La conquista del aire* y *Las razones de mis amigos* una mirada completa en la que el receptor puede sentirse reflejado y cuestionar su pasado más inmediato así como su presente.

Bibliografía

CAPARRÓS LERA, J.M. (2006). *La pantalla popular: el cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: Akal.

EAGLETON, T. (1997). *Ideología: Una introducción*. Barcelona: Paidós.

GOPEGUI, B. (1998). *La conquista del aire*. Barcelona: Anagrama.

— (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto: Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.

LÓPEZ, F. (2006). De *La conquista del aire* a *Lo Real*: Belén Gopegui frente a los conceptos de libertad y democracia. *Letras hispanas*. V.3. (nº1), pp. 54-69. [gato-docs.its.txstate.edu/jcr:70393938-3de8-48af-9579-4bcd6bfadffa/Gopegui.pdf]. Fecha de consulta: 1 de junio de 2016.

PARDO, J. P. (2010). Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de

las reescrituras de *A Turn of the Screw*). *Reescrituras filmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Ed. José Antonio Pérez Bowie. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 45-102.

REVIRIEGO, C. (2010). Gerardo Herrero y su adaptación de “la conquista del aire”, de Belén Gopegui: “Nuestro cine necesita más escritores”. Entr. Carlos Reviriego. *El cultural*. [<http://www.elcultural.com/revista/cine/Gerardo-Herrero-y-su-adaptacion-de-la-conquista-del-aire-de-Belen-Gopegui/17742>]. Fecha de consulta 14 de marzo de 2017.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000). *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.

Filmografía

HERRERO, G. (Dirección). (2000). *Las razones de mis amigos* [Película]. España: Tornasol Films (105 min.).

De dónde venimos y hacia dónde caminamos: Teorías sobre la adaptación cinematográfica

Violeta Martínez-Alcañiz
Universidad Autónoma de Madrid
violeta.martinez@predoc.uam.es

Resumen

Este ensayo realiza un recorrido por las corrientes y teorías más relevantes en torno a los estudios de adaptación. El discurso académico tradicional se ha basado en definir el grado de fidelidad al 'espíritu' o a la 'letra' del original. Sin embargo, en los últimos años han surgido nuevas voces para las que el texto fuente ya no es una 'autoridad', sino una identidad que se extiende más allá de sí misma y converge con otros textos. En nuestro análisis del contexto actual de los estudios de adaptación, proponemos un estudio más ambicioso que compare los códigos propios de cada medio (la transposición del signo verbal en signo icónico) y los contextos históricos de producción, que creemos de gran relevancia.

Palabras clave

Cine y literatura, adaptaciones cinematográficas, literatura comparada, hibridaciones, fidelidad.

1. Introducción

Jean Mitry, en su estudio *Estética y Psicología del Cine* (1978), define literatura y cine como dos ‘medios de expresión’, dos lenguajes que traducen, a través de la palabra y la imagen en movimiento, nuestro flujo de pensamiento. Reconoce que la mayoría de las figuras literarias, estructurales y estéticas, encuentran su trasposición visual en el cine, aunque con un significado y un efecto distintos al que éstas tienen en la literatura. Y esto es así porque dichas figuras pertenecen, originalmente, a la tradición oral, al lenguaje verbal que comenzó por asociar cada objeto real con una representación mental. El mérito de la palabra escrita radica en su capacidad para perfeccionar la estructura y el valor estético del discurso en el que se insertan dichas representaciones mentales, pero no las crea. Lo mismo cabe decir, pues, de la imagen en movimiento. En definitiva, Mitry trata de establecer una línea divisoria entre literatura y cine, y de romper con el argumento clásico de que el séptimo arte es un pastiche que toma prestados los métodos de expresión del lenguaje escrito y los traduce a la gran pantalla.

Sin embargo, esta línea divisoria no deja de ser difusa y se acentúa con el fenómeno de la adaptación cinematográfica, que data casi del mismo momento en que se iniciaron las primeras proyecciones públicas de películas. Ya en 1897 nos encontramos con *Faust, Apparition de Méphistophélès*, de los hermanos Lumière; no deja de ser una mera escena de la novela de Goethe, pero inicia la senda que, con las mejoras tecnológicas, llevará a la adaptación de libros completos. Las productoras lograban un doble objetivo: satisfacer la demanda de la audiencia de nuevos argumentos, y aprovechar el estatus de la literatura como un arte mayor para dotar de prestigio al cine. No obstante, las limitaciones propias de un medio recién alumbrado, unido a la tendencia general de las productoras de hacer películas con un propósito lucrativo más que estético, conduce a un trasvase libro-filme que maltrata, en muchas ocasiones, el texto fuente, o que falla en su concepción visual. Así, sobre la adaptación de *Los Buddenbrooks* (Gerhard Lamprecht, 1923), el autor de la novela, Thomas Mann, dirá que “lo que se hizo con ella fue una mezquina obra de la vida de comercio, en la que poco queda del libro a excepción de los nombres.” (1997: 148) De estas manifestaciones se desprende otro de los debates que más discusiones ha suscitado: la cuestión de quién tiene el control de la autoría sobre la adaptación cinematográfica. Volveremos sobre ello más adelante.

2. Primeras manifestaciones: entre la hostilidad y la pasión

El recelo e, incluso, animadversión con que algunos intelectuales saludaron al cine y a las adaptaciones cinematográficas mantuvo una posición preponderante hasta la década de los cincuenta. Como prueba de ello, cabría citar la hostilidad mostrada por escritores como Virginia Woolf, D. H. Lawrence, James Joyce, o Aldous Huxley, temerosos de que el cine invadiera el terreno literario (Marcus¹, 2006, p. 153). Pero incluso entre estos autores, los había quienes se debatían entre el gusto y el desprecio. En palabras de Thomas Mann, el cine no era más que un “fenómeno. . . (que) tiene poco que ver con el arte,” para luego añadir que “posee una técnica de reminiscencia, de sugestión psicológica, un dominio del detalle en personas y cosas, de los que el novelista, y en menor medida el dramaturgo, podrían aprender mucho.” (1997, pp. 147-148) En esa misma época, las corrientes formalistas tratarán de conseguir, precisamente, lo opuesto: la teoría del cine-poético y la Vanguardia en Francia, y el movimiento expresionista en Alemania, clamarán por una esencia propia del cine como arte independiente. Gran peso tuvo también la Escuela Cinematográfica de Moscú, abanderada por cineastas y teóricos clave como Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Vsévolod Pudovkin y Sergei Eisenstein, quienes desarrollaron técnicas de montaje y narración fílmica pioneras (Andrew, 1978, pp, 23-25). En el caso de Eisenstein, cabe llamar la atención sobre dos de sus ensayos. En el primero, “Palabra e imagen,” resalta la importancia de entender el montaje como un principio unificador que al yuxtaponer dos imágenes crea un significado concreto. Pero de su análisis se extrae que esta argumentación no se aplica sólo a la imagen visual, sino al tratamiento que de éstas se hace en un escrito. Es tarea del creador, concluye, transformar una imagen dada en pequeñas representaciones parciales que, al ser yuxtapuestas, evoquen en la conciencia del espectador, lector u oyente la misma imagen general que, originalmente, planeaba en su mente (1957, pp. 30-31). Sugiere que es posible conseguir efectos similares tanto en cine como en literatura, lo que ejemplifica analizando un pasaje de la obra de Guy de Maupassant *Bel Ami* y su trasposición al medio visual. Estos principios se refuerzan en “Dickens, Griffith y el cine actual,” artículo en el que subyace la idea de que es posible encontrar un ‘guion técnico’ en cualquier trabajo literario, tal vez porque el “inacabable potencial de todo el arte (logra) su más alto nivel de desarrollo en la forma del cine.” (1995, p. 179) El cineasta soviético encuentra

¹ Para un análisis en profundidad se puede ver también la recopilación de ensayos *Los Escritores Frente Al Cine*, de Harry Geduld.

las raíces del discurso narrativo fílmico desarrollado por Griffith en la novela victoriana y, en concreto, en la obra de Dickens.

Una parte de la teoría cinematográfica que se va a generar en estas primeras décadas tenderá a la separación entre cine y literatura como dos artes independientes. Una postura que queda manifiesta en la declaración de Fernand Léger de que filmar una novela era un error, principalmente porque los cineastas carecían de la educación necesaria en el campo literario y, por tanto, no eran capaces de aprovechar las posibilidades estéticas que el nuevo medio ofrecía; aunque también, señalaba, por el lastre que suponía una industria del cine dominada por el dinero (1973, p. 42). Curiosamente, condicionantes políticos y económicos van a conducir a un aumento de las sinergias entre literatura y cine, especialmente en tiempos de crisis o de fuerte censura. Así, por ejemplo, después de que la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de América (MPPDA, por sus siglas en inglés) aprobara la aplicación del Código de Producción en 1934, los grandes clásicos de la literatura se convirtieron en un material extraordinario para que una película cumpliera con las ‘obligaciones morales’ que se le suponía al cine (artsreformation.com, 12 Abril 2006). Alrededor de estas transferencias novela-filme surgían guías de estudio, dramatizaciones de radio y ediciones especiales ilustradas, y los diarios de la época se hacían buen eco de aquello. Mientras, cine y literatura trataban de sacar ventaja de estas sinergias. Una exultante publicidad en *The Motion Picture and the Family* anunciaba que ‘desde las librerías de todo el mundo llegarían las mejores películas del año,’ mientras que en *The Motion Picture Herald* se podía leer el siguiente titular: ‘La adaptación de clásicos aumenta la venta de entradas y de libros.’ (“Filming classics aid tickets and book sales”, 24 Noviembre 1934)

Durante décadas, el debate en torno a la relación literatura-cine se enclavó en una curiosa paradoja: mientras unos teóricos defendían que ambos lenguajes eran diametralmente opuestos (la palabra vs. la imagen), otros llamaban la atención sobre las conexiones formales, narrativas e históricas entre los dos medios, que compartían audiencia, valores, arquetipos y fuentes (Elliot, 2003, p. 113).

3. Hacia una teoría sobre la adaptación cinematográfica

A partir de la década de los cincuenta será cuando comience a mostrarse una verdadera intención de desarrollar una teoría sobre la adaptación cinematográfica. En 1950, André Bazin escribirá en su ensayo “A favor de un cine impuro” que “debido pre-

cisamente a las mismas razones que hacen que la traducción palabra por palabra no sirva para nada, y que la traducción demasiado libre nos parezca condenable, la buena adaptación cinematográfica debe restituirnos lo esencial de la letra y del espíritu.” (1990, p. 116) El húngaro Béla Bálazs, en su obra *Theory of the Film* (publicada a título póstumo en 1952) realiza una distinción entre el ‘material bruto’ en el que el artista se inspira para crear su obra, y el ‘contenido,’ que determina la forma que va a tomar dicho material (i.e., novela, obra de teatro, película, cuadro, escultura, partitura...). Bálazs defiende que las características formales de cada arte hacen de una obra literaria y otra cinematográfica dos creaciones diferentes e incomparables, incluso si ambas aluden, en último término, a la misma realidad (1952, pp. 261-262). François Truffaut introducirá en su manifiesto “Una cierta tendencia del cine francés,” el concepto de ‘fidelidad,’ y afirmará que para que una adaptación tenga valor como tal, ha de haber sido escrita por un ‘hombre de cine’ (1966, p. 13).

Estas primeras manifestaciones adquieren cuerpo con el estudio de George Bluestone, *Novels into Film* (1957), el primer intento de desarrollar una verdadera teoría en torno a la adaptación cinematográfica que obtuvo reconocimiento. Para este autor, literatura y cine son dos líneas que se cruzan en un punto para divergir después. En el punto de intersección, las diferencias entre un libro y un guion son prácticamente imperceptibles. Pero cuando sus caminos se separan, y a medida que la distancia entre ellos es mayor, sus características intrínsecas hacen que no sea posible la conversión de un medio a otro sin destruir una parte esencial de cada uno (1957, p. 65). Siguiendo el razonamiento de Bálazs, Bluestone argumenta que existen diferencias formales entre ambas artes que las hacen incomparables, y reconoce que el trasvase libro-película conlleva siempre un proceso de ‘destrucción.’ Sin embargo, en un intento conciliador por acercar posturas entre los defensores de uno y otro medio, no concibe esta destrucción como algo negativo, sino como algo inevitable puesto que el director del filme no es un mero traductor de la obra de otro autor, sino que se convierte en un autor por derecho propio (1957, p. 62). Lo que subyace es un intento por igualar el estatus de ambas artes ante la perspectiva general de privilegiar la novela sobre la película. No obstante, esta idea se desdibuja en el total de su estudio, ya que del análisis de películas de Hollywood que realiza se desprende que el filme no puede competir con el nivel artístico que alcanza la alta literatura.

De estos mismos años data el tratado general sobre cine *Theory of Film*, del teórico alemán Siegfried Krakauer (1960, p. 239). En una sección dedicada a la adaptación cine-

matográfica de novelas, recupera el concepto de 'fidelidad', que define como el intento de una película por preservar intacto el contenido y énfasis del texto fuente. Pero la novedad de su razonamiento radica en defender la existencia de novelas 'cinemáticas' y 'anticinemáticas,' es decir, que presentan diferentes grados de 'adaptabilidad,' que son más o menos proclives a ser traducidas a la gran pantalla. Una novela 'cinemática' sería aquella cuyo contenido está orientado hacia la realidad objetiva, mientras que la 'anticinemática' lo estaría hacia la experiencia mental o espiritual, y de ahí su dificultad para traducirla en imágenes (1960, p. 242).

4. Historia y discurso: teoría semiótica y estructuralismo

Será, no obstante, el pionero estudio de Bluestone el que la senda en los estudios de adaptación. Siguiendo a este autor, durante más de dos décadas los nuevos tratados se centrarán en un análisis comparativo a nivel narrativo. Así, a finales de los años sesenta, el movimiento semiótico y estructuralista, de la mano de autores como Christian Metz o Jean Mitry, incidirá sobre las diferencias entre el carácter verbal del lenguaje y el carácter icónico de la imagen. Se trata de un nuevo intento por demostrar que literatura y cine son medios artísticos de naturaleza muy diversa; por tanto, cualquier película, aun adaptada de una novela, es necesariamente una nueva creación. De esta década data también el célebre ensayo "La muerte del autor", de Roland Barthes. El semiólogo francés defiende un escenario utópico en el que la escritura se libera del autor y todo texto se convierte en 'hipotexto' que, a su vez, cada lector puede modificar de múltiples formas. Desaparece el autor individual para dar paso a una autoría colectiva. Se rompe con la idea de escritura como creación de un texto fuente fijo, que goza de cierto estatus de 'intocable.' Concluye que "un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación." (1994, p. 82) Su postura coincide con la de Julia Kristeva, quien acuñó el término 'intertextualidad' para indicar que todo texto es un mosaico de citas, es absorción y transformación de otros textos (1986, p. 37). Por tanto, ninguna creación es 'nueva' u 'original;' todo texto se inscribe en un campo ya escrito, bebe de fuentes preexistentes y servirá de inspiración para obras futuras. Esta teoría defiende que todo ha sido ya leído, aunque el texto pueda ofrecernos la ilusión (y nosotros creerla) de que no es así (Barthes, 2002, p. 16). Con la desaparición de la noción de 'autor,' de creador que posee los derechos sobre una obra, carecería de sentido seguir discutiendo acerca del grado de fidelidad de una adaptación cinematográfica a su

texto fuente. Más aún, ni siquiera sería necesario utilizar el término ‘adaptación;’ todo texto funcionaría como ‘hipotexto’ e ‘hipertexto’ al mismo tiempo, en un *ad continuum* donde la obra se convierte en una multiplicidad rizomática sin sujeto ni objeto (Deleuze y Guattari, 1994, p. 14). Se trata de una corriente de pensamiento que encuentra ya una base legal en 1931, cuando el escritor Theodore Dreiser acudió a la Corte Suprema de Estados Unidos para impedir que Paramount estrenara una versión de su novela *An American Tragedy*. ¿El motivo? Según el autor, no representaba el contenido de la obra original. El juez dictaminó que el grado de fidelidad al texto fuente dependía del punto de vista de cada uno, a lo que añadió que muchos críticos habían halagado el filme, precisamente, por ser fiel al ‘espíritu’ y a la ‘letra’ de la novela (Bluestone, 1957, p. 217). Más aún, la Corte sentenció que el interés de la audiencia debía prevalecer sobre el derecho del autor de determinar si una adaptación cinematográfica respetaba o no el significado de su obra (Maltby, 1992, p. 567). Este laudo debe entenderse en un contexto en el que la propia industria del cine, presionada por organizaciones socio-culturales y religiosas, impuso una férrea censura. Aun con todo, inicia una senda que continúa con el movimiento semiótico y que recobra su fuerza en la actualidad, como veremos más adelante.

Autores como Metz, Barthes o Mitry van a incidir en las peculiaridades de cada signo lingüístico en relación con la creación de sistemas de significado. La dificultad del proceso de adaptación recae, en último término, en la búsqueda de equivalentes: el cineasta debe transformar en un signo visual el significado que, por convención, se le ha otorgado a una palabra. Pero, además, existe otra diferencia entre ambos signos. Como señala Metz (1991), cuando pronunciamos una palabra, nuestra mente realiza un proceso cognitivo para hallar un significante que aluda al significado concreto en ese contexto. Es decir, existe una distancia entre significante y significado. Distancia que se minimiza cuando visualizamos una imagen, pues en ella aparece intrínseco el significado que el cineasta quería ofrecer. Más aún, otorga al carácter visual de la fotografía una fidelidad y una verosimilitud con la realidad que acorta aún más dicha distancia. El cine deviene en una suerte de Esperanto, un lenguaje universal puesto que nuestra percepción visual es más estable a nivel global que el lenguaje (1991, pp. 61-64). Más sencillo aún: cada idioma cuenta con una palabra propia para designar la realidad ‘silla’; pero ante la fotografía de una silla, dos personas cualesquiera, aunque hablen diferentes lenguas, reconocerán la realidad a la que alude. En definitiva, el significado al que hace referencia una imagen es mucho más cerrado que aquél al que se refiere

la palabra. Para Wolfgang Iser (1972, p. 288), este hecho explica que algunos lectores se sientan decepcionados cuando ven una novela adaptada a la gran pantalla. Ante un texto escrito, la imaginación del lector queda abierta a un sinfín de posibilidades que, en una película, se reducen a una única e inmutable. El efecto logrado por la palabra y la imagen parecen, por tanto, necesariamente distintos. Dirá Brian McFarlane que las diferencias entre cine y literatura son tantas que resulta sorprendente la cantidad de películas que se derivan de novelas (1983, p. 11). James Monaco (2000, pp. 152-225). Las resume así:

« (a) El lenguaje verbal o escrito se subdividen en unidades mínimas de significado (la palabra) que, al yuxtaponerse o combinarse, dan lugar a unidades mayores (una frase, que, a su vez, daría lugar a un párrafo al unirse con otras frases). Esto no ocurre en el lenguaje cinematográfico. Monaco, al igual que Metz, rechaza la teoría tradicional que iguala el plano a la palabra, la escena a la frase y la secuencia al párrafo. La cantidad de información visual que ofrece un plano es múltiple, a lo que habría que sumar la percepción sonora en forma de diálogo o música. Estos autores se inclinan por considerar que el plano es equivalente a una oración.

(b) El cine es un sistema continuo de significado que comunica denotativa y connotativamente. A nivel denotativo, transmite significado en mayor grado que el lenguaje escrito, puesto que la imagen es lo que representa. Pero también evoca distintas significaciones a nivel connotativo, de dos maneras. Bien por influencia cultural: a través del sonido (diálogos, voz en off, banda sonora, efectos...), de títulos impresos (diseño de créditos, primeros planos de una carta o periódico, rotulación...), o de su posible combinación con otras artes. Bien por las decisiones del cineasta con respecto a las posibilidades propias del medio (connotaciones paradigmáticas): movimientos de cámara, ángulos, elección de plano, luz, composición de la escena, etc.; o por el significado potencial que adquiere una imagen cuando se combina con una que la sigue y otra que la precede (connotación sintagmática).

(c) Al referirse a la estructura de un filme y a la forma en que transmite mensajes, Monaco señala que el cine trabaja con distintos códigos: bien los que se basan en patrones culturales extracinematográficos; los que comparte con otras artes; y los que son intrínsecos a su naturaleza, de entre los que destacan la *mise-en-scène* o puesta en escena, y el montaje.

No obstante, el perspicaz lector concluirá que si bien literatura y cine han desarrollado sus propias estrategias y recursos, comparten también tanto figuras como

principios estructurales y estéticos. Como señalábamos al principio al aludir a Mitry, la palabra como signo de carácter icónico, y la imagen como signo de carácter visual, no dejan de aludir a los mismos referentes mentales. Y por su capacidad para construir discursos narrativos, para contar historias, ambos lenguajes pueden ser estudiados en paralelo y, hasta cierto punto, comparados. Umberto Eco encuentra una homología estructural entre cine y literatura, y es que ambas son ‘artes de acción,’ es decir, que ordenan y relacionan una serie de acontecimientos (acciones) para transmitir un mensaje (significado) (1970, pp. 196-197). Esta correlación de hechos conforma la ‘historia’ o ‘fábula,’ compuesta por sus correspondientes tramas, personajes, conexiones espacio-temporales, etc.; y que será narrada a través de un determinado lenguaje, dando lugar al ‘discurso.’ En dicho plano discursivo entran en juego otros elementos, como son el punto de vista, la perspectiva, la voz narrativa, el ritmo, las figuras retóricas, o la puntuación, entre otras. En esta dicotomía ‘historia/discurso,’ los estudios de adaptación han tendido a centrarse más en el segundo aspecto, curiosamente el que entraña diferencias, ya que la historia, al no depender del lenguaje, permanece intacta en una adaptación. Siguiendo la estela de teóricos como Gérard Genette, Seymour Chatman, André Gaudreault o Francesco Casetti, los estudios de adaptación, a partir de los años ochenta, van a centrarse en las diferencias entre los elementos literarios y cinematográficos a nivel del discurso. Se trata, en palabras de Thomas Leith, de un ‘modelo persistente’ que privilegia la novela sobre su adaptación cinematográfica (2008, p. 106). Estas aproximaciones teóricas examinan en qué medida los recursos literarios empleados en el discurso de la novela son reemplazados por recursos puramente cinematográficos, y si el uso de estos elementos es satisfactorio, es decir, si logra, en términos de ‘estética,’ despertar las mismas emociones que la novela. En este sentido, algunos teóricos ofrecieron distintas clasificaciones según la tipología de adaptación. Pio Baldelli distinguía entre: el *saccheggio* (‘saqueo’) del texto fuente con fines de explotación comercial; el filme *a servizio dell’opera letteraria*, es decir, fiel al texto fuente; la *mezzadria* (‘aparcería’) entre literatura y cine; y la película autónoma, que toma el texto literario como punto de partida para crear una obra nueva (1964, pp. 11-60). De forma similar, Geoffrey Wagner clasificó las adaptaciones en tres tipos: ‘transposición’ (adaptación fiel), ‘comentario’ (la que introduce ciertas variaciones), y ‘analogía’ (parte del texto fuente para realizar una creación artística distinta) (Wagner, 1975, pp. 219-231). Por su parte, Dudley Andrew habla de múltiples modos en que novela y película pueden relacionarse, aunque los reduce a tres tipos principales: *borrowing* (‘préstamo’, donde el cineasta toma la idea y forma de un texto precedente),

intersection ('intersección', centrado en explotar las características intrínsecas al cine, dando lugar a una 'refracción' que nos evoca al texto fuente) y *fidelity of transformation* ('fidelidad de transformación', donde, siguiendo la corriente semiótica, advierte de la dificultad para comparar una novela y su adaptación a nivel de discurso, es decir, de los códigos propios de cada medio) (1984, pp. 96-104).

Se trata de tipologías muy similares que analizan el grado de fidelidad de la adaptación al 'espíritu' o a la 'letra' de la novela, la mayor o menor equivalencia entre los significados que transmiten uno y otro lenguaje. Esto implica, al menos, que: (a) si bien la fidelidad a la 'letra' podría medirse por comparación del texto de la novela con el guion literario de la película, ¿ocurre igual con el 'espíritu'? Esta corriente parece indicar que el 'espíritu' de una obra se puede definir de forma metafísica como una entidad corpórea estéticamente medible; (b) la alteración o el resumen de acontecimientos que ocurre siempre en un proceso de adaptación (lo que Bazin dio en llamar el 'fenómeno digestivo' [2000, p. 19]) responde únicamente a las características propias de cada medio y no a otros condicionantes externos, como el contexto histórico de producción o la audiencia hacia la que se dirige. El debate en torno a la fidelidad conlleva, asimismo, una 'retórica de la posesión' (Sheen, 1999, p. 3) en la que académicos y críticos creen poseer el verdadero significado de la novela y juzgan la adaptación en función de su adecuación o no a dicho significado; así como una 'articulación de la pérdida' (Ibíd., ver también Hodgdon, 2002: v), en la que éstos ponen de relieve lo que no aparece en la pantalla, es decir, lo que se pierde en el proceso de adaptación.

5. Nuevas perspectivas

La tendencia de estos últimos años nos conduce, sin embargo, a una superación del debate tradicional en torno a la fidelidad bajo el aforismo de que 'no existe eso que se llama adaptación fiel.' (Robin Wood, citado en Boswell, 2007, p. 147) Especialmente en el contexto actual de globalización, donde muchas productoras han sido absorbidas por grandes conglomerados que incluyen un amplio espectro de empresas relacionadas con los medios de comunicación y el entretenimiento (canales de televisión, editoriales, parques temáticos, estudios musicales, videojuegos...). Estas multinacionales, al explotar todos sus recursos ante el lanzamiento de una nueva película, han dado lugar a nuevas formas de hibridación y transmedialidad que dejan obsoleto el mero trasvase libro-película.

Por su relevancia, comenzaremos por mencionar el trabajo de Brian McFarlane *No-vel into Film*. En él, advierte de que centrar el debate en torno a la fidelidad suprime potenciales aproximaciones al fenómeno de la adaptación: ignora la idea de adaptación como un ejemplo de convergencia entre distintas artes; enfoca la atención sobre aquellos aspectos más difíciles de traducir al cine en cuanto que propios de la novela; y marginaliza el contexto de producción del filme. Siguiendo a Roland Barthes, este autor distinguirá entre dos grupos de funciones narrativas: ‘distribucionales’, es decir, las que pueden transferirse de la novela al filme; e ‘integracionales’, aquéllas que sólo pueden ser adaptadas porque no existen equivalentes en ambos medios. Dentro del primer grupo diferencia, a su vez, entre ‘funciones cardinales’ (aquellos *beats* o puntos de giro que hacen avanzar la historia) y ‘catalizadores’ (eventos que sirven para unir funciones cardinales, pero que podrían ser sustituidos por otras acciones sin que la trama perdiera su significado) (1996, pp. 10-14). En realidad, a pesar de llamar la atención sobre las limitaciones de un discurso centrado en la fidelidad, el estudio de McFarlane no deja de girar en torno a ese principio. Una tendencia que va a invertirse con autores como Robert Stam (2005), quien se inclina hacia la corriente deconstructivista derrideana que rompe con el estatus jerárquico del ‘original’ sobre la ‘copia’. Siguiendo la senda de Bakhtin y Foucault, sugiere que cualquier obra no deja de ser una construcción híbrida que bebe de diferentes medios y discursos (2005, pp. 8-9). La consecuencia de esta sentencia es que la originalidad no existe.

Muy interesante resulta la contribución de Julie Grossman con su obra *Literature, Film, and Their Hideous Progeny* (2015). La autora se refiere a la elasticidad del texto en cuanto que identidad que se extiende más allá de sí misma, que converge con otros textos que le preceden o le continúan. Las adaptaciones son nuevas creaciones que resitúan una obra anterior en un contexto diferente. Como resultado, amplían perspectivas, generan nuevos debates y adecuan historias a distintas audiencias. El texto fuente ya no es una ‘autoridad’ o ‘padre controlador’; se sitúa en una línea horizontal, sin jerarquías. Partiendo de estos principios, carece de sentido hablar de ‘fidelidad’ o ‘traición’; toda vez que nos deshacemos de ese ‘yugo’, se abre un campo de nuevas posibilidades, muchas veces englobadas bajo la categoría *-trans*: ‘transtextualidad’, ‘transmedialidad’, ‘transnacionalidad’, ‘transculturalismo’, etc.

En este cruce de hibridaciones, podría resultar ‘inocente’ por parte del académico creer en la posibilidad de establecer una teoría definitiva sobre la adaptación cinematográfica. Ni siquiera, como señala Pérez Bowie (2004, p. 278), existe unanimidad

en torno a esta etiqueta: ¿de qué hablamos cuando hablamos de adaptación? ¿Es una reescritura, relectura, revisión? ¿Se trata de una transposición, un trasvase, una traducción? Estos términos no dejan de ser eufemismos, propuestos en muchas ocasiones para minimizar cualquier connotación de inferioridad de la película con respecto a la novela. Y si bien es cierto que estamos influenciados por numerosos elementos externos (medios de comunicación, entorno social, tecnologías, movimientos artísticos...), no podemos dejar de admitir que una película que toma el mismo nombre de una novela, sus personajes y su trama, está aludiendo directamente a ella. Antes de etiquetar a una película con alguna de las categorías anteriores, es necesario un estudio exhaustivo que examine todos los condicionantes que entran en juego en el movimiento libro-película; en nuestra opinión, una teoría rigurosa y sana no puede obviar los siguientes aspectos.

Atendiendo a la 'historia' que une a libro y película, nos parece acertado comenzar sobre la base propuesta por McFarlane que distingue entre 'funciones cardinales' y 'catalizadores'. ¿Qué momentos o puntos de giro se mantienen en una y otra estructura? ¿Cuáles son desechados? ¿Por qué? Si bien los dos interrogantes iniciales son fáciles de responder, no lo es el tercero. Requiere de mayor profundización en cuanto al contexto de producción de ambas obras. El académico debe analizar la biografía del novelista, saber qué aspectos de su vida han podido influir en la producción de su obra, y el año en que la escribió, sin obviar el contexto político, económico y sociocultural predominante. Del mismo modo, ha de preguntarse en qué contexto histórico se produce el filme, bajo el nombre de qué productora/distribuidora, y de qué director, así como el público potencial al que se dirige. Plantearse estas cuestiones no es baladí, puesto que aspectos como la censura, las crisis económicas (globales o de la productora en particular), los conflictos, los movimientos sociales, el sello personal del escritor/cineasta... condicionan el proceso creativo y nos van a ofrecer muchas respuestas acerca de por qué unas funciones cardinales se mantienen y otras no, o son alteradas de tal forma que dan un giro o significado distinto al 'discurso'.

A nivel discursivo, el exhaustivo análisis estructural propugnado por Genette en *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980) nos parece de toda utilidad. A pesar de que cine y literatura poseen sus propios códigos, todavía es posible examinar la mayor parte de subcategorías englobadas en las de 'orden', 'duración', 'frecuencia', 'modo' y 'voz' que propone el teórico francés. No sólo es relevante saber qué funciones cardinales se mantienen en una y otra obra, sino también si aparecen en el mismo orden

temporal; si el tiempo medido en páginas/metraje es equivalente, o se le dedica más o menos atención a una escena; si hay equivalencia en cuanto a la focalización, o la perspectiva y el punto de vista varían; si se utiliza el mismo narrador o existe un cambio en la instancia narrativa. En ocasiones, el teórico encontrará que algunas variaciones responden al contexto histórico de producción analizado previamente.

A pesar de que cine y literatura hayan desarrollado sus propias fórmulas o códigos, no podemos dejar de preguntarnos qué recursos llaman la atención en la película, y si presentan un significado especial con respecto a la novela, o pretende emular o tapar una emoción. Se trata de la sección más subjetiva, más 'creativa' y 'personal' para quien aborda el análisis comparativo. Es también la más compleja. En nuestra opinión, requeriría trabajar con cuatro fuentes: la novela, el guion literario, el guion técnico y la película. Partiendo de la dificultad de disponer del guion técnico, aún nos quedarían los otros tres recursos. De gran ayuda puede servir el tratado *Cinematic Storytelling*, de Jennifer Van Sijll (2005), que aúna las cien convenciones filmicas más utilizadas y su valor dramático en las siguientes categorías: espacio (2-D y 3-D), composición de la escena, formas (circular, triangular, rectangular...), montaje, tiempo, efectos de sonido, música, transiciones, objetivo de la cámara, posición de la cámara, movimientos de cámara, luz, color, atrezzo, vestuario, localizaciones, y entorno natural. No todas estarán presentes en la película, pero el teórico deberá estar atento si una de ellas aparece, y habrá de preguntarse si se encuentra señalado o no en el guion, y de qué manera; si corresponde a algún momento relevante en la novela, o si por el contrario la película está tratando de despertar otra emoción en el espectador (y, si es así, qué tipo de emoción y en qué grado se desvía del texto fuente). De nuevo, cualquier diferencia relevante habría de ser evaluada teniendo en cuenta los contextos en que una y otra obra ha sido realizada.

En definitiva, creemos que cuando una película se basa en una novela, cualquier postura hermenéutica debe ser lo suficientemente madura como para superar la 'transposición intersemótica' (Raitt, 2010, p. 47) que opone 'literatura versus cine, alta cultura versus cultura de masas, original versus copia' (Naremore, 2000, p. 2). Como dos formas artísticas independientes, el cine no hace sino ofrecernos la posibilidad de disfrutar de una historia en un nuevo formato, de alargar su vida y apuntar nuevas interpretaciones que, a su vez, se conjugan con nuestra propia interpretación del libro. Hablar de adaptación no hace sino celebrar esta oportunidad que nos brindan ambos lenguajes. Los estudios en torno a este fenómeno deben ser más ambiciosos, y abor-

dar un análisis narrativo en profundidad, así como un estudio de los condicionantes políticos, económicos y socioculturales que influyen en la producción de ambas obras. Sobre todo, más que preguntarse por las diferencias, debe cuestionarse por qué existen, pues en esa respuesta se halla el verdadero sentido de la adaptación.

Referencias bibliográficas

ANDREW, D. (1981). *Las Principales Teorías Cinematográficas* (2ª edición). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

BÁLAZS, B. (1952). *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art.* (Bone, E., Trad.). Londres: Dennis Dobson Ltd.

BALDELLI, P. (1964). *Film e opera letteraria.* Roma: Editori Riuniti.

BARTHES, R. (1987). “La muerte del autor.” En *El Susurro del Lenguaje. Más Allá de la Palabra y de la Escritura.* Barcelona: Paidós.

— (2002). *S/Z* (8ª edición) (Miller, R., trad.). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

BAZIN, A. (1990). “A favor de un cine impuro.” En Bazin, A., *¿Qué Es El Cine?* Madrid: Ediciones Rialp, SA.

— (2000) “Adaptation, or the cinema as digest.” En Naremore, J. (ed.), *Film Adaptation.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

BLUESTONE, G. (1957). *Novels into Film.* California: University of California Press.

BOSWELL, P. A. (2007). *Edith Wharton on Film.* Illinois: Southern Illinois University Press.

DELEUZE, G., y F. GUATTARI (1994). *Rizoma: Introducción.* México: Ediciones Coyoacán.

ECO, U. (1970). *La Definición del Arte.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

FILMING CLASSICS AIDS TICKETS AND BOOK SALES (1934). In *Motion Picture Herald*, 117(8), 48. Disponible en: <http://www.archive.org/stream/motionpictureher117unse>

GROSSMAN, J. (2015). *Literature, Film, and Their Hideous Progeny. Adaptation and* *ElastEXTity.* London: Palgrave MacMillan. —

ISER, W. (1972). "The Reading Process: A Phenomenological Approach." En *New Literary History*, 3(2), pp. 279-299. DOI:10.2307/468316

KRAKAUER, S. (1960). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Nueva York: Oxford University Press.

KRISTEVA, J. (1986). "Word, dialogue and novel." En Moi, T. (Ed.), *The Kristeva Reader*. Nueva York: Columbia University Press.

LÉGER, F. (1973). "The spectacle: light, color, moving image, object-spectacle." (Anderson, A., trad.) En Fry, E. F. (Ed.), *Functions of Painting*. Nueva York: The Viking Press.

MALTBY, R. (1992). "'To Prevent the Prevalent Type of Book': Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934." En *American Quarterly*, 44(4), pp. 554-583. DOI:10.2307/2713215

MANN, T. (1997). "El Film." En Geduld, H. M., *Los escritores frente al cine* (2ª edición). (Villena, I., trad.). Madrid: Editorial Fundamentos.

MARCUS, L. (2006) "Film." En Bradshaw, D. & Dettmar, K. (Eds.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.

MCFARLANE, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford/New York: Clarendon Press.

METZ, C. (1991). *Film Language. A Semiotics of the Cinema* (Taylor, M., trad.). Chicago: University of Chicago Press.

MITRY, J. (1978). *Estética y Psicología del Cine*. Vol. 1. Madrid: Siglo XXI.

MONACO, J. (2000). *How to Read a Film. The World of Movies, Media and Multimedia* (3ª edición). Nueva York/Oxford: Oxford University Press.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. En *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 13(13), pp. 277-300.

STAM, R. (2005). "Introduction: the theory and practice of adaptation." En Stam, R., y A. Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

THE MOTION PICTURE PRODUCTION CODE OF 1930 (Hays Code) (2006). En *Artsreformation.com*. Recuperado de: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>

TRUFFAUT, F. (1966). "A certain tendency of the French cinema." En *Cahiers du Cinema*, 1, pp. 31-41.

WAGNER, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. London: Tantivy Press.

Línea 3

ARTE Y CINE

La alegoría en el cine barroco contemporáneo. Variaciones retóricas de la narrativa clásica

Carlos Fernando Alvarado Duque

Universidad de Manizales, Colombia

cfalvarado@umanizales.edu.co

Resumen

El presente texto se deriva de un trabajo de investigación sobre retórica del cine. El interés es estudiar el papel de la alegoría en el cine barroco, no como un mecanismo ornamental, sino como una forma de invención semántica capaz de cuestionar la gramaticalización del lenguaje cinematográfico. Se toma como corpus de análisis una muestra de cine contemporáneo de tendencia barroca (*Cidade de Deus* –Brasil, 2002– de Fernando Meirelles y *Balada triste de trompeta* –España, 2010– de Álex de la Iglesia), dado que la tendencia al exceso, a la fragmentación y ruina de estos filmes sabotea la orientación realista del cine clásico gracias a un proceso de amplificación propio del trabajo alegórico.

Palabras clave

Cine barroco, alegoría, lenguaje, retórica.

1. Introducción

Estudiar el uso de la alegoría en el mundo del cine, en calidad de dispositivo narrativo-poético, engrandece la comprensión de las formas expresivas que permiten tanto los procesos comunicativos como las narrativas de corte artístico. Las figuras retóricas en el séptimo ofician como recursos estético-narrativos que ofrecen un modo de ampliar los resortes con que operan los filmes y su capacidad de crear sentido. Su papel permite reconocer que la construcción de cualquier territorio textual no se reduce simplemente a duplicar una realidad de base. Nos interesa el análisis de esta figura vinculada al barroco dado que, como sostienen varios autores, ambas tienen una relación consustancial. Buscamos ofrecer una visión de la alegoría que no se reduzca a la ilustración didáctica de un concepto. En otra clave, el fin es revisar su capacidad de operar como una estrategia textual que incrementa el sentido de un texto gracias a que inocular otros textos en su cuerpo expresivo. Y la denominada escritura barroca (que tiende al exceso que rompe con la naturalidad) se presta para pensar la operación alegórica.

Sin duda, el estudio de las figuras retóricas ha tenido más desarrollos teóricos desde la figuración literaria que desde el campo del cine. Su análisis, originalmente en el terreno del lenguaje verbal y escrito, se ha extendido, tímidamente, a otras materias expresivas, como la imagen en movimiento. Partimos de la idea de la figuración alegórica no es privativa de un solo medio (lo cual puede constatarse en la pintura barroca). En esa medida nos interesa revisar los diversos modos en que puede materializarse la alegoría en el séptimo arte, un campo que se vale de imágenes, palabras, sonidos, textos escritos y otros recursos. A partir de la taxonomía de Casetti y Di Chio (2003), tomamos prestada la idea de que existe una escritura barroca caracterizada por mantener la idea de duplicar la realidad, pero con gestos de inscripción profundamente marcados.

Así, el objetivo que orienta nuestro proceso de investigación se decanta por estudiar la alegoría como un proceso de sobreescritura textual en el cine barroco que desafía la representación de impronta clásica. Si bien esta capacidad no es privativa de la alegoría, pues otras figuras ofrecen resultados similares, creemos que su capacidad de operar en casi cualquier instancia del filme (del plano al relato), alcanza interesantes resultados en el proceso de amplificación del sentido.

Utilizamos una metodología cualitativa, de corte comprensivo, que intenta trascender el uso funcional (decorativo) de la alegoría para dar paso a una *interpretación*

textual que reconozca la fuerza poética de dicha figura. La investigación se realiza a partir del estudio de caso, sin duda tendencia en este campo. Así se ponen a prueba una visión ampliada de la alegoría en dos filmes que pueden matricularse en una perspectiva barroca contemporánea: *Cidade de Deus* (Brasil, 2002) de Fernando Meirelles y *Balada triste de trompeta* (España, 2010) de Álex de la Iglesia.

2. Reflexión teórica

2.1. La alegoría

En el universo de las figuras retóricas, la alegoría aparece vinculada, en un particular combate, con el símbolo. Si bien dicha relación no es diametralmente de oposición, ambas son pensadas por contraste (la una refiere a la otra). Ambas suponen, por lo menos en principio, la postergación del sentido. Operan como velos que reclaman un ejercicio interpretativo para acceder a lo que encubren. La distancia principal entre ambas, como bien sugiere Todorov (reconstruyendo el pensamiento de Goethe), radica en la aparente naturalidad del símbolo (casi extensión intuitiva de las cosas) y la pura artificialidad de la alegoría (intervención tecno-racional sobre lo real).

« La primera diferencia surge de que en la alegoría el aspecto signifi-
ficante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está
significado, mientras que el símbolo conserva su valor propio, su opacidad.
La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo –pero de tal manera que no
deja de significar (...) (Todorov, 1991, p. 282).

No podemos dejar de pensar que la mácula de la artificialidad con que se acusa a la alegoría en el romanticismo es al mismo tiempo una justa descripción de su dinámica, como la mayor virtud de su modo de enfrentar el Afuera. En este trabajo optamos por una visión no sustancialista del lenguaje y la alegoría, pensada como una estrategia retórica que opera en el terreno del más puro artificio, proclama, sin lugar a dudas, que no es naturaleza sino técnica de creación. Y esto permitirá reconocer su potencia como forma retórica para enfrentarnos a la imposibilidad de una naturaleza que espera ser descifrada

Angus Fletcher presenta un interesante estudio sobre la alegoría como modo simbólico. Su interés no orbita en el paralelismo, sino en el reconocimiento del trabajo alegórico como proceso de figuración. En esta perspectiva el simbolismo tiene la intención de recalcar el hecho de la amplificación del sentido a través del trabajo de la

alegoría. Se parte de la caracterización etimológica de esta figura que supone la relación entre *ellos* (otro) y *ágora* (que opera tanto como plaza pública, al igual que como discurso). En tal línea, la alegoría supone -un discurso otro-, como -un discurso sobre lo otro-. Es decir, cifra un mensaje (normalmente de carácter conceptual) sobre una escena (imagen, relato): “(...) la alegoría dice una cosa y significa otra. Destruye la expectativa normal que tenemos sobre el lenguaje, que nuestras palabras significan lo que dicen” (Fletcher, 2002, p. 11). La tarea del trabajo alegórico tiene como fin hacer visible ciertas conexiones que el lenguaje literal no permite o que ciertas condiciones de época niegan, lo cual explica su uso en discursos sobre el territorio político.

Existe una estrecha relación entre la alegoría y el mundo narrativo. No es gratuito que tenga un uso en el mundo de la fábula infantil o en las parábolas cristianas. Por eso Fletcher se interesa en la tematización de lo que denomina personajes alegóricos, que operan como vehículos para desarrollar acciones (como en cualquier relato) pero con la nota distintiva de que se convierte en imágenes concretas de un mensaje. Encarnan, por ejemplo ideales morales, ilustran, en otros casos, un punto de vista concreto sobre un comportamiento humano, el estado de una sociedad, los excesos del poder en ciertos contextos políticos.

Nuestro pensador se interesa, entre otros rasgos, por exaltar el papel del doble en la alegoría. Si bien no es difícil reconocer que el propio movimiento alegórico está montado sobre la duplicidad del discurso, un doble mensaje, un mensaje cifrado en otro, nuestro autor nos revela la tendencia temática de los relatos alegóricos a las historias en que se reconoce esta constante. Esto bien se explica por el interés de grabar sobre un personaje o una acción dos contenidos: “Cuando el autor alegórico divide su protagonista en dos aspectos antitéticos se ve obligado a crear historias desdobladas, una para cada una de sus partes. Eso es lo que ocurre con la historia de Jekyll y Hyde...” (Fletcher, 2002, p. 182).

Ahora, deseamos retener esta suerte de *doppelgänger* como marca de la alegoría, precisamente porque nos revela el mismo esfuerzo de esta estrategia retórica por revelar la imposibilidad de que el lenguaje tenga un cierre o una estratificación. El efecto *doppelgänger* supone que el doble, la imagen del espejo, es tan poderoso que se hace indistinguible del original. La gracia de la alegoría radica en la imposibilidad de reconocer, a ciencia cierta, qué contenido vela y qué contenido es velado. Sin duda Fletcher reconoce en la alegoría una suerte de llamado que desborda la concreción

de cualquier relato, cualquier pintura, cualquier filme. Creemos también que la fuerza alegórica abre un puente con otros sistemas de enunciación. Solo que es necesario advertir que no está al servicio de ellos. En tal caso, la alegoría operaría nuevamente como instrumento ilustrativo y el relato en que se materializa sería una excusa, un cascarón fácilmente desechable.

Le debemos a Walter Benjamin la caracterización de la alegoría como un mecanismo que supera el universo retórico para operar como forma de comprensión de la propia historia. Su principal trabajo dedicado a estudiar el problema alegórico tiene lugar en el análisis del drama barroco alemán. Su esfuerzo por estudiar el *Trauerspiel* bajo la égida de la alegoría, ilustra la consustancialidad de esta estrategia con la estética barroca. Este particular modo de escenificación dramática es estudiado por Benjamin en la medida en que establece una relación directa con la muerte. Los personajes, en el *Trauerspiel*, son fantasmas que, necesariamente, sugieren la duplicidad como rasgo constitutivo. Son vestigio de la vida, ruinas del cuerpo, están diferidos en el tiempo.

Benjamin comparte la idea de que la alegoría opera como lenguaje capaz de dar forma a nuestras relaciones con el Afuera: “La alegoría no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje y hasta la escritura” (Benjamin, 1989, p. 155). Siempre postergada, la alegoría presenta un mundo retrasado temporalmente. Y en tal movimiento la dialéctica naturaleza-historia tiene lugar. Consciente de la imposibilidad de alcanzar la eternidad, la perfección de la naturaleza inmaculada, la historia intenta capturar pedazos de su propio movimiento para cristalizarlos: “Con la ruina, la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable” (Benjamin, 1989, p. 171).

No cabe duda que la ruina del lenguaje perfecto se convierte en una suerte de oda al material. Bien dice nuestro filósofo que el mundo se recompone a pedazos, sin que dicho mundo sea otra cosa que un sueño que la melancolía mantiene vivo. En consecuencia, el lenguaje se torna ruinoso, no hay bajo su cuerpo ningún objeto natural. En esa medida la alegoría no es una imagen que vela una naturaleza. Es un fragmento que opera estableciendo nexos en la pura superficie.

« La alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma un conjunto con otro, en el que encaja. Del

misterio se habló desde siempre con la imagen del velo, que es un viejo cómplice de la lejanía (Benjamin, 1989, p. 371).

Bien podemos decir que la alegoría barroca, para Benjamin, opera sobre la ruina de la naturaleza. Y podemos agregar que el trabajo alegórico, en honor a la muerte de una estructura metafísica, genera un enaltecimiento de la imagen como resto. Estamos ante una nueva escritura que hace de la imagen su material, de las palabras nuevos espectros visuales. Y este juego horizontal en el cual diversos modos de inscripción se superponen llevan a la alegoría al terreno de la producción expresiva frente al Afuera (variación del palimpsesto). Ante la retirada de la metafísica no solo se puede romper los géneros discursivos, sino que la pura artificialidad del trazo puede hacer que el fragmento signifique cualquier cosa: “Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar cualquier otra” (Benjamin, 1989, p. 167).

Como era de esperarse se convierte en una estrategia central en las prácticas artísticas contemporáneas que, de un modo u otro, se distancian de cualquier forma clásica de representación. Ante la anuencia a hacer del mundo un pretexto, sino mejor un efecto textual, no es extraño pensar que las vanguardias recurran al proceder alegórico por la libertad que ofrece su cruda artificialidad. Si a eso, además, sumamos las diferentes defensas de un neobarroco como tendencia cultural (como propone Calabrese [1989]), la alegoría adquiere un papel clave en los modos de constitución del presente que orbitan sobre el movimiento ininterrumpido de significantes que en un plano horizontal dan pie a variadas sobreescrituras.

Ahora bien, en el marco del trabajo artístico de la alegoría podemos encontrar la postura de Peter Bürger. Tras la estela de Benjamin, el pensador norteamericano piensa la dinámica de las vanguardias como el avance de obras inorgánicas. Contra el interés de un arte orgánico, extensión de una naturaleza anterior, la vanguardia opta por el trabajo sobre materiales que se resisten a ser articulados para dar paso a una totalidad natura: “La alegoría arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es por tanto, esencialmente, un fragmento en contraste con el símbolo orgánico” (Bürger, 2000, p. 131).

Bürger señalará que en las obras de arte inorgánicas la alegoría supone tanto la aparición del fragmento que disloca una parte de su contexto de origen, como también el acto de composición a través de la articulación de dichos restos. Este acto no supone restaurar una imagen perdida, sino dar pie a un nuevo modo de expresión del

mundo. En este caso la realidad es efecto textual de la composición hecha a través del montaje de fragmentos.

Owens, por su parte, expande la relación entre el arte contemporáneo y la alegoría propuesta por Bürger: “Atribuir un motivo alegórico al arte contemporáneo es aventurarse en un territorio proscrito, pues la alegoría ha sido condenada como una aberración estética, la antítesis misma del arte” (Owens, 2001, p. 204). Tras esa tara, la alegoría se sintoniza con las prácticas artísticas que trabajan en términos de reciclaje textual. Es decir, el abandonar la vieja idea de copiar el mundo, por la de suponer que toda realidad es efecto de la interrelación entre textos

Nos interesa el trabajo de Owens no solo por su vinculación con el terreno del arte, sino porque piensa la alegoría como una estrategia textual. Esto evita, para nosotros, la discusión si es propia del trabajo verbal, si opera en la literatura como medio natural, si tiene modificaciones en la imagen plástica o si es posible en el cine. En calidad de mecanismo que genera variaciones escriturales sobre el material en que opera (generando una modificación del texto con que se relaciona) su valor estriba en la potencialidad de la mutación de sus propios materiales para dar cuerpo a otros modos discursivos siempre en el trabajo de las interrelaciones, siempre en la impureza que niega un texto de origen, que sabe que la escritura escribe su propio inicio. “En la alegoría un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación; el paradigma de la obra alegórica es por tanto el palimpsesto” (Owens, 2001, p. 205).

Esto bien sirve para comprender por qué Owens sostiene que el universo alegórico, su arsenal de imágenes, no son fruto de la invención del artista, sino producto de la variación, de cierto robo donde “(...) el alegorista no inventa las imágenes, las confisca. Reivindica su derecho sobre lo culturalmente significativo, presentándose como su intérprete. En sus manos la imágenes se transforma en otra cosa” (Owens, 2001, p. 205). De manera lapidaria apostilla que la alegoría no es hermenéutica. Señala, con claridad, que no se busca un significado de origen cifrado, sino que se da pie a una nueva fuerza textual.

Ya en este análisis de la alegoría como palimpsesto, José Luis Brea (1991, 2007) nos presenta una interesante visión de nuestra figura que profundiza en el hecho de la mutación, en el reconocimiento de la imposibilidad de alcanzar cualquier forma de ser impoluto, de *arké* incontaminado. Por ello celebra la muerte como expresión ale-

górica de la dilatación que nos permite reconocer que toda significación sabe que su objeto, luego del acto textual, se ha convertido en cadáver. Recupera, para el mundo contemporáneo, la idea de que la alegoría opera como jeroglífico. Su vocación es el hermetismo que violenta la idea de ser simplemente un vehículo didáctico para ilustrar conceptos. De la convención secreta (el mensaje cifrado) únicamente accedemos a la expresión pública (el jeroglífico). Esta antinomia (convención/expresión) nos revela que la alegoría opera en el terreno del lenguaje manteniendo activa sus fuerzas.

Brea sostiene el carácter escritural de la alegoría. Y en dicho carácter se toma distancia del lenguaje como doble, pero se fusiona el horizonte de la visualidad con el de la verbalidad. Ante la pura imagen, que solo puede indicar sin articulación alguna, se da paso a la escritura visual, al uso de marcas de la lengua como trazos pictóricos. En tal medida horada camino para pensar que tanto el alegorista, como el lector del texto alegórico, comprenden las cadenas significantes como caudales que mezclan las marcas expresivas con una fuerza tan violenta que evita cualquier forma de fijación.

2.2. Lo Barroco

Si bien lo barroco aparece tematizado como tendencia artística, nos interesa expandir ese criterio hasta reconocer una estrategia poética. Una de sus marcas de identidad es el exceso. Siempre se asocia con la sobrecarga de la forma que, o desea superar a la naturaleza al exceder sus formas o destruirla al sobrepasarla. Esta pista bien puede mantenerse al crear, en diferentes superficies (el relato literario, la imagen plástica, el montaje cinematográfico, la narrativa de medios por nombrar algunos casos), cuerpos descentrados. Bien podría decirse que son demasiado perfectos, son demasiado monstruosos. En el extremo siempre sabotean la percepción cultural dominante.

La alegoría y el barroco operan como anverso y reverso. Incluso, podríamos decir son una misma superficie que confunde sus pliegues: “Barroco es, para nosotros, una cierta generalizada forma –la alegórica– de empleo del discurso y una cierta generalizada forma de posicionarse el sujeto a partir de ella, en ella” (Brea, 1991, p. 4). Con tal tendencia discursiva se está poniendo en jaque toda la tradición representativa obsesionada con el reflejo especular del Afuera. Brea nos asegura que el rasgo distintivo del trabajo alegórico es el quebrantamiento del espacio de representación, una suerte de virus que impide sus sueños de perfección.

Una inevitable barroquización de la realidad tiene lugar cuando se amplifican los sistemas de signos que fluyen gracias a la sobreescritura como dinámica de la alegoría. Por éxtasis de la comunicación, nos dice Brea, se desmontan las genealogías para que las potencias de significancia generen derivas casi infinitas. Bien se recuerda que palabra e imagen se intercambian no solo para que una duplique a la otra, sino para que se desmonte su supuesto estatuto ontológico. No nos queda sino pensar que en un mundo barroquizado el sentido siempre está en otro lugar. Pero ese otro lugar, depende de otro. Y la cadena hace que la alegorización sea el modelo sin término de cualquier lectura.

« Que una imagen sea vista a través de otra, que un texto leído por otro: esa es la ley general misma –ley de lo alegórico– de toda economía barroca de la representación, y el lugar, por excelencia que, la escritura rotura, el espacio de producción de toda significancia (Brea, 1991, p. 29).

Calabrese bien puede ubicarse entre los autores que piensan el barroco como una marca de identidad contemporánea. Con su propuesta de una era neobarroca se interesa por sugerir que nos encontramos en un tiempo en el que se han debilitado las fronteras que separan prácticas, discursos, escuelas, géneros y toda suerte de taxonomías imaginables. De tal forma el barroquismo recuerda la idea del exceso y el descentramiento sin que ello lo agote en el terreno del arte “¿En qué consiste el barroco? Consiste en la búsqueda de formas en las que asistimos a la pérdida de integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (Calabrese, 1989, p. 12).

Como categoría de la forma, el barroco supone una línea que rompe el orden falsamente dado como natural. Nos interesa retener dos rasgos neobarrocos de la propuesta de Calabrese: el detalle y el fragmento. Ambos ofrecen un modo de dislocación de la totalidad, pero sus estrategias operan de diferente manera. Mientras el detalle es un mecanismo que depende del trabajo del enunciador que, con distintas técnicas, centra la atención en una parte para magnificarla sin deconstruir la totalidad, el fragmento supone una intervención sobre un cuerpo para romper su organicidad, una especie de irrupción que solo sugiere la totalidad como una virtualidad perdida.

Sin lugar a dudas el cine ha sido un territorio en el cual el barroquismo, de diferentes maneras, se hace presente. Como hemos sugerido en nuestro trabajo, varias taxonomías interesadas en la historia del séptimo arte clasifican su decurso recurriendo a

etiquetas que provienen del campo estético e, incluso, emulan las etapas con que se han modelado otras prácticas artísticas. La propuesta de Calabrese sobre el neobarroco, que hemos reseñado rápidamente, incluye varias acotaciones sobre el séptimo arte. Y la fuerza de esta propuesta se ha extendido para analizar la tendencia narrativa de algunas obras fílmicas a la fragmentación y al montaje basado en una amplia gama de materias expresivas.

Por su parte, Casetti & Di Chio presentan tres regímenes (concentrados en los mecanismos de inscripción visual y la escritura de imágenes en el flujo temporal) para analizar sincrónicamente el funcionamiento de un filme (clásico, barroco y moderno). La escritura barroca, señalan los semiólogos italianos (2003, p. 116), se caracteriza por -la marcación y la homogeneidad- con el uso de los extremismos y la marginalidad pero, que permite la diversidad mediante -transiciones y puentes.

En términos visuales se opta por el contraste entre el modo de construir los planos con angulaciones extremas, puntos de vista aberrantes, como también se combinan las imágenes de poca profundidad con imágenes que dibujan líneas de fuga infinitas. Este tipo de decisiones se acompañan con algunos mecanismos, en el caso de la escritura, que permiten fluidez al momento de generar un efecto de continuidad narrativa. Esto con el fin de que si bien el espectador reconoce la marginalidad, esta no afecte la ilusión de realidad del filme.

No podemos evitar hacer mención a los dos regímenes restantes que hacen parte del estudio de Casetti y Di Chio. En términos del régimen de representación (puesta en escena, en cuadro, en serie) el equivalente de la escritura barroca será la analogía construida. Como rasgo de la analogía construida, nuestros semiólogos señalan la técnica del *decoupage*. Dicho mecanismo se interesa por una fragmentación del espacio escénico que se distancia de la fluidez de las acciones. A diferencia del cine clásico que evita fragmentar el espacio en que tenía lugar un diálogo, en el cine barroco se violenta esta falsa organicidad. En términos del régimen narrativo, se sugiere una narración débil.

« Las situaciones narrativas sufren una especie de trastorno: ya no existe equilibrio entre los elementos, sino una hipertrofia de los existentes respecto a los acontecimientos. Esto conduce a la asunción de una apariencia más bien opaca de los personajes (...) se vuelven enigmáticos, pierden consistencia (Casetti y Di Chio, 2003, p. 242).

3. Análisis: *Cidade de Deus* y *Balada triste de trompeta*

Hemos seleccionado dos filmes que, sin llegar al extremo de una escritura que desmonte la ilusión de realidad propia del cine clásico, si se matriculan dentro de la estética barroca que tiene como fin sabotear cualquier tipo de representación naturalista. Creemos que toda obra barroca en el cine tiende a exceder los límites de la representación con el interés de alcanzar un fuerte efecto de realidad. El trabajo de la técnica, en lugar de ocultarse, termina expuesto. Y por esto se comprende la insistencia en el detalle y el fragmento. No es difícil situar tanto a *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, como *Balada Triste de Trompeta* (2010) de Alex de la Iglesia, dentro de este movimiento barroco. Incluso no sería difícil sugerir que son casos del Neobarroco que tematiza Calabrese. Para efectos de nuestro análisis nos interesa mostrar que logran el sueño del cine clásico, una suerte de extensión de la vida (por lo menos para el espectador mientras presencia el filme), que trabaja reconociendo la pura artificialidad como estrategia retórica.

En tal dinámica, la alegoría emerge en ambos filmes como un mecanismo que opera sobre la ruina del cine clásico. Y esta inoculación es tan profunda que está presente tanto en el universo diegético (dos historias sobre la destrucción, y el mundo ruinoso) como en el acto escritural, el ejercicio de modulación de la materia filmica, que arruina todo mecanismo de naturalización excediéndolo. *Cidade de Deus* nos ofrece un retrato de la supervivencia en las favelas brasileras, donde la ley está ausente, y la más cruda animalidad infecta a las nuevas generaciones. Este relato se focaliza en un joven que desea ser fotógrafo y busca por diferentes medios salir de este difícil hábitat. *Balada triste de trompeta* cuenta la historia del hijo de un payaso cuya infancia es arrebatada por la guerra (inicios del franquismo). Tras unirse a un circo en calidad de payaso triste (que no hace reír), se enamora perdidamente de una trapecista lo cual desemboca en la más cruda locura, en un regreso a la más cruenta animalidad (lucha con su actual novio, otro payaso, por su amor).

Ambas historias focalizan el problema de la naturaleza humana. Y tras dicho problema el tipo de control que la sociedad supone. En ambos casos se alegoriza la imposibilidad de que los cuerpos sean domesticados vía discurso. En otro sentido, ambos relatos cargan sobre sí, inoculada, una diatriba contra el control que garantiza la naturalidad. Saben, de antemano, que la naturaleza es una fantasía que queda en ruinas cuando es puesta en obra. La sociedad como mecanismo que garantiza el equilibrio de

sus ciudadanos, queda arruinado cuando la supervivencia emula la ley del más fuerte. El reconocimiento del otro queda eliminado cuando la sociedad deviene dictadura y la ley supone la eliminación de la diferencia. En *Cidade de Deus* se alegoriza una jungla en las callejuelas de la favelas, los chicos a temprana edad deviene cazadores (para evitar ser presas), En *Balada Triste de Trompeta*, los miembros del circo (entre los cuales está nuestro payaso triste), están en vía de extinción al exponer, en medio de la dictadura, un variopinto panorama de cuerpos extremos, excéntricos.

El personaje antagónico de *Cidade de Deus*, Dadinho (convertido en Ze Pequeño gracias a un ritual de paso), tiene un voraz apetito por la muerte. Bien puede decirse que a su paso la ruina se convierte en constante. En términos de *personajes alegóricos*, como sugiere Fletcher, Ze pequeño materializa el trabajo de la plaga. Así como la calavera es alegoría en el siglo XVIII de la más cruda destrucción en el territorio del drama, en este filme barroco su nombre y rostro, alegorizan la aniquilación. Y esto bien puede reconocerse en la muerte de su único amigo que tiene lugar por la cercanía física con nuestro personaje. Literalmente recibe una bala dirigida a él por estar demasiado cerca, en una fiesta. No en vano se nos narra, antes de esta muerte que Ze pequeño nunca ha bailado. Y esta descripción literal, trae tras de sí la carga metafórica de nunca haber sido domesticado en los mecanismos que ofrecen los rituales sociales.

Todo el relato tiene lugar en medio de las favelas que dejan a la vista la ruina urbana. En dichos espacios, en descomposición física, se alegoriza tanto el problema social y político de estas comunidades, como la imposibilidad de controlar el Afuera, de suponer que lo que nos rodea obedece al deseo de normalización. Buscapé, el personaje que sirve para focalizar la historia, desea escapar de la realidad de las favelas. Y su interés por la fotografía alegoriza la presencia técnica en medio de esta naturaleza salvaje. Su cámara deviene en una coraza. Gracias a ella no solo logra protegerse (le permite ganar un rol en la guerra de bandas), sino que oficia como herramienta de salida de este espacio (termina contratado como fotógrafo en un periódico local). Su cámara retrata la muerte de Ze Pequeño en medio de la más cruda animalidad. Focalizar este desenlace a través del objetivo fotográfico alegoriza que la técnica hace visible lo real.

En tal medida, la narrativa del filme genera una fuerte sensación de realidad porque, de diferentes maneras, hace evidente el dispositivo narrativo. Que Buscapé se valga de la cámara, y el desenlace opere como un pliegue en el cual la realidad es efec-

to de la escritura en imágenes, se amplifica con el montaje fragmentado del filme que sabotea cualquier principio de continuidad narrativa naturalista. Dicho proceso permite que los detalles ganen protagonismo y la inclusión del espectador en el drama se amplifique reconociendo la vertiginosidad de la escritura. Y este tipo de escritura barroca, que bien puede equipararse a la estética del videoclip, nos presenta este drama sin recurrir a un tono realista (nuestro filme da la espalda a las convenciones con que, por ejemplo, el neorrealismo operó). Por el contrario, alegoriza la falta de naturaleza. Solo aparece para nosotros la supervivencia de los cuerpos en medio de un paisaje casi surreal. Solo una escritura desatada, violenta, descentrada, puede alegorizar este tipo de ácida crítica a cualquier seguridad social.

La estrategia de Alex de la Iglesia es diferente. Si bien su narrativa tiende, por lo menos en término de escritura, hacia el clasicismo, el sabotaje barroco tiene lugar a través de los mecanismos representativos. Para alegorizar la idea de una naturaleza social regulada, su elección del mundo del circo abre una primera pista. En el prólogo de la historia vemos cómo el padre del protagonista, forzado por la resistencia a participar en la guerra, combate vestido de payaso. Este excéntrico gesto, justificado diegéticamente, sabotea la falsa naturaleza de la guerra. Un payaso con un machete resulta cojonudo, como bien dice el capitán al mando para motivar a este peculiar soldado. En términos generales toda la historia supone una alegoría política contra el intento de erradicar al otro (lo cual carga sobre sí un interés por borrar la desviación por carecer, aparentemente, de naturalidad). Los miembros del circo encarnan fácilmente esta diferencia que se centra sobre el cuerpo. Pero la alegorización crece cuando Javier, perseguido por atacar salvajemente al novio de Natalia (Sergio), la trapecionista que ha robado su corazón, huye al campo. Literalmente deviene en bestia y termina, incluso, siendo tratado como un perro, por un viejo coronel franquista (al que tiempo atrás hirió para intentar salvar a su padre). No podemos sino ver en esta transformación una alegoría de la naturaleza social que se des-hace. Y si bien parece que se regresa a una naturaleza original, es solo una falsa pista para mostrar que no hay nada allí. Lo único es un cuerpo que, a razón de una técnica, será modelado.

Sergio, luego del ataque, termina con el rostro desfigurado. No puede volver a actuar de payaso, el maquillaje no sirve de máscara. Y bien puede decirse que su cuerpo alegoriza su explosiva personalidad. Nuestro personaje (Javier), luego de devenir bestia, recibe un llamado vocacional (luego de un fuerte trauma) y se convierte en un ángel de la muerte. Y esta figura simbólica da pie a la ruina en el resto de la historia.

El desenlace, en medio de una iglesia construida sobre los restos de los hombres que perecieron en la guerra, con la presencia de calaveras por doquier, solo anuncia la destrucción de cualquier resto de naturaleza social. Y el despliegue barroco se amplifica. De la Iglesia retrata, en clave época, la batalla sobre las alturas (donde el alma barroca adquiere materia) con la materialidad en ruinas a ras de tierra (las calaveras devenidas expresivas). En este último acto el blanco y negro se apodera de la pantalla y el barroquismo excede cualquier representación realista, la ausencia de color revela el artificio, los movimientos de cámara violentos y los cuerpos al borde del abismo, amplifican la expresividad para arruinar cualquier realidad de base. No en vano la historia termina con una cruda carcajada de los dos payasos (gesto que alegoriza el cuerpo que se protege respecto al Afuera indómito).

4. A modo de conclusión

Bien podemos decir que si el trabajo alegórico en ambos filmes revela, a simple vista, un problema de orden social-político, la fuerza barroca (que tiene diferentes estrategias en ambos filmes) tiende a generar una fuerte ilusión de realidad en el espectador, pero excediendo los mecanismos clásicos de representación que buscan la naturalización. Aquí la fuerza del barroquismo opera como doble del interés de ambos filmes por cuestionar cualquier orden natural. En cada caso, el mundo humano, como el territorio del cine, operan gracias al trabajo técnico. No hay sino ruinas cuando se trata de naturaleza, como sugiere Benjamin. Y para el cine, operar sobre lo ruinoso ofrece una fuerte alegoría del artificio como forma de organizar nuestras relaciones con lo que nos rodea.

Para finalizar, solo queremos decir que la alegoría en calidad de disfraz es pura heterogeneidad matérico-expresiva. Nuestra figura se vale de cualquier ropaje para operar. No hay un mecanismo definitivo para su trabajo, más allá del dar cuerpo a un discurso a través de otro discurso. Nuestra lectura se ha concentrado en el trabajo diegético. Creemos que los relatos, por principio, alegorizan, y que el cine, en cierto modo, es un arte alegórico. Y por eso en el periodo barroco se reconoce esta tendencia autorreferencial que da paso a la técnica de sobreescritura, como al palimpsesto como superficie textual.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1989). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus
- BREA, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos
- BREA, J.L. (2007). *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- CALABRESE, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CASSETTI, F. & DI CHIO, F. (2003). *¿Cómo analizar un filme?* Barcelona: Paidós.
- FARETTA, A. (2005). *El concepto del cine*. Buenos Aires: Djaen.
- FLETCHER, A. (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal.
- OWENS, C. (2001). El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 203-235). Madrid: Akal.
- TODOROV, T. (1991). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Picasso y la película que oculta otra película

Inocente Soto Calzado

Universidad de Málaga

inocentesoto@uma.es

Resumen

La muerte de Charlotte Corday es el título con el que se conoce un cortometraje realizado en color en 16 mm durante 1950 por Pablo Picasso –y Frédéric Rossif como asistente– producido por la Cinemateca Francesa. El rodaje mantuvo al pintor ocupado durante cuatro semanas. La obra permanece inédita y desconocida para el público, pues nunca fue comercializada (no fue montada ni sonorizada, aunque la música iba a ser encargada a Stravinsky). En la pantalla la obra de Picasso se convierte en protagonista, junto a él y otros amigos en distintas situaciones y acciones. Catalogada en la obra audiovisual de Picasso, sin embargo no se conoce que sus imágenes fueron utilizadas como parte de otra película.

Palabras clave

Picasso, cine, Rossif, Corday, 1950.

1. Introducción

Artista mundialmente conocido, héroe de la pintura y creador rosa, azul, cubista, clásico, surrealista o expresionista, a la edad en que otros repiten esquemas y son fieles a un estilo con el beneplácito de los mercados Pablo Ruiz Picasso había comenzado a profundizar los campos del grabado litográfico (especialmente a partir de 1945) y de la cerámica (a partir de 1947) con intensidad y dedicación inusitadas (Warncke, 1995, p. 683-712). A las nuevas experiencias artísticas se va a sumar pronto la cinematográfica, un arte que había concitado su interés desde la primera década del siglo (Read, 2008, p. 44), cuando el futurismo reivindicaba el movimiento y los dadaístas lo cargaban de concepto artístico.

Tras el fin de la II Guerra Mundial Picasso se había ido desplazando hacia la Costa Azul francesa hasta terminar instalándose allí, después de haber trabajado en 1946 en la localidad de Antibes, en las salas del Museo que posteriormente llevaría su nombre. Sentimentalmente Picasso comienza otra fase de su vida, con su nueva compañera Françoise Gilot y el nacimiento de sus hijos Claude y posteriormente Paloma. En 1948, en la zona de Vallauris, había adquirido un pequeño chalé denominado *La Galloise*, y en 1949 compra un antiguo almacén, en la calle Fournas (Widmaier, 2003, p. 102), sitio para trabajar la cerámica e instalar un taller de pintura y otro de escultura.

En el verano de 1950, con el artista a punto de cumplir 69 años, se celebra en Antibes el primer Festival de Cine del mañana, organizado por la Cinemateca francesa con Henri Langlois como director, que tiene en mente el proyecto de proporcionar a artistas una cámara de cine, película y la ayuda de un asistente para adentrarse en el nuevo arte. Por medio de Pauline Denise Dejean, hija del pintor Maurice Denis y amiga de Françoise, Langlois entra en relación con Picasso, e Iris Barry, ex-conservadora de cine del MOMA, proporciona la película de Kodakrome de 16 mm; Frédéric Rossif será su ayudante y Jean Gonnet el operador de la cámara (Delorme, 1998, pp. 75, 77).

Una vez revelado, el material pudo ser visionado en la casa del Doctor Artin, cuñado de Robert Picault, con Françoise Gilot, Louis Aragon, Elsa Triolet, Rossif y dos conductores, conservándose la grabación sonora inédita de la reunión en el Museo Picasso de París bajo el título *Soirée Picasso* (Holloway, 2006, p. 235).

La película no aparece registrada en la primera monografía, bastante exhaustiva, dedicada a Picasso y el cine (Fernández Cuenca, 1971), lo que da idea de la problemática a la que se vio sometido el material rodado.

La primera reseña, completa aunque con ciertas imprecisiones, habla de una recuperación del material (Besnard-Bernadac, 1989) y da referencias de obras precedentes, citando la obra pictórica de 1931 y dibujos y grabados de 1934 que tratan el tema de la muerte de Marat, dando a las escenas rodadas el título de *La muerte de Charlotte Corday*. En ese estudio se reconoce la importancia que da Picasso a la puesta en escena, construyendo un pequeño teatro de ilusiones, y destaca el carácter innovador de la experiencia cinematográfica, que combina *body art*, instalaciones, objetos en miniatura y *happening*.

El catálogo razonado de las obras de Picasso en el cine, posiblemente la obra más completa hasta el momento sobre Picasso y la pantalla, la recoge en su catalogación con el nº 12, dejando claro que sólo existen las imágenes rodadas por Picasso y Rossif, sin montaje ni sonido (Besnard-Bernadac; Breteau-Skira, 1992).

2. Objetivos

El estudio permite documentar la incursión cinematográfica de uno de los artistas más relevantes de las artes plásticas, explorando las conexiones entre obra filmica y plástica, divulgando el material conocido junto a otro hasta ahora no tenido en cuenta. Es posible así juzgar más ajustadamente y de forma objetiva el valor de la experiencia artística y su relación con modalidades como el arte corporal, la instalación, el *happening*, la *performance* o el ensamblaje.

Se intentan evitar y aclarar ciertas confusiones que se han producido en otros estudios sobre el tema con obras coetáneas.

Tras el análisis de las imágenes de la película se podrá también catalogar una serie de obras de Picasso adecuadamente, especialmente en lo que a su datación se refiere.

Es muy importante señalar los antecedentes y desarrollos posteriores de la experiencia cinematográfica de Picasso, observándolo no como hecho aislado sino como desarrollo natural en un gran creador.

Por último, este esfuerzo pretende apoyar la consecución de otras labores más completas y extensas sobre la época y sus creaciones.

3. Metodología

La clave metodológica de la investigación reside en la comparación de distintas fuentes de información, alguna de ellas ignorada hasta el momento.

El inicio del estudio requiere de un repaso a la bibliografía específica sobre el tema en distintas lenguas, para poder posteriormente analizar alguno de los documentos más directamente relacionados, con carácter de fuentes primarias: testimonios directos como los de Gilot o Picault, fondos fotográficos como los de Georges Sadoul o Robert Picault y la película documental posterior de Frédéric Rossif con insertos de la película original.

Françoise Gilot, pareja en la época de Picasso, fue testigo directo del nacimiento de la película, pero sus testimonios no son muy aclaratorios. En su famosa autobiografía habla de Paul Éluard y de los celos que tenía hacia Frédéric Rossif, al haber oído que “podría llegar a hacer una película corta sobre Picasso, y que tanto Pablo como yo nos habíamos entrevistado más de una vez con él, en relación con dicho proyecto”(Gilot; Lake, 1996, p. 441). Los horribles juicios del poeta sobre Rossif no impidieron la colaboración. En entrevistas posteriores Gilot afirma que Picasso, el cual odiaba ser molestado en su trabajo, hizo una excepción para el rodaje de la película (1996: 63), lo cual indica la importancia que para él tenía dicha obra.

Georges Sadoul, cuya amistad con Picasso se une a su afiliación comunista, desembocó desde el surrealismo en la crítica e historia del cine. Presente durante el rodaje, junto a su esposa Ruta, realizó fotografías –algunas de ellas en los fondos de la FilMOTECA Francesa– y publicó, justo tras la finalización de la experiencia, un ilustrativo reportaje fotográfico sobre los primeros días del rodaje (Sadoul, 1950, pp. 14-15). En su escrito retrotrae a 1908 el interés de Picasso por el cine, distracción popular despreciada por las élites del momento. Sadoul cuenta que los dos primeros días de rodaje son el 22 y 23 de septiembre, y a ellos corresponden sus fotografías con Picasso como director, actor, maquillador, iluminador, decorador... y sobre todo artista, pintando sobre los cuerpos de los asistentes para incorporar esa pintura sobre un ser vivo a la película, con la idea de trampantojo y dibujos de jocosos atlantes-querubines con los rasgos de Apollinaire (fig. 1), pintura corporal que repetiría en otros días de rodaje sobre otros asistentes-actores, como el mismo Rossif, Gonnet o Chandler. Sería un claro precedente del posterior body-art (Sureda; Guasch, 1993, pp. 177-178).



Fig. 1: Georges Sadoul. Fuente: *L'Ecran Français* n° 276, 23/10/1950, p. 15.

Robert Picault, ceramista, vecino y amigo de Four-nas, también asistió como invitado al rodaje y documentó otros días de trabajo. Su archivo, donado al Museo Picasso de París, ha sido recientemente publicado en un magnífico trabajo (Vautier, 2016). Picault fotografía las distintas actividades creativas que se producen ante la cámara: las escenas creadas con pequeñas figuras, la creación de máscaras y disfraces con cartón ondulado pintado, los ensamblajes de distintos objetos para crear personajes y escenas, la inclusión de cuadros terminados acompañando a piezas cerámicas y a combinaciones diversas...El conjunto de imágenes demuestra que las distintas figuras creadas son utilizadas en diferentes momentos, existiendo por lo tanto una conexión y una argumentación, como se observa cuando Picasso con la ayuda de Rossif está montando el personaje de don Quijote utilizando el cartón que después será Marat, colocándole la paloma de papel recortada que ondea sobre el cielo en otra secuencia, además de aportar nuevas lecturas con el peto de una armadura sobre la creación en curso (fig. 2). Como muestran los registros fotográficos, sobre el muro acabarán colocadas toda una serie de cerámicas, primero con el cielo de fondo y después con una tela detrás; a derecha del personaje se colocará el cuadro *Poule* (Zervos 1985: n° 152), y a su izquierda aparecerá el lienzo *Claude et Paloma* (n° 157). La labor de Picault, aclarada personalmente en comunicación epistolar, fue solo fotográfica y documental, sin ningún otro cometido en el rodaje (carta personal dirigida al autor, actualmente en los archivos de la Fundación Picasso de Málaga):

En effet le film de 1950 auquel vous faites allusion a été tourné à Vallauris en 1950 par la Cinémathèque française que dirigeait à ce moment Monsieur Langlois, j'y suis totalement étranger.

Il se trouve qu'à la même époque je réalisais avec Picasso un autre film, qui celui-là s'appelait: "Corrida".



Fig. 2: Robert Picault. *Picasso y Frédéric Rossif montando el personaje de Don Quijote durante el rodaje de la película*. Fuente: www.photo.rmn.fr

Pablo Picasso, pintor es el título de la película que Frédéric Rossif dedicó al malagueño en 1981; aunque los adjetivos *farra-goso, prolijo, cultista o pedante* utilizados a veces por la crítica con el documental se ajustan a lo que el tiempo ha hecho con la cinta (Colmena, 2000, p. 137), la obra posee la riqueza oculta entre su montaje de las escenas

de la película de 1950. Acompañadas por la voz del narrador que recita un texto de Helene Parmelin, aparecen algunas escenas del antiguo rodaje, insertas en diferentes momentos, donde se observa, por orden de aparición, a Picasso en el patio exterior levantando con su mano la escultura de 1949 *Mujer embarazada* (Spies, 1989, n° 347), un ensamblaje de yeso y madera con grandes reminiscencias de la escultura africana que al mismo tiempo luce formas y proporciones surrealistas y expresionistas (fig. 3). En otra secuencia la mano del artista lleva la paloma de papel recortado sobre el cielo, por encima del muro del patio trasero del taller (fig. 4). El icono de la paloma se había comenzado a popularizar el año anterior con la elección de una litografía con dicho tema por parte de Louis Aragon para el Congreso Mundial de Partidarios de la Paz (Orozco, 2016, p. 163). La fotografía de Picault que muestra a Picasso desde un plano más general moviendo el dibujo de la paloma junto al personaje de Don Quijote indica la narratividad de las distintas actuaciones. Otra escena recoge la imagen de Picasso con una fuente cerámica de creación propia en su mano a modo de máscara sobre su rostro y posteriormente con un plato cerámico también realizado por él completado con una rama seca en su otra mano. En la última secuencia de 1950 inserta aparece Picasso de espaldas frente a un caballete dibujando a carboncillo un orondo rostro, con la escena al fondo de un increíble ensamblaje de objetos entre los que destacan un

cartón arrugado identificado como Marat, tendido sobre una madera, con una puerta al lado en vertical, y un rostro femenino dibujado y recortado sobre papel -el personaje de Corday- pegado a la tapia (fig. 5). Cuando el artista norteamericano Robert Rauschenberg comience a mirar a los dadaístas y a utilizar un collage de diversos objetos para crear sus *combine paintings* (Uberquoi, 2004, pp. 19-20) la experiencia fílmica picassiana, que también tiene su base en el hecho plástico, lo habrá precedido en casi una década, con intenciones bien diferentes, por supuesto.

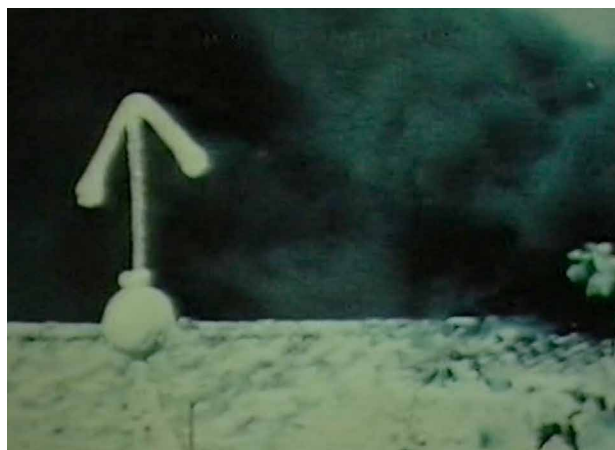


Fig. 3: *Pablo Picasso, pintor* (1981).

Fig. 4: *Pablo Picasso, pintor* (1981).

Fig. 5: *Pablo Picasso, pintor* (1981).

4. Resultados

Combinando las diversas fuentes documentales se puede obtener una lista de las diversas secuencias de la película, así como de los asistentes al rodaje en los diferentes días.

Ateniéndose fundamentalmente a las fotografías de Picault las primeras referencias han dividido la película en cinco partes o escenas: mujer en vertical con hombre yacente (*La muerte de Charlotte Corday*), personaje sedente con paloma (*Don Quijote*),

pintor y modelo, personajes reales pintados (*Antígona*) y pueblo de faunos, sátiros y ninfas (*El interior burgués*), dándole alguno de los estudios sobre el tema incluso un valor simbólico a las cerámicas que observan las escenas filmadas, hablándose de Testigos y la figura del Destino, aunque el mirón o los mirones son figuras presentes desde mucho antes en la obra picassiana, observadores de desnudos, corridas de toros, minotauros ciegos de la mano de niñas...

El material inserto por Rossif en su obra de 1981 demuestra que existen también otros episodios, los cuales se podrían denominar animaciones de obras, sean esculturas, cerámicas o dibujos y pinturas en soportes como papel y cartón ondulado, y también escenas con actores pintados (documentadas tanto por Sadoul en los primeros días de rodaje como por Picault en los sucesivos).

El único nexo de unión entre los episodios parece ser la capacidad picassiana de cambiar las formas para aludir a nuevos temas, herencia de la antigua metamorfosis surrealista, pero el estudio de las imágenes ratifica diversas uniones entre los distintos episodios, propiciada por el intercambio de las obras picassianas entre una escena y otra (la paloma de papel que Picasso hace *volar* sobre el cielo de Vallauris interviene en la creación del montaje de Don Quijote; Marat y Corday acaban sirviendo de fondo a la actividad dibujística de Picasso frente al caballete), mostrándose la animación de la propia obra picassiana como el tema central, ficción que demuestra su realidad al ser mostrada junto a otros objetos, con los que interactúa.

Picasso ya exploró diversas maneras de visualizar su obra pictórica desde 1939, desarrollándola en la década de los sesenta cuando manda al Salón de Mayo conjuntos de cuadros para ser exhibidos como una unidad, en una posición determinada, como auténticas instalaciones (Chenais, 2016).

Sumando las diferentes fuentes documentales de índole visual, los asistentes e intervinientes en el rodaje fueron: Picasso como realizador y actor, Rossif como asistente y actor, Gonnet como técnico y actor, Marion Delorme y Lady Chandler como actrices, Picault y Sadoul como fotógrafos y Claude, Françoise Gilot, Ruta Sadoul y Manuel Ángeles Ortiz como público. Otros textos también sitúan a Roger Capron y a Lionel Prejger asistiendo al rodaje.

El análisis de los diversos documentos relacionados permite una versión completa sobre la intencionalidad artística de la experiencia cinematográfica. En las creaciones

de Picasso se pueden encontrar antecedentes de la captación del tiempo relacionado con su obra, como la famosa secuencia fotográfica de Dora Maar que documenta la pintura de *Guernica*, registro vital de la obra mostrando su desarrollo, pero es en el propio cine, en las películas también de 1950 *Visita a Picasso* y *La vida comienza mañana*, en donde se encuentran las mayores similitudes con sus preocupaciones como autor.

Visita a Picasso, de Paul Haesaerts, es famosa por sus escenas del genio pintando sobre un cristal, técnica desarrollada posteriormente en la película *El misterio Picasso* de Henri-Georges Clouzot (Poyato, 2011), pero además en ella aparece Picasso con la escultura *Mujer embarazada* en su mano, moviéndola en el aire como después haría más contundentemente en su propia película, tal y como demuestran los insertos de Rossif de 1981; Haesaerts llama la atención sobre la idea de la serie picassiana y los cambios de forma y avances en el tiempo filmando distintos estados litográficos de la imagen del toro.

La vida comienza mañana, de Nicole Védres, también muestra otra escena desarrollada más tarde, que no es otra que la de Picasso y Jacques Prévert convertidos en actores con unos platos cerámicos creados por Picasso utilizados como máscaras.

El trabajo cinematográfico de Picasso parte del concepto de la escultura denominada *enciclopédica*, de ensamblaje de muy diversos materiales, desarrollada precisamente en la época (Piot, 2003, p. 383), técnica con la que se construyen los personajes de Don Quijote, Marat o el pintor, que van intercambiando alguno de los objetos que los forman (botas, cartón pintado...) y con la que se montan las propias escenas, donde participan junto a los ensamblajes anteriores pinturas y cerámicas, suma de materiales heterogéneos, objetos encontrados cuyas formas producen en su adición constante nuevas formas.

El estudio de las imágenes de la película evita inexactitudes en la correcta catalogación de la obra picassiana. Dos de los dibujos a carboncillo que Picasso ejecuta durante el rodaje, conocidos como *Fauno* y *Personaje con nariz larga*, pertenecientes a una colección particular, verso y reverso en un papel de 65,5 x 50,5 cm. han aparecido datados en 1961 (Bozal et al., 2003, p. 246), cuando evidentemente han sido ejecutados durante septiembre u octubre de 1950, como se documenta en fotografías de Robert Picault y en los insertos de Frédéric Rossif. The Art Institute of Chicago posee la obra *Untitled (Devil)*, proveniente de la colección de Lindy y Edwin Bergman (Inv. 165.1991), y su base de datos le da unas medidas de 129,5 x 30,5 cm, con la técnica de ténpera

sobre cartón ondulado (Art Institute Chicago, 2016). El museo americano la fecha en 1952, situándola en Vallauris, y aunque la localización se demuestra exacta, el año no puede ser otro que 1950, y los meses de septiembre u octubre, creado expresamente para la película y en concreto para el episodio de *La muerte de Charlotte Corday*, documentado por Picault y Rossif.

5. Conclusiones

La confusión con la película titulada *Corrida* realizada por Robert Picault junto a Picasso en 1951 parece provenir de los primeros datos franceses, seguidos por la bibliografía española, que hacen a Robert Picault participe del film, tomando su película como otro episodio más (Sánchez Vidal, 2002, p. 326), cuestión aclarada por el propio Picault y por la película de Rossif *Pablo Picasso peintre*, que dedica alguno de sus minutos para explicar la creación de *Corrida* como rodaje independiente, dándole la importancia que merece como obra de creación picassiana, claro desarrollo de su primera experiencia.

El hecho de que el material fotográfico que documenta la filmación haya sido utilizado para ilustrar libros (Verdet, 1952; Quinn, 1995, pp. 77,79) o catálogos sobre Picasso (Ruiz-Picasso, 2004, pp. 43,53) no debe confundir la verdadera naturaleza fílmica de la creación picassiana en este caso, expresamente concebida frente a una cámara, jugando con el movimiento y por lo tanto con el tiempo, la dimensión que hace del cine un arte particular.

Si se tiene en cuenta que los movimientos artísticos que cuestionan las nociones tradicionales del objeto artístico, proclives a los géneros híbridos y a la promiscuidad de las artes (Marchán, 2001, pp. 11,14), fechan sus primeras obras diez años más tarde que la experiencia picassiana, se puede comenzar a entender la novedad de la propuesta, que mezcla realidad y arte, actores con esculturas, escenarios reales y decorados, actuaciones del artista y acciones sobre el público-actor... Las experiencias pioneras de John Cage, de unión arte-vida, de disolución de fronteras, no llegan hasta 1952, y las primeras actividades de Allan Kaprow con los *happenings* se datan en 1958 (Izquierdo, 2012, p. 510). Hay que buscar en el dadaísmo el germen de estas ideas, o por lo menos una simiente similar.

El verdadero argumento de la película es el de la creación, pues es lo que recoge la cámara y lo que las escenas transmiten, dando vida –animando– a las obras escul-

tóricas, pictóricas, cerámicas y dibujísticas y produciendo nuevas obras a partir de la idea de ensamblaje. Hay que recordar que una de las primeras ideas de Picasso para el mural del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937, que después dio lugar al célebre *Guernica*, fue la de representar al pintor o pintora con su modelo, una oda al Arte (Palau, 2011, p. 298). Se puede decir que el pintor, fascinado con las posibilidades del cine que ha podido vislumbrar en las breves escenas rodadas con Haesaerts y Védres, pretende hacer en 1950 un cine de animación, centrado en su obra plástica y demostrando su capacidad de poetizar el entorno, de crear desde su propia realidad y mezclar realidad y ficción como material.

Anecdóticamente, las investigaciones sobre la película sitúan también a Rossif en los últimos años de vida de Jacqueline Roque, la última mujer de Picasso (Fidalgo, 1997), cuya ayuda queda especialmente reconocida al final de la película de 1981 en los títulos de crédito. Teniendo presentes los problemas de propiedad y derechos de imagen que podría haber con la película de 1950, Jacqueline pudo haber dado su consentimiento para la utilización del material.

Referencias bibliográficas

- ART INSTITUTE CHICAGO (2016). *About this Artwork*. Disponible en http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/119169?search_no=6&index=0. [Consultado 9-3-2017]
- BESNARD-BERNADAC, M.-L. (1989). "Picasso et le cinéma". En *Peinture/cinéma/peinture*. Marsella: Ed. F. Hazan, pp. 181-195.
- BESNARD-BERNADAC, M.-L. y BRETEAU-SKIRA, G. (1992). *Picasso a l'écran*. París: Centro Georges Pompidou.
- BOZAL, V. et al. (2003). *Picasso: de la caricatura a las metamorfosis de estilo*. Barcelona: Lunweg.
- CHENAIS, C. (2016). "Picasso. Installations. One for 12 and 12 for one". En *Picasso: Transfigurations, 1895-1972*. Budapest: Hungarian National Gallery.
- COLMENA, E. (2000). *La historia de Andalucía en la pantalla*. Granada: Filmoteca de Andalucía.
- DELORME, M. N. (1998). "«Je reste Vallaurien»". En *VVAA. La Guerre et la Paix. Picasso*. París: RMN, pp. 71-81.

- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1971). *Picasso en el cine también*. Madrid: Editora Nacional.
- FIDALGO, F. (1997). "Picasso, Jacqueline y Montecarlo". *El País*, 21/3/ 1997. Disponible en http://elpais.com/diario/1997/03/21/agenda/858898804_850215.html. [Consultado 9-3-2017]
- GILOT, F. (1996). *1946, Picasso et la Méditerranée retrouvée. Entretien Françoise Gilot – Maurice Fréchuret*. París: G. Gardette éditions.
- GILOT, F. y LAKE, C. (1996). *Vida con Picasso*. Barcelona: Ediciones B.
- HOLLOWAY, M. (2006). *Making time: Picasso's Suite 347*. Nueva York: Peter Lang.
- IZQUIERDO, V. (2012). *Movimientos artísticos contemporáneos: del impresionismo al pop-art*. Madrid: Fragua.
- MARCHÁN FIZ, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- OROZCO, M. (2016). *Picasso litógrafo y militante*. Málaga: Agencia Pública.
- PALAU I FABRE, J. (2011). *Picasso 1927-1939. Del Minotauro al Guernica*. Barcelona: Polígrafa.
- PIOT, Ch. (2003). "1945-1952". En *Picasso Total*. Barcelona: Polígrafa, pp. 359-393.
- POYATO, P. (2011). "Visita a Picasso (Paul Haesaerts, 1950): la alquimia de la primera forma". En *Picasso: cine y arte*. Málaga: Fundación Picasso, pp. 176-180.
- QUINN, E. (1995). *Les objects Picasso*. París: Editions Assouline.
- READ, P. (2008). *Picasso and Apollinaire: the persistence of memory*. California: University California Press.
- RUIZ-PICASSO, C. (2004). "La vallée de l'or: Picasso devient potier". En Bourassa, Paul; Foulem, Léopold. *Picasso et la céramique*. París: Hazan.
- SADOUL, G. (1950). "Picasso dirige et interprète son premier film". *L'Ecran français*, n° 276. 23 de octubre de 1950.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (2002). "Picasso y el cine". En *VVAA. Picasso*. Madrid: Fundación Mapfre Vida.

- SPIES, W. (1989). *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa.
- SUREDA, J. y GUASCH, A. M^a (1993). *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal.
- UBERQUOI, M.C. (2004). *¿El arte a la deriva?* Barcelona: Random House Mondadori.
- VAUTIER, S. (2016). *Picasso/Picault, Picault/Picasso. Un moment magique à Vallauris 1948-1953*. Nueva York: Pointed Leaf Press.
- VERDET, A. (1952). *Faunes et nymphes de Pablo Picasso*. Ginebra: Pierre Cailler éditions.
- WARNCKE, C.P. (1995). *Pablo Picasso 1881-1973*. Colonia: Taschen.
- WIDMAIER, O. (2003). *Picasso. Retratos de familia*. Madrid: Algaba.
- ZERVOS, Ch. (1985). *Pablo Picasso. Oeuvres de 1946 a 1953*. (Vol. XV). París: Ed. Cahiers d'Art.

Índice de figuras

Fig. 1: Georges Sadoul. Fotografía publicada en *L'Ecran Français* n° 276, 23/10/1950, p. 15.

Fig. 2: Robert Picault. *Picasso y Frédéric Rossif montando el personaje de Don Quijote durante el rodaje de la película*. Disponible en <http://www.photo.rmn.fr/archive/89-009000-2C6NU0XMSQ76.html>. [Consultado 9-3-2017].

Fig. 3: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 8' 25".

Fig. 4: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 9' 31".

Fig. 5: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 38' 51".

Toni Catany: el tiempo y las cosas

María Antonia Blanco Arroyo

Universidad de Sevilla

mblanco8@us.es

Resumen

Este artículo versa sobre el documental *Toni Catany: el tiempo y las cosas*, del fotógrafo Toni Catany, un artista, que obsesionado por el tiempo, explora la materialidad de lo cotidiano como una experiencia intemporal, y otorga a sus imágenes un carácter pictórico, pues desea unir fotografía y pintura. Su obra, evocadora y sutil, nos revela una búsqueda de la belleza en torno a su mundo interior y exterior; sus imágenes expresan sentimientos y una atracción por el Mediterráneo, y además, su interés por viajar y descubrir lo desconocido enriquece su trabajo. En definitiva, la inmersión en este audiovisual, implica tomar conciencia del inherente vínculo entre arte y vida reflejado en la obra del fotógrafo, cuyas imágenes proyectan instantes de vitalidad.

Palabras clave

Fotografía, tiempo, pintura, vida.

1. Introducción, objetivos y metodología

Toni Catany. El temps i les coses es el título original del documental *Toni Catany. El tiempo y las cosas*, dirigido por Cesc Mulet y producido en España en el año 2015. Este mediometraje de 55 minutos de duración, presenta la narración en primera persona del fotógrafo mallorquín Toni Catany (1942-2013), y se basa en documentos escritos y audiovisuales en los que intervino el autor. Además, se recoge el testimonio de diversos artistas como Isabel Muñoz, Miquel Barceló, Antonio Garau, María del Mar Bonet, o Masao Yamamoto. Este proyecto cinematográfico que explora la extensa gama de producción fotográfica del artista, surge a raíz de una conversación entre el director y guionista Cesc Mulet y el propio Toni Catany. El documental fue filmado en Llucmajor (Mallorca), pueblo natal del fotógrafo, y en otras ciudades como Vilafranca de Bonany, Ibiza, Barcelona, Madrid, París, Mumbai y Adana; lugares, todos ellos, en los que pervive su presencia. El preestreno se lanzó el 28 de mayo de 2015 dentro del ciclo *Somos documental*, en Cineteca Madrid, una sala localizada en Matadero Madrid, emitiéndose además el viernes 29 de mayo en La 2, como parte de los *Imprescindibles* de Televisión Española (TVE estrena, 2015).

El objetivo de este documental es poner en liza la extensa producción fotográfica de Toni Catany, un hombre, que cultivó todos los géneros de la imagen fija: naturalezas muertas, desnudos, paisajes y retratos. Catany recibió la distinción de Caballero de las Artes y las Letras, en Francia en 1991, y también fue galardonado con el Premio Nacional de Fotografía 2001 (España), y el Premio Nacional de Artes Plásticas 2001 (Cataluña).

Respecto a la metodología llevada a cabo, la narración en primera persona con la voz en off del autor, imprime un carácter muy directo al documental, introduciendo al espectador en la vida y obra del artista. Asimismo, la voz en off se conjuga con una música intermitente que acompaña a las imágenes, y junto a la cadencia del testimonio de artistas y expertos que aparecen hablando sobre las obras analizadas, se crea un clímax audiovisual muy envolvente.

Un apartado interesante, es el análisis de los libros de fotografía del artista que se realiza, mediante los autores ya citados que hablan sobre él, como una acción que detiene nuestra mirada en cada una de las páginas que se documentan. A todo esto, hay que añadir que existe una perfecta simbiosis entre las grabaciones de distintas épocas, apreciándose ciertas discrepancias en la calidad de imagen. En este sentido,

el documental incluye filmaciones del propio autor de sus viajes, otras en las que aparece el artista, y grabaciones más actuales del testimonio de los diversos autores que colaboran en el documental. Todo este entramado cinematográfico genera un sinfín de matices espacio-temporales que acentúan la intemporalidad de la obra fotográfica de Catany.

Toni Catany. *El tiempo y las cosas*, nos propone un recorrido autobiográfico por la obra de este autor, a través de la fotografía como fuente de exploración y conocimiento de lo cotidiano. Este acercamiento a su vida y obra nos introduce en su propia memoria de imágenes, modelada por su adhesión al Mediterráneo y sus ansias por viajar.

2. Simbiosis entre arte y vida en torno al Mediterráneo

Toni Catany, de formación autodidacta, llegó a Barcelona en 1960 para estudiar Ciencias Químicas, y su carrera como fotógrafo comenzó haciendo reportajes de viajes, y además, perteneció al grupo Alabern, junto con Joan Fontcuberta y Rafael Navarro (Exposición antológica, 2016). Hay que tener en cuenta también que es uno de los cien mejores fotógrafos del mundo según la revista *Life*, y habiendo realizado su primera exhibición en 1965, desde entonces, ha tenido más de un centenar de exposiciones individuales en todo el mundo (Toni Catany cuando ir, 2016). Pero además, su obra también ha sido difundida mediante publicaciones relevantes. En 1968 publicó los primeros reportajes sobre Israel y Egipto en la revista *Destino*, y sobre las Baleares en el diario *La Vanguardia*. Su libro *Natures Mortes (Naturalezas Muertas)*, publicado en 1987 por la editorial Lunwerg, fue premiado como mejor libro de fotografía en la edición de 1990 de la Primavera Fotográfica de Barcelona. Asimismo, *La meva Mediterrànea (Mi Mediterráneo)*, publicado en 1991, fue un libro galardonado por la Generalitat de Cataluña como mejor libro ilustrado del año.

Su fotografía está íntimamente ligada a su vida: una vida que gira alrededor del Mediterráneo, pero también alrededor del mundo. Sin embargo, su registro autobiográfico trasciende las fronteras físicas de su propia persona, para capturar paisajes y rincones inadvertidos en la fugacidad de lo cotidiano, proyectando una huella histórica en cada una de sus imágenes. Toni Catany expresaba: “Mis obras son autobiográficas, tanto si hay un cuerpo como si muestran un melocotón. Cuando tengo que expresarme, las fotos que hago tienen que salir del corazón” (Toni Catany cuando ir, 2016, p. 4). Su obra *Bodego núm. 125B* (fig. 1) es una declaración artística que surge de

su mundo interior, y evoca la belleza de lo cotidiano en estado puro. La imagen proyecta una conexión física y espiritual entre el artista y la transitoriedad de las cosas que dibujan su entorno. La pureza del pensamiento artístico de Catany se muestra en la sobriedad de esa fotografía, en la que apenas intervienen dos elementos esenciales: un melocotón y una tela.

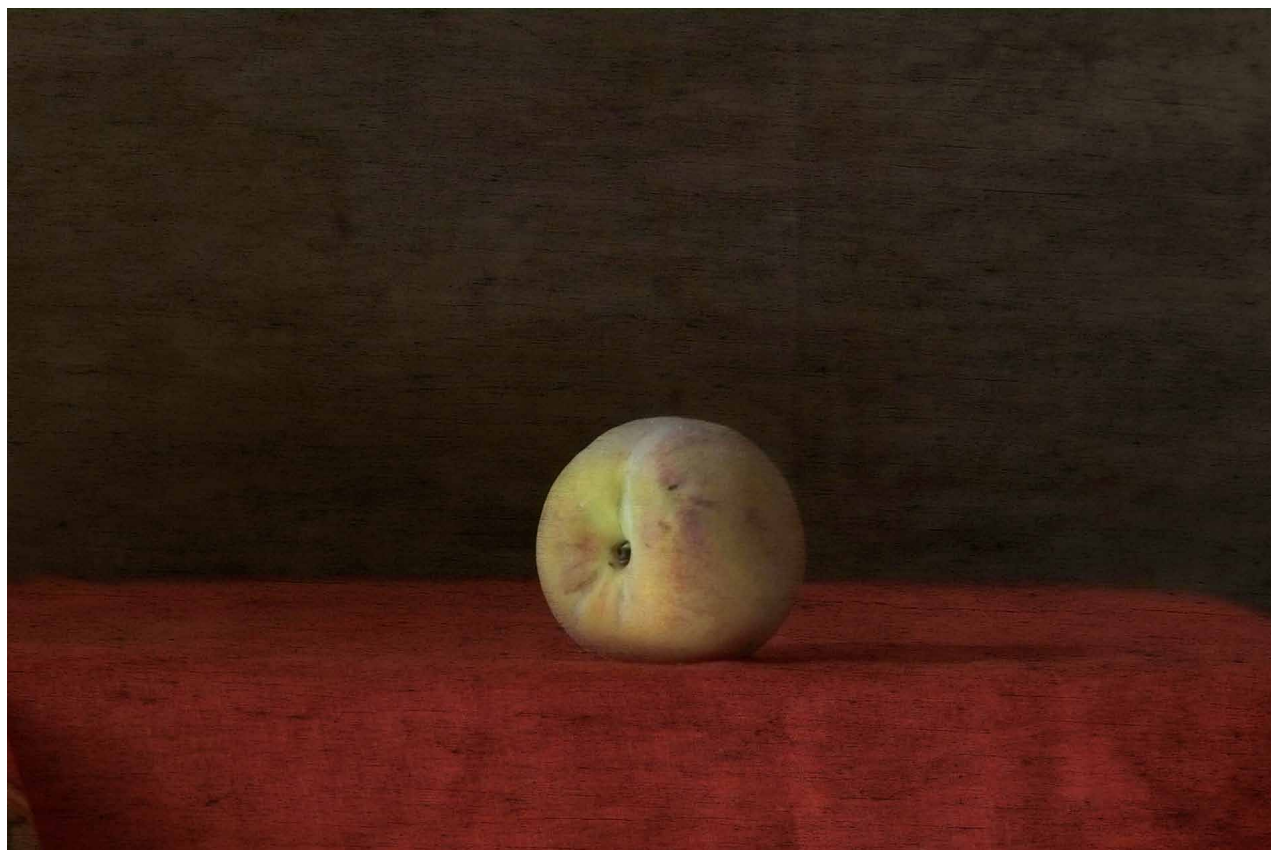


Figura 1. Toni Catany, *Bodego núm. 125B*. 2012. Fotografía. Fuente: © Fundació Toni Catany.

A través del documental *Toni Catany. El tiempo y las cosas*, se indaga en su obra y al mismo tiempo en una de sus pasiones más íntimas: el Mediterráneo. “En mi primer viaje a Marruecos descubrí mi interés por el Mediterráneo”, afirma Catany (Mulet, 2015, 05:45). Estas palabras del autor nos revelan su conexión con la cultura mediterránea. De hecho, fue cautivado por Marruecos y Túnez.

Toni Catany es atraído por la familiaridad de lo cotidiano y a la vez por lo sorprendente, lo cual impulsa su interés por viajar, como una vía de acceso al conocimiento y al descubrimiento de nuevos horizontes culturales. En torno a esta idea, existe un paralelismo con la filosofía de trabajo del artista estadounidense Ray K. Metzker, pues para este fotógrafo, viajar también era crucial, y realizó un gran tour por toda Europa que

fue determinante para su carrera artística. En el caso de Catany, el Mediterráneo será el entorno que determine toda su producción fotográfica. “Poco a poco fui tomando conciencia de la complejidad cultural del mundo Mediterráneo. Eso es lo que trato de reflejar”, expresa Toni Catany (Mulet, 2015, 09:59).

Su obra no sólo nos revela sus viajes alrededor del mundo, sino que también nos propone un viaje por la cartografía más íntima del autor, recorriendo lugares, objetos, inquietudes, y obsesiones, proyectadas en sus imágenes. Todo ello configura su propio imaginario personal (Toni Catany cuando ir, 2016).

Entre 1968 y 2013, Toni Catany realizó numerosos viajes que le llevaron a los siguientes lugares: Egipto, Israel, Venecia, Italia, Portugal, Costa de Ivori, Mali, San Francisco, Túnez, Grecia, Sahara Occidental, Turquía, Venezuela, Libia, Houston, Siria, Jordania, Isla de Pascua, Ghana, Irán, Cuba, India, Argentina, Líbano, República Dominicana, Marruecos, Nueva York, Marrakech, Etiopía, Cerdeña, México, Malasia, Laos, Camboya, Vietnam, Indonesia, Singapur, Bangladesh y Toscana (Toni Catany cuando ir, 2016). Así pues, el artista era capaz de hallar su hogar en cada uno de estos lugares (Cervantes, 2017). Se podría decir que, coleccionaba espacios y objetos a través de la fotografía, seleccionando aquello que atraía su mirada y que transformaba su percepción del lugar. La experiencia del lugar hallado resultaba fundamental, pues en él ponía el sentimiento de nostalgia, los olores, el sabor de las cosas... Estos elementos de naturaleza tangible e intangible intervenían en su proceso creativo, convirtiéndose el acto de fotografiar en un fluir de vivencias y emociones.

Sus imágenes, evocan la infancia del fotógrafo hasta en los lugares más insospechados. De hecho, encontró resonancias mediterráneas en Venezuela, un reflejo indentitario que se convierte en una revelación para Toni Catany. Su obra es una proyección de su propia vida, una reproducción intemporal de sus experiencias cotidianas y de su constante inquietud por descubrir el mundo. Este artista, desafía la lógica relacional del tiempo y el espacio en sus imágenes, y además, se introduce en el corazón de lo cotidiano como un verdadero transmisor de la belleza.

2.1. Lo intemporal

Toni Catany declara su obsesión por el tiempo, una idea que subyace en toda su obra. El propio artista expresa: “Me obsesiona el tiempo. Escoger una flor mustia, unas frutas podridas o unas conchas es la manera que tengo de referirme al tiempo” (Mulet,

2015, 26:05). Todo empezó cuando el artista compró una máquina antigua que no tenía obturador. Al trabajar la técnica del calotipo, las exposiciones de los calotipos que hacía eran muy prolongadas, así que empezó a realizar bodegones, cuyo resultado era un sinfín de matices y composiciones cuidadosamente creadas (Mulet, 2015, 26:24). Además, Catany empleaba objetos que tenían un significado especial para él, objetos con una pertenencia espacio-temporal concreta, y que quedaban descontextualizados en sus imágenes, con una marcada intemporalidad.

El bodegón es una de las vías clave a través de la cual canaliza su obsesión por el tiempo. Según expresa el propio artista en una entrevista: “Los bodegones permiten reflejar el paso del tiempo” (Perera, 2012, p. 34). Toni Catany, se siente atraído especialmente por los bodegones flamencos, y refleja en ellos el carácter transitorio y efímero de su propia existencia.

Sus imágenes en ocasiones parecen suspendidas en el tiempo, efecto que consigue experimentando con diversos procedimientos, mediante la recuperación de técnicas antiguas del siglo XIX, como el calotipo, o innovando con sistemas nuevos, como es el caso de las polaroids transportadas, y el uso de la cámara digital en los últimos años (Toni Catany cuando ir, 2016). Como apunta el galerista y editor Alain D’Hooghe

en *Toni Catany. El tiempo y las cosas*: “No se puede fechar una foto de Toni Catany. Podría haberse hecho en el siglo XIX o ayer mismo. Él no pertenece a ninguna escuela” (Mulet, 2015, 02:46).

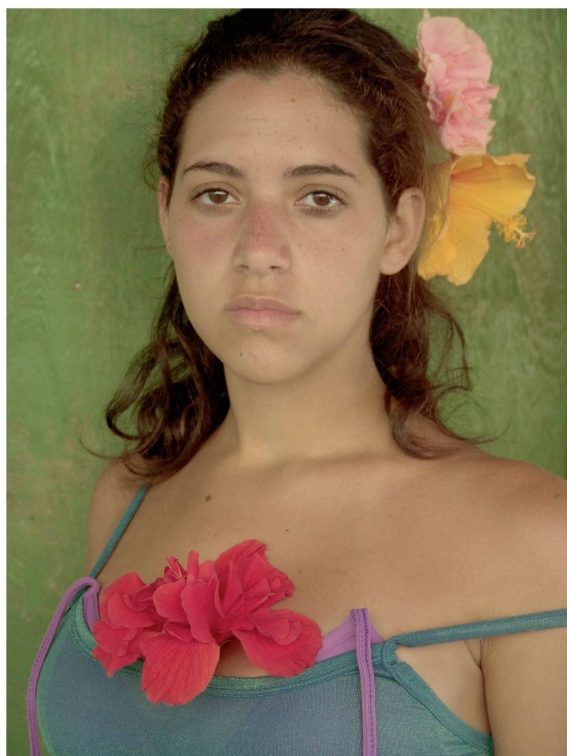


Figura 2. Toni Catany, *Sereny, Venezuela*. 2004. Fotografía. Fuente: © Fundació Toni Catany.

Sus retratos también son intemporales, algo que resulta extraño, pues normalmente un retrato está asociado a una época concreta. Sin embargo, al observar la profundidad de la mirada de la joven que protagoniza su fotografía *Sereny, Venezuela* (fig. 2), advertimos una belleza intemporal e insondable.

Por tanto, estas fotografías proyectan un universo único y personal, una visión transversal que entrecruza cronologías y geografías, desde su Mediterráneo al Caribe o la

India. La fotógrafa Cristina García Rodero describe a Toni Catany como un viajero deslumbrado por la belleza del mundo ante el descubrimiento de otras culturas (Mullet, 2015). Gracias a su mirada inteligente e introspectiva, el artista construye relatos visuales cargados de belleza a través de su obra, una belleza que va más allá de la propia realidad física. El fotógrafo americano Alfred Stieglitz, citado por Adams (2005, p. 36), afirmó una vez: “La belleza es la visión universal”.

De hecho, la belleza es un concepto universal, intrínseco en la mente de todo artista. Se podría decir incluso, que es un concepto intemporal, pues siempre es perseguida por el fotógrafo, consciente o inconscientemente, algo que sucede de forma instintiva. La belleza intemporal transmitida por Toni Catany durante sus numerosos viajes a Venecia, resulta reveladora, y según expresa él mismo:

« Venecia es la ciudad que más he visitado en el transcurso de mis viajes. Es también el único lugar donde he perdido la noción del tiempo, una sensación que, en este caso, me parece magnífica (Catany 2006, p. 7).

En 1969 viajó por primera vez a Venecia, y desde entonces es la ciudad a la que siempre ha vuelto. Para este artista era realmente un reto fotografiar una de las ciudades más fotografiadas del mundo. Según afirma, un paisaje existe cuando una mirada sabe cómo descubrirlo, y en su caso, ese hallazgo se materializaba a través de la cámara fotográfica. Le interesaba crear un espacio concreto, para conservarlo en la memoria y poder compartirlo, ese era su deseo como fotógrafo. Toni Catany percibe Venecia como el canal ideal para mostrarse a través de las imágenes creadas, lo concibe como su paisaje interior, aquel que anida en su mente (Catany, 2006). De hecho, es una de las ciudades que más le han fascinado a lo largo de sus numerosos viajes, y así se muestra este hecho en el documental *Toni Catany. El tiempo y las cosas*. El fotógrafo llegó a viajar a Venecia una veintena de ocasiones durante 35 años. Su admiración por esa ciudad era verdaderamente reveladora.

La luz y la ausencia, son en ocasiones, conceptos que marcan sus fotografías en torno a Venecia. El artista nos muestra su propia percepción de esta ciudad, revelada como un hallazgo de impresiones sorprendidas tras una exploración exhaustiva del entorno. En su aventura por descubrir Venecia, no traza ninguna ruta específica, sino que, de forma natural y sin ningún itinerario preestablecido, se adentra en la ciudad en busca de nuevas emociones sensoriales. Es así como llega a conocerla, irrumpiendo en su entramado laberíntico de calles y callejuelas, de canales de agua, y de puentes; don-

de la suntuosidad de grandes palacios e iglesias coexiste con las construcciones de casas modestas (Catany, 2006). Esta filosofía de trabajo conecta directamente con el pensamiento del fotógrafo Ray K. Metzker, citado por Turner (2000), quien expresaba:

« Para mí, fotografiar significa pasear con la cámara en la mano, observándolo todo a lo largo del camino. Básicamente, lo que da sentido y satisfacción a esa actividad es el descubrimiento de algo desconocido que nunca antes había visto o sentido (Metzker).

Toni Catany, al doblar una esquina siempre hallaba una visión inesperada, el paisaje estaba cargado de sorpresas para él. Cada uno de los elementos cotidianos que conformaban los lugares visitados, estaba cargado de una magia especial, de un misterio silencioso que aguardaba su llegada. La temática es inabarcable: unos enamorados sentados en un banco, unos turistas desorientados, el aroma del café, o, el silencio de la noche. Captaba momentos de luces y sombras que representaban su experiencia en el lugar, empleando desde la cámara analógica a la digital. El propio autor, citado por Cervantes (2017), afirmaba: “El viaje es un medio para adquirir conocimientos. Un viaje es una búsqueda y una huida”.

Para este artista, el viaje además significaba alegría, satisfacer la curiosidad, conocer lo desconocido, conocerse a través del conocimiento de los demás (Mulet, 2015). En este sentido, sus inquietudes conectaban con las de muchos otros fotógrafos actuales, quienes exploran el paisaje con curiosidad y con el deseo de conocerlo en profundidad.

Toni Catany expresa sus emociones en cada fotografía, pero ¿sus imágenes emocionan al espectador actual, en un contexto en el que el mundo entero es accesible mediante Google? Cada vez más, conocemos el mundo a través de las imágenes, no mediante una experiencia real, y la obra de Catany es una pieza más de este gran puzzle visual que conforma nuestro mundo. Sin embargo, sus imágenes no se limitan a ofrecernos un registro documental de la tierra, sino que desafían nuestra percepción natural de las cosas y nos muestran una interiorización pura y atenta de la realidad.

Uno de los aspectos más interesantes de su obra es, el placer y la imaginación que suscita al observarla con detenimiento. De algún modo, al percibir sus imágenes como espectadores, revivimos aquello que sintió el propio artista al crearlas (Catany, 2006). Toni Catany nos revela una imaginación de ilimitables encuentros formales en los que se establece un continuo diálogo entre el fotógrafo y lo fotografiado.

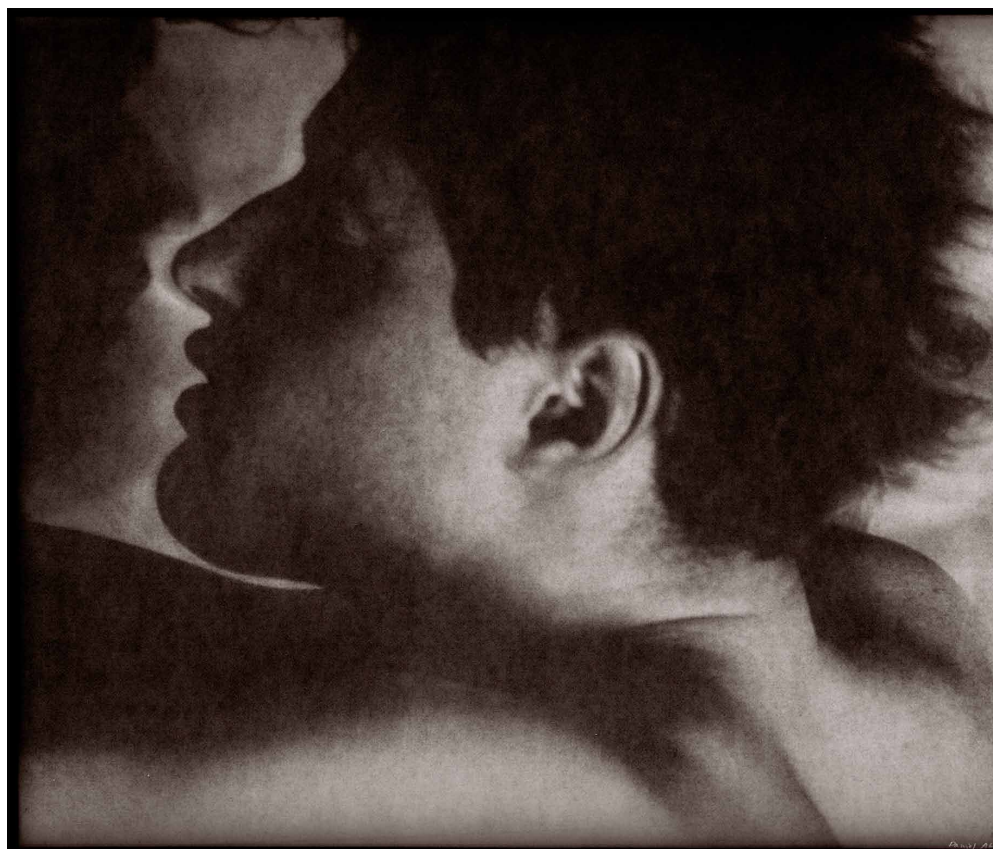


Figura 3. Toni Catany, *El bes*. 1991. Fotografía. Fuente: © Fundació Toni Catany.

Toni Catany tenía el sentido del instante, captaba el momento decisivo, con un lenguaje personal muy expresivo y sugerente. Su fotografía *El bes* (fig. 3) es una imagen sutil, que despierta nuestra imaginación y activa nuestros sentidos en torno a un beso etéreo que parece desvanecerse en el espacio. “El instante decisivo”, término acuñado por el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, se extrapola de manera magistral en la fotografía de Catany. Cada fotografía es única e irrepetible. En el audiovisual *Toni Catany. El tiempo y las cosas*, se exponen momentos únicos y decisivos que se entrecruzan y crean un relato multisensorial de la vida y obra del artista.

2.2. La poesía hecha imagen: fotografía y pintura

El universo creado por Toni Catany es pura poesía visual. Cada fotografía es una propuesta artística que emana de la mente del autor, y el conjunto de todas las imágenes creadas configura su propio paisaje mental. Según afirma el propio fotógrafo:

« Creo que en un artista, todo ha de surgir en su interior. Hay momentos en la vida en que te vas formando: música, libros, imágenes... cultura, todo suma. Después estas vivencias se mezclan con el estado de ánimo,

los sentimientos, y la necesidad de expresar todo aquello. De ahí puede surgir algo, aunque sin pensar en nadie, necesariamente (Mulet, 2015, 23:29).

Resulta interesante traer a colación el pensamiento del fotógrafo Alfred Stieglitz, citado por Minor White (1959), quien expresaba: “En todo el proceso de fotografiar lo único que emana fresca es el espíritu, y el espíritu es la única cualidad en el arte que siempre elude la imitación”. Y es precisamente esta percepción íntima, que trasciende la fisicidad de las cosas para explorar la esencia del alma, la que transmite Toni Catany a través de sus obras. Sus imágenes no imitan la realidad, la evocan. Los *Equivalents* que realizara Alfred Stieglitz a principios del siglo XX podrían relacionarse con las fotografías de Toni Catany, pues para Stieglitz un “equivalente” es una fotografía que funciona como una obra de arte ya que además de comunicar evoca imágenes mentales (White, 1959). Así pues, Catany comparte este pensamiento, y sus fotografías podrían ser interpretadas como equivalentes de su mundo interior.

En la obra del fotógrafo mallorquín, se refleja además su fuerte vocación pictórica, mediante una estética muy personal. El fotógrafo crea escenarios plásticos muy singulares, atmósferas de luz y color que nos transporta a la inmediatez de lo cotidiano, mediante una experiencia multisensorial. Catany intentaba reproducir la pintura en la fotografía, y la sensibilidad de sus imágenes nos habla de su propia vida. Su *Natura morta* núm. 83 (fig. 4) es altamente sugestiva, pues la organicidad y sutileza de la imagen realza la belleza plástica de un instante de vida que roza lo surreal.

Toni Catany ponía énfasis en la sensibilidad por lo efímero, y expresaba: “En mis fotos mezclo recuerdos y experiencias. Lo verdaderamente difícil es crear una atmósfera” (Mulet, 2015, 17:34). Sus imágenes reflejan la poética de lo imaginario y de lo real.

Su necesidad de expresarse pasaba siempre por el corazón.



Figura 4. Toni Catany, *Natura morta* núm. 83. 1985. Fotografía. Fuente: © Fundació Toni Catany.

Como el propio artista afirmaba en una entrevista: “A veces parto de un sentimiento, y determinados elementos me sirven para reflejarlo” (Perera, 2012, p. 34). Reflejar un sentimiento a través de un paisaje, un objeto o un desnudo, era su principal objetivo. Asimismo, la fotografía de Catany tiene un carácter denso y palpable, existe un ansia de materialidad, una realidad física cercana al espíritu artístico de su amigo Miquel Barceló. Puede que esa fisicidad intrínseca en su obra, se deba en parte a la conexión que el fotógrafo establecía con los objetos, pues se apropiaba de ellos y los interiorizaba en profundidad. En sus viajes, además de explorar con la mirada cada rincón del planeta, recolectaba una suerte de hallazgos que avivaban su curiosidad. El resultado eran retratos intemporales de objetos apropiados que configuraban su memoria del lugar. De hecho, parecieran salir de un mar de recuerdos difuminados, en el que se desdibujan los perfiles y en el que los colores adquieren un matiz turbador y a la vez atrayente. En una entrevista realizada por Marga Perera (2012), Toni Catany expresó:

« (...) sí que voy acumulando objetos que me gustan, generalmente sin valor, cuando hago viajes. Por ejemplo, en un viaje a la India compré una miniatura anónima, que me pareció preciosa: (...)

Sus objetos son muy sencillos, pero llenos de vida. La colección de objetos que encuentra Catany en la cotidianeidad de las experiencias vividas forma parte del proceso creativo del artista, en el que al fotografiarlos los escoge según su estado de ánimo (Perera, 2012). Éste es un proceso que emana una gran plasticidad, pues sus imágenes son una proyección sensorial de su propia subjetividad. Además, la heterogeneidad de procedimientos empleados refleja una búsqueda de signos pictóricos implícitos en la imagen.

En su trabajo fotográfico ha empleado fundamentalmente la antigua técnica del calotipo, con la que comenzó a experimentar en 1979, dándose a conocer de manera internacional. También utilizó el heliograbado o el tiraje al carbón platino-paladio, junto a técnicas más modernas, como la polaroid transportada, una técnica muy pictórica. Durante sus últimos años, utilizó una cámara digital, que le permitió reproducir una gama de colores más puros (Exposición antológica, 2016).

En cierto modo, Toni Catany resucita la técnica del calotipo, una técnica que prácticamente había quedado relegada al pasado. Fascinado por las imágenes del fotógrafo británico Bill Brandt, Catany quería descubrir el misterio que encerraba ese procedimiento del calotipo inventado por William Henry Fox Talbot (Perera, 2012). Brandt

al igual que Catany abordó todos los géneros de la fotografía, y empleaba la cámara como una extensión de sus propios ojos, experimentando una conmoción perceptiva que culminara en el espectador. La obra de Brandt había impulsado el interés de Toni Catany por explorar la técnica del calotipo, y posteriormente se embarcaría en otros procedimientos que le permitieron una experimentación más sólida en torno a la creación fotográfica.

A la riqueza plástica que le ofrece esta experimentación técnica, hay que añadirle las propiedades pictóricas que poseen ciertos elementos que componen sus escenas. El fotógrafo a veces empleaba como fondo de sus imágenes una tela de algodón que utilizaba de pequeño para recoger almendras en el campo, y que conservaba desde entonces: una tela teñida por el paso del tiempo, con manchas de hierba, insectos y tierra, que irradiaba una gran plasticidad para el autor. De hecho, Catany solía colgar la tela como una gran pantalla cinematográfica, como fondo de sus escenografías, en una de las paredes de su estudio (Perera, 2012). En su fotografía *Bodego* núm. 121 (fig. 5) aparece esta tela como fondo de la escena fotografiada, imprimiendo un carácter sumamente plástico en la imagen.



Figura 5. Toni Catany, *Bodego* núm. 121. 2012. Fotografía. Fuente: © Fundació Toni Catany.

Su propio estudio, localizado en el barrio antiguo de Barcelona, contaba con las cualidades pictóricas que el artista imprime en sus fotografías, pues estaba en un edificio histórico de 1902 que se conserva tal y como fue. Éste resultaba ser un escenario ideal para escenificar sus naturalezas muertas, el género con el que más se identificó el autor. De hecho, siempre volvía a las naturalezas muertas. “No es que estén muertas. Son objetos que ya han sido. Flores que ya han sido cortadas. Piedras que ya han sido recogidas”, afirmaba Toni Catany (Mulet, 2015, 17:34), pues a través de las naturalezas muertas, podría estar hablándonos del ser humano, o de la sensualidad.

Las formas que percibe el fotógrafo se difuminan en su mente, y adquieren una plasticidad con autonomía propia que se proyecta en todas sus imágenes, tanto en sus bodegones, compuestos minuciosamente en su estudio, como en las escenas que atrapa al vuelo como explorador de lo desconocido durante sus viajes. En cualquier caso, fotografía aquello que le atrapa, ya sea por su aspecto, por su sabor, su olor, o por su recuerdo. Según expresa el artista: “La fotografía es como un gran árbol con mil ramas. Es la forma que yo he elegido para expresarme” (Mulet, 2015, 54:28).

3. Conclusiones

La suspensión del tiempo en las imágenes de Toni Catany nos habla de la importancia de preservar la fugacidad de lo vivido. Por lo que sus fotografías catalizan sus recuerdos y construyen su propia memoria de imágenes, a través de las cuales el artista ahonda en la profundidad de lo desconocido en torno a sí mismo y a sus experiencias vividas. Fotografiando, Catany llega a conocer la complejidad de la cultura mediterránea, y además se descubre a sí mismo.

También existe una constante búsqueda de la belleza en su obra, que podría transportarnos al pensamiento artístico de fotógrafos como Ansel Adams, que perseguía la belleza sobrenatural en los parques naturales de Estados Unidos. De hecho, existe una reminiscencia del espíritu explorador de Adams en Toni Catany a la hora de afrontar la actividad fotográfica.

Por otro lado, el dinamismo y la vitalidad que emanan sus imágenes, sin duda subyace en el espíritu del artista. Todas sus fotografías adquieren vida propia, independientemente de si son desnudos, retratos, paisajes o bodegones. Existe una completa simbiosis entre todos los géneros que aborda, una equivalencia natural entre todas las cosas que fotografiaba.

Toni Catany. *El tiempo y las cosas*, nos acerca íntimamente a su obra, mostrándonos un discurso artístico inscrito en la contemporaneidad. Su trascendencia es sin duda relevante en el panorama actual, pues entre el 16 de noviembre de 2016 y el 15 de enero de 2017, se desarrolló la exposición antológica más completa sobre su obra, titulada *Cuando ir era volver*, en la Sala Canal de Isabel II, en Madrid. Además, la Fundación Toni Catany, y todo el circuito cultural que gira en torno a ella, es un legado que pone en liza la trascendencia de la fotografía de Toni Catany como un bien suscrito desde aquí a la posteridad.

Referencias bibliográficas

ADAMS, R. (2005). *Beauty in Photography*. Aperture.

CATANY, T. (2006). *Venessia*. Barcelona: Lunwerg Editores, S.A.

– (1986). *Natures Mortes*. Barcelona: Lunwerg Editores, S.A.

CERVANTES, R. (2017). Los regresos de Marco Polo. Obtenida el 20 de febrero de 2017, de: <http://www.fundaciotonicatany.cat/?p=785>.

EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE TONI CATANY EN LA SALA CANAL DE ISABEL II. (2016). Obtenida el 10 de febrero de 2017, de: <http://clavoardiendo-magazine.com/actualidad/agenda/exposicion-antologica-toni-catany-la-sala-canal-isabel-ii/>.

FUNDACIÓ CATALUNYA LA PEDRERA (2016). Toni Catany cuando ir era volver. Obtenida el 15 de febrero de 2017, de: http://www.fundaciocatalunya-lapedrera.com/sites/default/files/160309_CATANY%20DOSIER%20PRENSA%20espa%C3%B1ol.pdf.

MULET, C. (Director), (2015). Toni Catany. El tiempo y las cosas. Obtenida el 20 de enero de 2017, de: <http://www.rtve.es/alacharta/videos/imprescindibles/imprescindibles-tiempo-cosas-toni-catany/3147898/>.

MUNDOPLUS.TV (2015). TVE estrena “Toni Catany. El tiempo y las cosas” en el marco del ciclo “Somos documental”. Obtenida el 20 de enero de 2017, de: <http://www.mundoplus.tv/noticias/?seccion=programacion&id=10854>.

PERERA, M. (2012). Toni Catany. Un poeta de la imagen. Obtenida el 10 de febrero de 2017, de: <http://www.fundaciosetba.org/userfiles/files/Tendencias%20del%20mercado%20del%20arte%2015.04.12.pdf>.

TURNER, E. H. (2000). *Ray K. Metzker. Landscapes*. New York: Aperture Foundation.

WHITE, M. (Ed.). (1959). *The Way through Camera Work*. Rochester: Aperture, 7:2.

Enseñanzas de un film: la contribución italiana desde *La traviesa molinera*

Victoria Streppone

Universidad Ca' Foscari de Venecia

victoria.streppone@unive.it

Resumen

Con *Enseñanzas de un film* el artista milanés Attilio Rossi inaugura la sección crítica de arte de la revista argentina *Sur* en 1936. Considerando la adaptación de la obra literaria *El sombrero de tres picos* analizará temas como público y gusto. La particularidad del objeto artístico elegido, evidencia el carácter integrador del cine como enfatizara Susan Sontag relacionando imagen y palabra en el construir un objeto estético de valor cultural, según Victoria Ocampo.

Palabras clave

Crítica, arte, artificio, Attilio Rossi, Victoria Ocampo

1. Introducción

Cuando Victoria Ocampo en la Quinta serie de sus *Testimonios* se refiere a una nota que publicó en 1950 en el diario argentino *La Prensa* relacionada con Vittorio de Sica escribe: “¿Como puede usted ir al cine en estos tiempos?”-me dijo una señora que solo podía soportar las “vistas” excelentes. Con gran vergüenza tuve que reconocer que yo podía muy bien. E incluso que ese *vice impuni* había sido recompensado recientemente por un descubrimiento” (Ocampo, 1952, p. 126). Esta cita nos interesa particularmente porque no solo menciona la específica situación del cine a mediados del siglo XX y su posición respecto a la modernidad, sino porque precisamente lo pone en relación a la crítica de gusto.

Esta consolidado por expertos e historiadores que la forma especializada que conocemos hoy en lo que se refiere a la crítica cinematográfica comienza a difundirse durante los años Treinta y, si bien no resulta una fecha específica en la cual el cine haya sido oficialmente considerado un arte, las reseñas sobre una película generalmente se llevaban a cabo por los críticos literarios y de teatro en revistas especializadas en arte. Dichas premisas nos permiten estudiar la particularidad del artículo escrito por Attilio Rossi en 1936 para la revista *Sur*, dirigida y financiada por Victoria Ocampo. El objetivo de este trabajo es presentar el texto *Enseñanzas de un film* como un hecho representativo en la evolución de las diferentes relaciones que contribuyen a consolidar el objeto fílmico como objeto artístico dentro del panorama cultural argentino.

Rossi fue una figura intelectual poliedrica y comprometida con su tiempo, que llega a la Argentina en 1935 como consecuencia de la opresión política causada del fascismo. Siguiendo una formación autodidacta como artista plástico, se había vinculado en Italia a la vanguardia abstracta. Su experiencia en el campo editorial resale a la creación en 1933 junto Luigi Minardi y Carlo Dradi de la revista *Campo Grafico*, en la cual se ocupaba de estética y técnica gráfica. Establecido en Buenos Aires, al comenzar su colaboración en *Sur* como crítico de arte, se encontrará con una revista que si bien publicaba notas de contenido artístico, estas aparecían en modo discontinuo y si bien estaban presentes en la sección *Notas*, el espacio para la crítica no estaba aun definido. En este sentido, Rossi por una parte se ocupará de dar continuidad a dicha sección así como de definir la función del crítico de arte en el rol de “Dar precisión a una disciplina necesaria” (Rossi, 1936, p. 82), con el objetivo de orientar a las nuevas generaciones hacia el arte moderno como se entiende en su artículo referido al XXVI *Salón*

anual de artes plásticas. Tras estos propósitos, la crítica de Rossi debe ser interpretada dentro de un contexto no solo de divulgación, sino de connotación social. Mediante las páginas de *Sur*, sus artículos intentarán despertar el interés de las nuevas generaciones de artistas proponiéndoles a su vez, una emancipación de la crítica misma y de los valores estéticos consagrados, así como generar en el público una cierta erudición.

Si bien en 1940 el interés por el conocido séptimo arte era ya bastante generalizado entre los escritores argentinos, Rossi se adelanta a su tiempo interpretando en las notas de *Sur* un espacio en el cual aseverar nuevos cánones estéticos para establecer una relación con la modernidad. Cuando en 1931 se imprime el primer número de la revista, esta ocupa un espacio que no cubría ni cubrirá, ninguna publicación en el panorama argentino; *Sur* se interesará durante sus cuatro décadas de vida de temas contemporáneos relacionados con la literatura, la música, las artes escénicas y las artes plásticas.

La intención de este trabajo es recomponer una posible lectura en lo que respecta a la evolución en la percepción del cine considerando como marco de referencia la crítica de arte. Partiendo del artículo escrito por Attilio Rossi sobre el film *La traviesa molinera* como un caso de estudio que nos permite constatar el lento pero progresivo recorrido del cine en relación al arte iniciado en los años veinte así como presentar la emblemática revista de Victoria Ocampo como uno de los primeros espacios de expresión para el desarrollo del cine dentro del panorama cultural argentino. Se trata entonces de trascender el objeto mismo mediante la presentación del análisis y las relaciones de los textos seleccionados, que entienden reflejar un modo de reconocer en el cine nuevos criterios estéticos, de estilo y de gusto.

2. Metodología

El método empleado parte del análisis de la bibliografía específica sobre el tema y del estudio de la totalidad de los artículos escritos por Rossi para la revista valorando su impacto cultural. Asimismo se han revisado y analizado las notas crítica referidas al cine publicadas con anterioridad al número dieciséis de *Sur* y se ha consultado el archivo epistolar “Victoria Ocampo”. También se han considerado las referencias orales del hijo de Rossi. De este modo considerando una perspectiva multidisciplinar, entendemos colaborar en el estudio de la figura de Victoria Ocampo como parte precursora de un proyecto de renovación cultural que incluyó obras trascendentes en el campo

literario, artístico y social de la cultura contemporánea. Tales factores pueden parecer menos relevantes en el plano teórico pero son explicativos en el plano histórico dado que contextualizan la totalidad del tema analizado. Durante la presentación del material estudiado, se podrá observar no necesariamente una secuencia temporal de los argumentos, pero sí una coherencia en la sucesión de asociaciones que constituyen la trama del trabajo. Mediante las referencias cinematográficas más representativas se entiende resaltar los elementos más significativos de la figura de Victoria Ocampo en su rol de promotora cultural y el desempeño de Attilio Rossi en las páginas de *Sur* como crítico de arte durante los años Treinta.

De la consultación de los números anteriores a la publicación de “*Enseñanzas de un film*” podemos observar como el cine aparece en las notas ya en el primer número: “*El cinema en el atolladero*” que fue firmado por Benjamin Fondaine no encuentra continuidad en el número sucesivo. Los datos de esta consultación han sido fundamental para reconstruir el valor del contenido cinematográfico en la revista y así elaborar las referencias que han permitido desarrollar una conclusión.

Entre los libros examinados resulta de especial consideración “*Victoria Ocampo va al cine*”, escrito por Eduardo Paz Leston y de reciente publicación que parte de la colección “*Los escritores van al cine*”, junto a otros libros dedicados a personalidades argentinas como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, etc. Finalmente la consultación del material epistolar del archivo de la *Academia Argentina de Letras*, aporta detalles significativos que han enriquecido el desarrollo de este trabajo.

3. Análisis de los argumentos

3.1. Victoria Ocampo: sucesión de asociaciones

Una lectura cronológica de los números de *Sur* nos permite observar la progresión con la cual la revista se relaciona con el cine. En el primer número, el texto mencionado con anterioridad de Fondaine reflexiona sobre la nueva dimensión del cine en relación a la sincronización entre la imagen y la palabra en un devenir de continuidad atribuyendo al cine un lenguaje del movimiento. Dicha la publicación no encontrará continuidad en el número sucesivo y solo en tercer número Borges comenta una serie de películas que había visto bajo el nombre de “*Films*” donde hace alguna reflexión sobre la autonomía estética del cine. No se publicaran notas sobre el tema hasta el décimo número donde será la misma Victoria Ocampo a dar una opinión sobre el documental

“*El hombre de Aran*” aportando una visión más complaciente que los comentarios de la crítica, evidenciando el uso de la metáfora en el uso de las imágenes. La discontinuidad de la revista en el tratar el tema cinematográfico lo podemos interpretar como una falta de madurez inicial de la misma, pero a su vez esto denota la posición secundaria del cine en relación a otros temas de contenido artístico.

El proyecto de Victoria Ocampo que incluye tanto la revista *Sur* como la propia editorial, no puede leerse desvinculado de la personalidad de su fundadora; figura que contribuyó a construir la realidad cultural de los años Treinta de una Argentina cosmopolita que se encontraba en un proceso de renovación intelectual y de integración internacional. La sensibilidad de Victoria Ocampo, le permite interpretar nuevos signos y a su vez reconocer en ellos una elaboración estética que le confiere autonomía formal como objeto.

Si bien la evolución de las formas en el arte es relativamente independiente de los propios temas, no necesariamente lo es de las posibilidades tecnológicas. Probablemente el caso más destacado sea el de la arquitectura y el consecuente desarrollo del *estilo internacional* mediante el aumento de las posibilidades tecnológicas. Esta nueva des-limitación es lo que caracterizará la sociedad moderna y su consecuente cambio y desarrollo relacionado con la percepción de las artes, dentro de las cuales, nuevos criterios admitirán la presencia del cine. La relación entre la industrialización, la arquitectura y el cine nos sirve para articular en modo más integral la posición desde la cual Victoria Ocampo se posiciona ante los objetos. Si bien en el ambiente literario su figura en los últimos años ha recuperado una cierta visibilidad, muchos de los intereses de Victoria Ocampo no han sido respectivamente desarrollados en profundidad. Opacados por la relevancia en cuanto a su ocupación literaria, su sensibilidad por la arquitectura, el cine y las artes plásticas han ocupado un espacio menos visible.

Victoria Ocampo fue una apasionada promotora de arquitectura, lo cual la ayuda a percibir la espacialidad en el cine y esto se puede reconocer en su artículo sobre “*El hombre de Aran*”. En 1928, le pide un proyecto a Le Corbusier para su casa en Buenos Aires. Si bien la obra la realizó el arquitecto argentino Alejandro Bustillo, esta se consagra como la primera obra de arquitectura moderna realizada en el país. Tratar la relación entre la arquitectura y Victoria Ocampo excede este trabajo pero esta precisión nos permite construir un discurso fluido que presenta su sensibilidad hacia lo moderno, entendido como una progresiva ruptura con el pasado así como una per-

cepción estética dentro de un nuevo lenguaje. Esta fluctuación del moderno entre tecnología y ruptura con el clásico, será uno de los puntos más controvertidos que el cine tendrá que afrontar por su condición industrial completamente ajena a cualquier categoría artística del momento.

En la quinta serie de sus Testimonios, Victoria Ocampo escribirá “*Notas sobre el cinematógrafo*”, donde compartirá su interés por el llamado séptimo arte, pero su relación con el cine trasciende este capítulo y se presenta nuevamente en el libro en el artículo “*Saludo a los dos Sergios*” que escribirá para conmemorar a Prokofiev y Eisenstein, quien había fallecido unos años antes. El dato significativo que nos interesa de este artículo es destacar como Victoria Ocampo se involucraba emotivamente con el film al punto de precisar “Cuando en 1940 vi *Alejandro Nevsky*, medí aún mejor la magnitud de esta pérdida [...] Al salir del cine, a las doce y media de la noche, telegrafí a Eisenstein para felicitarlo” (Ocampo, 1953, p. 70). Por una parte expresa el asombro respecto a la obra cinematográfica y por otra constata cuanto es trascendente como para ella dicha experiencia.

En el prólogo del número 225 de *Sur*, se expresa afligida ante la imposibilidad de no poder agregar a dicho número una exhibición del film “*Ladrones de bicicletas*”. Esta posición es coherente si consideramos que para Victoria Ocampo “Ver buenas películas como leer buena literatura, ver buena pintura y oír buena música, educa a las masas. Es, pues, un placer colectivo que ofrece ventajas a todos: a las gentes cultas y a las que tratan sinceramente de llegar a serlo” (Ocampo, 1952, p. 126). En esta cita no solo reconoce una de las mejores influencias del cine, sino que también hace referencia no solo al placer colectivo sino que posiciona el film en relación a la experiencia estética construyendo la relación con la obra de arte.

Son conocidas las referencias en las cuales “a lo largo de la historia del cine, imagen y palabras han sido inseparables” (Sontag, 1996, p. 263), con lo cual no es de sorprenderse que los primeros a ocuparse de las reseñas cinematográficas fueran escritores, generalmente relacionados con la crítica literaria o de teatro. Estas dos características se unen en la notas de Victoria Ocampo, ya que se había encargado de traducir varias obras de teatro y a su vez sus conocimientos literarios eran avasallantes aunque si en ocasiones condicionaban su percepción del film, generando una resistencia en el admitir las licencias artísticas cuando veía películas adaptadas de obras literarias, lo cual la inducía a expresarse con incisiva autoridad. Como precisara Paz Leston “Ocampo

se interesaba en la posibilidad de hacer del cine un arte y, a la vez, de alcanzar cierta verdad” (Paz Leston, 2015, p. 44).

Más allá de sus conocimientos intelectuales, podemos interpretar su sensibilidad ante el cine como la consecuencia madura de la suma su sensibilidad por las artes, entre las cuales el teatro. Durante 1907, se encontraba en Buenos Aires la compañía teatral francesa de Constant Coquelin en la cual actuaba Marguerite Moreno, personaje que con su representación conquistó una jovencísima Victoria Ocampo. La fascinación por este descubrimiento la incentivó a tomar lecciones privadas de actuación y como describirá María Esther Vázquez (2010, p. 33):

« Armándose de valor, hablo con sus padres y les rogo que le permitieran tomar lecciones con ella; contra todo lo supuesto, accedieron con dos condiciones. La primera, que estaría “constantemente acompañada” durante el tiempo que durara la clase; la segunda, que no se hiciera ningún tipo de ilusiones de proyectar la enseñanza hacia un futuro diferente. Estar relacionado con el teatro o con quienes trabajaban en él era cosa de libertinos y disolutos.

Es necesario considerar las características del contexto histórico en el cual se coloca la vocación por la actuación de Victoria Ocampo, dado que esta es incompatible con los buenos usos y costumbres de la primogénita de una familia aristocrática, que por su fortuna era una de las principales familias patricias de la Argentina. “Nací para actuar. Llevo el teatro en la sangre. Soy una gran artista y sin el teatro no tengo alegría ni paz. Es mi vocación. El *far niente* al que estoy condenada me mata” (Ocampo 1906, citado en Vázquez, 2010, p. 37). La dicotomía entre el mundo privado y el mundo social de Victoria Ocampo, probablemente solo pudieron convivir en armonía mediante el compromiso de dar espacio a la propia vocación en un plano de expresión teórica. Dotada de una fuerte personalidad y de una visión adelantada a su tiempo, en sus textos podemos apreciar una natural postura crítica-reflexiva hacia su entorno donde la realidad se transforma en un hecho intelectual de connotaciones emocionales.

En 1930 Victoria Ocampo viaja New York para encontrarse con Waldo Frank, escritor y fundador de la revista *Seven Arts*. Dicho viaje estaba orientado principalmente a estudiar con Frank su proyecto de la revista *Sur*. En ese momento conocerá al director Sergei Eisenstein que se encontraba allí en viaje hacia Hollywood. Los detalles y pormenores del encuentro con el director de *El acorazado Potemkin* (1925) son varios, así como la documentación que testimonia las diversas ocasiones en las cuales Victoria

Ocampo le proponía viajar a la Argentina para hacer un film sobre La Pampa “Le hablé de mis grandes deseos de una película documental Argentina que relatara en imágenes la historia de nuestra tierra y del hombre que en ella lucha. Yo veía ese film, lo sentía y sabía que si alguien era capaz de realizarlo era un Sergio Eisenstein” (Ocampo, 1935, p. 96). Si bien el proyecto nunca se concretó, lo interesante de su relación con Eisenstein es la percepción que hace del director del cine.

Cuando escribirá “*Saludo a los dos Sergios*” (1953) en el número 222 de *Sur* retomará el argumento en referencia a Eisenstein y hará una significativa reflexión respecto al modo personal de mirar del director de cine, reconociendo en esto un filtro para percibir la realidad y traducirla en un objeto filmico, convirtiéndola en un relato con un lenguaje específico “el idioma de la imagen moviente” (Ocampo, 1950, p. 129) idioma que debía ser compartido, donde la elección del director está relacionada con la predisposición a una línea estética “Yo veía ese film, lo sentía y sabía que si alguien era capaz de realizarlo era un Sergio Eisenstein” (Ocampo, 1935, p. 96). El interés de Victoria Ocampo por el cine no encontraba referentes dentro de la producción nacional, dado que sus expectativas respecto al mismo estaban vinculadas con una idea de autenticidad y un carácter pedagógico, en el sentido de poder formar a otros directores. Será solo en 1942 cuando manifiesta su aprecio por el film “*La maestra de los obreros*” de Alberto Zavalia.

En los años Cincuenta las posibilidades técnicas continúan a desarrollarse así como una nueva sensibilidad hacia ellas con lo cual el cine comienza a ocupar un mayor espacio en el ámbito artístico si bien no posee un valor del todo relevante dado su carácter de serialidad. Es un período en el cual se produce una fractura en la relación con la modernidad; se genera un desencanto que alterna su percepción entre una visión positivista como promotora de un nuevo lenguaje pero a su vez, las posiciones sociales más críticas la retienen responsable de las masacres en masa. Es el período en el cual Victoria Ocampo viaja en diversos momentos a Italia dado que está preparando el monográfico italiano para la revista *Sur* así como la Quinta serie de sus *Testimonios*. Será durante esos viajes donde experimenta las dotes expresivas del neorrealismo italiano al encontrarse con Vittorio de Sica y Cesare Zavattini. Aludiendo a la expresividad de ambos, reconocerá en ellos su capacidad de redefinir el cine nacional “Ellos han hecho por el cine italiano lo que los autores cuyos textos publicamos han hecho por la literatura italiana: colocarla en primera fila.” (Ocampo, 1953, p. 6). En la colaboración entre De Sica y Zavattini, Victoria Ocampo reconoce en la nueva línea estética del cine italiano “la atmósfera que nos es

propia” (Ocampo, 1950, p. 127) y decide proponerle a De Sica un viaje a la Argentina para filmar la película que el país necesita “Y que necesidad tenemos de olvidar, de lavarnos de las grotescas caricaturas cinematográficas de la Argentina cuya persistencia resulta verdaderamente dolorosa” (Ocampo, 1935, p. 96). No obstante las problemáticas económicas surgidas durante los acuerdos para hacer el film con Eisenstein, Victoria Ocampo retornará a su proyecto inicial de filmar una película en Argentina apoyándose en la sensibilidad italiana “Todo lo que vemos en esas películas es tan corriente en Argentina como en Italia” (Ocampo, 1950, p. 127). Si bien en una carta escrita desde Montecarlo De Sica le confirma su firme voluntad de realizar un film en Argentina, el proyecto no pudo realizarse, de cuanto resulta por motivos económicos.

3.2. Attilio Rossi: la condición moderna

Cuando en 1936 Attilio Rossi escribe para el número dieciséis de *Sur*, la reseña sobre película dirigida por Harry Abbadie *La traviesa molinera* (1934), la sección de crítica de arte en la revista aun no se había definido. Si bien será el mismo Rossi quien comenzará a ocuparse con asiduidad de dicha sección, llama particularmente la atención que en su primer artículo se ocupe de una película. Esto no solo se refiere a la situación de ambigüedad en la cual se encontraba el cine como categoría artística, sino porque Rossi prescinde de todo apoyo teórico, dado que su formación estaba orientada a la pintura y las artes gráficas y con anterioridad dicha sección, si bien había tratado temas heterogéneos relacionados con la pintura y la arquitectura, sus colaboradores eran específicamente formados en la materia comentada como Gropius, Prebisch, Pettorutti y Le Corbusier. Igualmente cabe considerar que la figura del crítico de arte se estaba aún delineando en Argentina, con lo cual definir una posición como crítico de cine era aún bastante remoto.

Cuando en la breve nota inicial Rossi (1936, p. 78) escribe “nos gusta ver claro en las cosas con nuestro sincero modo de sentir, huimos del alfabeto retórico de la crítica, nos situamos ante la realidad olvidándolo todo, y desarrollamos un análisis nuestro” parece expresar no solo entusiasmo sino también una velada limitación frente al objeto de análisis. De hecho la crítica que realiza Rossi, tiende más a una crónica que a una reseña y, probablemente para no caer en temas inabarcables desde su experiencia, calla con prudencia cualquier referencia del film al texto original.

Durante el análisis del film Rossi establece inicialmente una serie de categorías con las cuales define la situación del cine. Comienza proponiendo una situación negativa

del cine en general, en la cual considera a los cineastas pretenciosos y al público, como una masa de fácil manipulación. No es de extrañarse que las consideraciones que hace en relación al montaje, no se refieran al mismo como una cualidad técnica, sino como a una falsificación de las imágenes, así como también considera el sentido de la novedad en correspondencia con la sonoridad y la anhelada difusión del color no necesariamente un valor positivo. Sucesivamente sugiere una clave de lectura para el cine y selecciona algunos datos de referencia, como la superficialidad de la música, del argumento y de la representación. De este modo, finalmente define como un bellísimo film “*La travesía molinera*” por contraposición, dado que no presenta los elementos negativos anteriormente enunciados. Si bien resalta la simpatía de los actores, la habilidad del decorador, etc., como datos positivos que hacen que la película se presente como un resultado equilibrado, no hace una reflexión detallada de los elementos compositivos del cine, ni los analiza según su aspecto, simplemente los califica. Lo interesante de su posición es que no percibe el objeto fílmico como un híbrido, sino como una totalidad en la cual identifica y define los elementos dentro de la propia composición, los cuales darán o no, un mejor resultado: “Por eso, si el cinematógrafo quiere mantenerse viviente debe crear films-espectáculo mediante la ecuación de estas fuerzas emotivas: música de feria + circo ecuestre + tragedia + comedia = espectáculo” (Rossi, 1936, p. 82). Es importante de notar que Rossi no se expresa en términos de arte y que de alguna manera se cristaliza en el abuso de ciertos procedimientos, pero desde su experiencia madurada como artista, aporta una serie de consideraciones lucidas respecto a los elementos compositivos que sucesivamente conferirán artisticidad al cine, destacando el equilibrio y la colaboración entre distintas profesionalidades acomunadas por el progreso tecnológico que generarán una expresión estética propia “Nuestra rigurosa exigencia del concepto film-espectáculo, no nos obliga de ningún modo a evitar que el cinematógrafo (como complejo de medios maravillosos a disposición del hombre) alcance el arte” (Rossi, 1936, p. 82).

De este modo Rossi es consciente de que frente a este nuevo modo de expresión artística aun hay relaciones que construir. “El público aplaude la exageración romántica y decadente de Von Sternberg sin comprender su esencia, fascinado solamente por las magníficas dotes de espectáculo, en el sentido más truculento de la palabra, que anima a sus films” (Rossi, 1936, p. 80). Cuando sucesivamente comentará la muestra de José Suarez en Amigos del Arte, volverá al recurrente tema del público en relación al gusto y observara:

« El cinematógrafo, por su parte, nos vuelca diariamente millones de fotogramas. Esta situación tiene sus ventajas y sus desventajas porque si, por un lado facilita una rápida educación del gusto, por otro lado crea un estado de confusión y de imitación para los ojos no ejercitados, distinguir los valores auténticos de los plagiarios (Rossi, 1937, p. 74).

Rossi es una personalidad inquieta y ecléctica que se mueve del plano teórico al práctico con desenvoltura y posee una mirada disidente hacia lo oficial. Probablemente éste espíritu de constestación haya influenciado en la elección de un film para inaugurar la sección de crítica de arte en la revista *Sur*, dada su objetividad inicial en el percibir la necesidad de romper prejuicios y costumbres de una Argentina sin una tradición cultural mantenida en el tiempo. Rossi percibirá su rol de crítico como parte de una cruzada a favor del arte moderno asumiendo un tono bélico en sus artículos, que intenta justificar desde la pretensión de animar a los jóvenes artistas argentinos a relacionarse con la modernidad en favor de las nuevas generaciones. “Comprendemos, en toda su complejidad, el dilema de los jóvenes frente al complicadísimo panorama artístico actual, y precisamente por eso, somos severos en principio, contra toda tentativa de explotar, voluntaria o involuntariamente, la confusión como método de pintar” (Rossi, 1937, p. 99). Si bien Rossi se manifestará explícitamente a favor de la modernidad trasciende la misma en su carácter innovador respecto a la percepción del cine como elemento integrador, aco-munándose con la percepción de la directora de *Sur*. “Para Ocampo, en definitiva todas las artes convergían con la identificación, pero ninguna lo hacia en el nivel en que lo hacia el cine, por ser el mas real, el más físico” (Paz Leston, 2015, p. 90).

4. Conclusión

Victoria Ocampo fue una figura precursora y con una visión adelantada a su época. En el material presentado podemos reconocer algunos elementos que denotan las dificultades que encontró el cine en su transición de espectáculo a arte. Si bien las iniciativas fílmicas que Victoria Ocampo impulsó nunca fueron consensuadas, funcionan hoy como un fiel registro de la dificultad que encontró el cine en el panorama argentino en cuanto a su reconocimiento artístico. Si bien a revertir principalmente la suerte del cine fue el apoyado de la organización productiva y cultural, así como los festivales y las revistas especializadas, hasta su entrada como disciplina en la academia. Estos son elementos que sin la colaboración de ciertas figuras que se involucraron en despertar el interés en el ambiente intelectual por el séptimo arte desde la obra literaria

así como desde el estudio del lenguaje y su narrativa estética.

Si bien en la actualidad la artísticidad del cine no esta en discusión, podemos percibir igualmente su rol como secundario en algunos ambientes intelectuales, dado que si consideramos que Victoria Ocampo en 1974 había ya publicado un número monográfico en la revista *Sur* sobre el cine y que dicho material de archivo de la fundadora de *Sur* es anterior a 1930, genera cierta perplejidad que la relación entre Victoria Ocampo y el cine haya solo recientemente despertado un cierto interés. Tal vez sea momento de considerar cuanto habría podido influenciar la cultura argentina en su porvenir cinematográfico la *producción criolla* que Victoria Ocampo tanto anhelaba.

Referencias bibliográficas

OCAMPO, V. (1958). Testimonios. Quinta Serie (1950-1957), Buenos Aires, Sur.

– (1936). A proposito de “El hombre de Aran”. *Sur*, (10), p. 95

– (1953). Saludo a los dos Sergios. *Sur*, (222), p. 81

– (1953). Al lector. *Sur*, (225), p. 6

PAZ LESTON, E. (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Libreria.

ROSSI, A. (1936). Enseñanzas de un film. *Sur*, (16), p. 78

– (1936). Para iniciar una sección de crítica de arte. *Sur*, (18), p.82

–, (1937). IV Salon de otonio de la sociedad argentina de artistas plasticos. *Sur*, (33), p. 95

–, (1937). Las exposiciones del mes. *Sur*, (36), p. 72

SONTAG, S. (1996). *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara.

VÁZQUEZ, M. E. (1991). *Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Planeta, Colección Mujeres Argentinas.

La imagen pictórica en el cine de Albert Serra

Julia González de Canales Carcereny

Universidad de Viena

julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Resumen

El cine de Albert Serra¹ ha menudo ha sido estudiado en conexión con las artes literarias. Una mirada atenta a la composición de los planos empleados por el director bañolense, sin embargo, revela una fuerte influencia de pintores como Velázquez o Rembrandt. Cuidando la imagen pictórica de sus películas hasta el más último detalle, Serra juega con la luz y el color en cada una de sus escenas, componiendo claroscuros y planos autorreferenciales de gran belleza visual. A fin de mostrar estos rasgos se analizarán pictóricamente las obras *El Señor ha fet en mi mervalles* (2011) y *La mort de Louis XIV* (2016).

Palabras clave

Albert Serra, luz, pintura barroca, Velázquez, Rembrandt.

¹ Agradezco a Jörg Türschmann que me sugiriera la idea del trabajo.

1. Introducción: (Des)encuentros entre cine y pintura

¿Son las películas de Albert Serra imágenes pictóricas en movimiento? Los estudios acerca de las similitudes entre el cine y la pintura indican que, desde una perspectiva de comparación intermedial, tal como ésta ha sido definida por Irina Rajewsky (2002), la respuesta es claramente afirmativa. Dicha línea de investigación ha producido, en los últimos años, distintas monografías que se han adentrado a examinar con detalle las relaciones entre el cine y la pintura como modos entrecruzados de expresión artística. *Pintores en el cine* (Camarero, 2009), *Cine y pintura* (Cerrato, 2010) o *Paisajes simbólicos en cine y pintura. De Caspar David Friedrich a Francis Ford Coppola* (Dominguez Belloso, 2013) son sólo algunos ejemplos al respecto. Todas estas publicaciones comparten, no obstante, con sus antecesoras y pioneras en el campo, una misma idea: los rasgos definitorios del cine y la pintura parten de un sustrato terminológico común para conjuntamente repensar “una problemática compartida: la construcción de un espacio tridimensional dentro de una superficie plana” (Palés Chaveli, 2015, p. 5) –recordemos que vocablos tan propios del cine como iluminación, color, composición o marco tienen su origen en el medio pictórico-. Las películas de Serra, en tanto que producciones fílmicas, presuponen esta misma problemática a la que añaden otro gran campo de estudio compartido con la pintura: la construcción de una temporalidad propia. De los trabajos que buscaron examinar la representación pictórica del tiempo destacamos el del autor mexicano Andrés de Luna quien, en los años 90 retomó las propuestas realizadas a inicios de siglo XX por las vanguardias históricas para indicar que ambas formas artísticas “son expresiones ligadas al ámbito de la temporalidad [que] condensan el tiempo y tratan de proyectarse hacia al porvenir” (de Luna, 1990, pp. 97-98). Asimismo, vale la pena recordar que, dos años más tarde, Antonio Costa realizaba una tipología pormenorizada de las concomitancias entre el cine la pintura y que Sebastião Gasch agrupaba dichas numerosas coincidencias en tres grandes rubros: el ritmo, “base ineludible de toda verdadera obra plástica”, el espacio y el tiempo (1998, pp. 104-105). No obstante ello, no hay tampoco que olvidar las notables diferencias que separan el cine y la pintura, empezando por la más fundamental: el movimiento como rasgo intrínseco de la expresión fílmica y sus implicaciones en el fuera de campo. Tal como aclara Susana Palés (2015, p. 8), la técnica cinematográfica del fuera de campo

« consigue abrir el espacio del cuadro, dotándolo de un exterior imaginable, estableciendo una diferencia entre el marco fílmico y el pictórico. Es así como el cine abre una ventana más allá de los límites de la propia ima-

gen a través de la variación del encuadre, permitiendo que en la narración cinematográfica se muestren elementos que antes permanecían ocultos. La pintura, sin embargo, tan sólo podrá hacer referencia a lo ausente –al fuera de campo– sin poder llegar a desvelar nada que no se encuentre en la imagen. Lo que determine como más allá del marco, permanecerá invariablemente oculto. La pintura ofrece, por tanto, una imagen fija e inmutable que contrasta con las imágenes cinematográficas en continuo movimiento.

Asumiendo estos (des)encuentros entre el cine y la literatura nos proponemos a continuación estudiar la obra fílmica de Albert Serra para analizar en ella la influencia pictórica de los grandes maestros de la pintura. En concreto, examinaremos la relación que las películas *El Senyor ha fet en mi mervalles* (2011) y *La mort de Louis XIV* (2016) tienen con la pintura de Harmenszoon van Rijn Rembrandt y Diego Velázquez.

2. Los estudios existentes sobre los rasgos pictóricos en el cine de Albert Serra

Los estudios existentes sobre la influencia que la pintura ha tenido en las producciones cinematográficas de Albert Serra son hasta el momento tan solo unos pocos. La escasez puede deberse a distintos motivos: la relativa novedad de la obra del cineasta catalán (Serra realizó su primera película en 2003), la restringida difusión de sus films¹ y la tendencia de los críticos a favorecer el análisis comparativo de sus películas con la literatura, medio con el que dialogan de forma evidente (González de Canales, 2017). A todos estos motivos hay que añadir, no sin reservas, la explicación, que ya en 1995, dieron Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras para justificar los pocos estudios que hasta el momento se habían publicado acerca de la relación intermedial pictórico-audiovisual. Según las autoras (Ortiz y Piqueras, 1995, p. 11),

« es difícil encontrar en el cine español huellas de la pintura, más allá de casos concretos [...] Así como el cine italiano ha mantenido desde el principio un profundo vínculo con la pintura, en el caso español, a pesar del contundente legado pictórico, comparable al italiano, el cine parece haber pasado de largo, estableciendo nexos con la literatura, el teatro y la música.

Este posicionamiento resulta, para el análisis aquí propuesto, doblemente útil. En primer lugar, permite subrayar de forma indirecta lo mucho que ha cambiado el pano-

¹ La mayoría de ellos se han estrenado en los principales festivales de cine y han tenido después un corto recorrido por las salas de proyección de nuestro país. Si bien muchos de ellos están ahora disponibles en plataformas electrónicas tales como *Amazon*, los films del director no han llegado todavía a conquistar al gran público y siguen siendo mayoritariamente apreciados por cinéfilos.

rama audiovisual desde 1995, ya que, desde entonces hasta el día de hoy, son cada vez más los cineastas que gozan creando obras que dialogan con la pintura y sus distintas manifestaciones. En consecuencia, la cita permite poner en relieve, y por lo tanto valorar, el trabajo de intermedialidad pictórico-audiovisual que llevan a cabo directores contemporáneos tales como Albert Serra, pero también como Isaki Lacuesta o Pedro Almodóvar. Centrándonos en el cine del director bañolense, proponemos dos vías para examinar la relación que su obra mantiene con las artes pictóricas. La primera consiste en atender las declaraciones que el propio director ha formulado al respecto. La segunda se basa en el estudio de los pocos artículos existentes que académicos y periodistas expertos en la materia han publicado sobre este tema. Ambas aproximaciones resultan intermitentemente contradictorias². Mientras el director considera que sus películas nada tienen que ver con los cuadros con los que estéticamente parecen dialogar, los críticos han subrayado algunas e ineludibles conexiones. Así, por ejemplo, ante la pregunta del curador y crítico de arte Albert Mercadé sobre los guiños observables entre las películas del director y la pintura barroca europea, Albert Serra respondió:

« en todo caso es involuntario. Las imágenes en este mundo son limitadas, todas remiten a otra imagen. Es absurdo hacer una cosa premeditada que viene de la tradición. Es una autolegimitación innecesaria, redundante. Si pudiese no remitir a nada, mejor. Pero es imposible³ (Mercadé, 2014)

La respuesta de Serra evoca un deseo de originalidad absoluta. Esa voluntad de “no remitir a nada” se asemeja tanto a los intentos de Malevich para alcanzar *el grado cero* de la pintura –reproducir su esencia– como a sus principios artísticos, en concreto, a la plena autorreferencial del arte (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2004). No obstante, a diferencia de la obra del pintor ruso, en las películas de Serra la abstracción e independencia del mundo concreto que la autorreferencialidad comporta se ha visto regularmente interrumpida por la defensa que críticos cinematográficos han realizado de los vínculos entre sus filmes y la obra de los principales pintores europeos. Pensemos, por ejemplo, en el artículo “Paisajes románticos y estéticas sublimes. El cine de Albert Serra”, en el que Horacio Muñoz Fernández establece un paralelismo entre la película *El cant dels ocells* (2008) y las pinturas de románticas de Caspar David Friedrich. O en el artículo periodístico de Albert Lladó, para quien

² Serra domina el arte de la provocación y, en entrevistas sucesivas, es capaz de afirmar y negar un mismo aspecto de su obra.

³ Traducción realizada por la autora.

los referentes de Serra vienen de la pintura. Según Lladó, en la película *Història de la meva mort* (2012), “a veces parece que estemos ante un ‘Españoleto’ por el uso del claroscuro” (Mercadé, 2015).



Imagen 1 (Serra, 2013)



Imagen 2 (de Ribera, 1639)

De hecho, y a pesar del arriba mencionado deseo por alcanzar una obra esencialmente original, el propio Serra ha comentado más de una vez la importancia que la pintura ha tenido en sus películas. Basta recordar la entrevista que Àngel Quintana le realizó para *Cahiers du Cinema España* y su pregunta por el misterio divino en *El cant dels ocells*, ante la cual Serra respondió:

« lo mítico parte siempre de algo muy simple, tras lo cual se esconde el misterio de algo muy complejo. Esta idea está muy presente en los retablos medievales, en los que sólo hay una superficie con unos signos cónicos que nos invitan a penetrar en un mundo espiritual. (...) Para mí, el reto consistía en filmar como en la pintura medieval para poder profundizar en un lenguaje mítico en estado puro (Quintana, 2008, p. 13)

O, las afirmaciones que el director bañolense realizó para la revista *Transit* en la que, al ser confrontado por el uso de la noche en *Història de la meva mort*, declaró:

« hay una transición del Siglo de las Luces a las tinieblas del mundo romántico del siglo XIX. Y esto se traslada físicamente a la pantalla, que empieza siendo más luminosa y poco a poco se va oscureciendo hasta el final con esos planos y esos mundos goyescos de las Pinturas Negras donde apenas hay luz (García Conde, 2014, 2).

3. La influencia de pintura en el cine de Albert Serra

Citas como las aquí expuestas revelan que, efectivamente, el arte pictórico ha tenido en la obra fílmica de Serra una influencia constatable. Sus referencias a Goya y a la

pintura medieval ponen de manifiesto su interés por la composición de los planos: los encuadres, la luz, el color y la disposición de los personajes en la escena. Anteriormente ha sido ya mencionado el parecido entre *El cant dels ocells* y la pintura romántica de Caspar David Friedrich, así como el vínculo entre la oscuridad dominante en *Història de la meva mort* y el tenebrismo naturalista del pintor valenciano-napolitano José de Ribera y Cucó. Veamos a continuación la influencia de la pintura de Diego Velázquez, uno de los mayores representantes de la pintura barroca del siglo XVII, en la obra del cineasta bañolense.

Si bien la influencia de Velázquez no es, ni mucho menos, una marca observable en todas y cada una de las películas del director, no hay duda que en algunas escenas que conforman *El Senyor ha fet en mi mervalles* (2011) y, especialmente en algunos de los planos que conforman el film, el director emula la disposición que el pintor sevillano diseñó para las figuras que conforman el cuadro *Las Meninas* (1645). Observemos el siguiente fotograma:



Imagen 3. Serra, 2011, 13:27

En él se observa, en un primer término, al propio director-creador de la película, Albert Serra, reposando sobre una piedra y claramente expuesto en frente de la cámara. Serra no realiza ninguna acción, no habla con ningún otro personaje. Su función en la escena no es otra que dejarse ver, posibilitando un caso de metaficción fílmica y

posicionándose estratégicamente para completar la composición del plano velazqueño. Detrás suyo, a una considerable distancia, se aprecian tres actores del conjunto de actores no profesionales que constituyen la película. Su charla, conformadora de la supuesta escena que están filmando⁴, es seguida por uno de los técnicos de sonido, lo que refleja, una vez más, el carácter autorreflexivo del film. Al igual que en el famoso cuadro de Velázquez, dos niveles se autocruzan en esta escena: la imagen fílmica que observa el espectador y la meta-imagen cinematográfica observada por el artista creador de la obra quien, a su vez, es también una de las figuras que aparecen representadas en el lienzo/la pantalla. Asimismo, y tal como también sucede en dicha pintura, el fotograma de la película transmite una sensación parecida a la que emana del cuadro: “la sensación de movimiento paralizado que se deduce de las actitudes y miradas de los personajes” (Brown, 2008, p. 51). Para el especialista Jonathan Brown, esta característica le otorga a *Las Meninas* un “sabor incontestablemente moderno” (Brown, 2008, p. 51), a la vez que explica por qué numerosos escritores han vinculado la pictórica expresión de espontaneidad que desprende el cuadro con la fotografía. Por todo ello, se puede afirmar que la atenta composición de los planos que conforman esta breve escena de *El Senyor ha fet en mi mervalles* une la obra del pintor del Rey Felipe IV con la del director bañolense. La unión, sin embargo, no implica una reproducción detallista sino, más bien, un homenaje conceptual. Ello encaja con los postulados de Antonio Monterde y François Jost, quienes defendían la variedad de dinámicas que se pueden establecer entre la obra fílmica y la pictórica. Según Monterde, la referencia pictórica puede utilizarse en el cine a modo de alusión, imitación o interpretación (Monterde, 1986, pp. 112-114). Por su parte, Jost afirma, en el artículo “Le picto-film” (1990), que la pintura puede ser empleada en el cine de tres maneras distintas: como picto-cinema, como picto-film (I) o como picto-film (II). La composición creada por Serra remite, sin duda, a la segunda variantes del picto-film, en la que “la pantalla se convierte en un cuadro, de tal manera que el realizador del film actúa como un auténtico pintor” (Jost, 1990, p. 121). De esta manera, en el plano arriba mostrado, Serra escenifica un *tableau vivant* para presentarse, como el pintor Velázquez, creando su propia obra de arte. En palabras de Mónica Barrientos Bueno (2008:19), la finalidad de dicho *tableau* es

« conducir a la autorreflexión sobre la representación visual, el lenguaje cinematográfico en oposición al pictórico (contrasta sus respectivas coordenadas espacio-temporales) suspendiendo durante unos instantes el discurrir temporal. Su presencia en el cine clásico se caracteriza por no

⁴ Recordemos que *El Senyor ha fet en mi mervalles* es un making-off ficcional de otra película anteriormente filmada por Serra, *Honor de cavalleria*.

interrumpir la narración sino estar al servicio de ésta mientras que en las manifestaciones cinematográficas alternativas busca sorprender al espectador con su aparición inesperada, se presenta de forma visible un deliberado paréntesis del tiempo cinematográfico a la vez que nos aparta del espacio narrativo.

El plano de la película de *El Senyor ha fet en mi meravelles* aquí analizado, mas también el resto de escenas que componen la película, e incluso el conjunto de películas del director, conducen sin duda a la autorreflexión. La propuesta cinematográfica de Serra tiende a desplazar el énfasis del desarrollo de la narración fílmica a la construcción de escenas autorreflexivas, no necesariamente vinculadas según una supuesta progresión de la trama, para componer un conjunto estético diferenciado a partir de la ya mencionada atenta composición de los planos y la creación de un tiempo cinematográfico propio y marcadamente lento. La última de sus producciones fílmicas es un ejemplo más de ello. También en *La mort de Louis XIV* (2016) predomina una estética cuidada, autorreflexiva y de inspiración pictórica. En ese caso, si bien la parte de obra de Velázquez también aparece picto-filmada en los primeros planos de la película (Pérez Delgado, 2016), son los cuadros de Rembrandt los que toman preponderancia. En palabras de Carles Gómez,

« esta cinta supone para el director una gran evolución respecto a su cine anterior, al menos en cuanto a aspectos de producción. En primer lugar, se trata de su primera obra de nacionalidad francesa, contando por ello con unos medios en dirección de fotografía, de arte, vestuario y maquillaje que consiguen que cada plano de la cinta parezca un cuadro de Rembrandt perfectamente compuesto (Gómez, 2014, p. 7).

Los parecidos con la obra del pintor neerlandés se pueden observar en las siguientes imágenes:

En ellas destaca la corporalidad de las figuras, sus posturas y contorsiones como expresión de los sentimientos que predominan en toda la película (el dolor, el miedo, el respeto). Estas están máximamente expresadas en la representación del sufrimiento del Rey Sol, quien padece una fatídica gangrena en su pierna izquierda que le acabará llevando a la muerte. Dicha maestría en la expresión de la corporalidad y sus pasiones se combina con otro dominio que comparten las pinturas de Rembrandt y la película de Serra: el de la iluminación. *La mort de Louis XIV* es el primer film del director casi exclusivamente grabado en espacios interiores (aunque bien se podría también



Imagen 4. Rembrandt (1632) y Serra (2010)

afirmar que la película está mayoritariamente filmada en una sola sala, el dormitorio del rey) y su puesta en escena sobresale por mantener al mínimo tanto la decoración de dicho dormitorio como los recursos técnicos de filmación. La cámara real está iluminada, bien por la luz natural que entra por la única ventana existente en el cámara real o bien por la luz de las velas que acompañan al enfermo en sus noches de insomnio. Por ello, críticos como Miguel Martín Maestro han considerado que los recursos empleados por Serra recuerdan a la iluminación propia de los cuadros de Rembrandt (Martín Maestro, 2016, p. 5) y el gran conocedor de la obra de Serra, el crítico Olivier Père, afirma que la fotografía creada por Serra en esta película ofrece imágenes que parecen “arrancadas de las tinieblas, tendientes a lo sublime” (Père, 2016, p. 5).

La técnica del claroscuro empleada por Rembrandt en la mayoría de sus retratos tiene como objetivo conseguir resaltar, mediante un juego de luces y sombras, el estado psicológico o espiritual de la figura representada. Mas dicha técnica no es exclusiva del pintor neerlandés y debe ser entendida, en su variedad de aplicaciones y significaciones, como un recurso característico de la pintura barroca del momento. Basta pensar en el uso distintivo que de ello hicieron Caravaggio o Vermeer. Bajo esta perspectiva de amplio alcance, Coca Garrido examinó en su artículo de 1998, “Rembrandt grabador experimental y la sociedad de su tiempo”, cómo el pintor de Leiden trasladó la esencia del barroco –“de contrastes, creatividad de mundos extremos, la antítesis como elemento expresivo, complejidades estructurales y formales” (Garrido, 1998, p. 130)- a sus lienzos.

Teniendo en cuenta la distancia temporal y cultural que separa el siglo XVII del actual siglo XXI, Serra parece haber adoptado esta esencia del barroco en la composición de su estética audiovisual. Sus películas están también compuestas de contrastes, tanto en lo que refiere a la iluminación como a las alteraciones anímicas escenificadas o a la espontaneidad que caracteriza sus rodajes y que se contrapone al rigor y a la exactitud propios de la posterior fase de montaje. En palabras del propio director (Mercadé, 2014, p. 29):

« siempre me ha gustado mezclar lo más sucio con lo más sofisticado y refinado. Es una estrategia provocativa, pero a la antigua, completamente visible. Hay una sofisticación a nivel del diálogo, la poesía visual, la precisión del montaje, el grado de abstracción, pero a la vez lo mezclo con las cosas más bárbaras, más rugosas, para que no se lo coma todo la comunicación.

También la creatividad de los mundos extremos está presente en sus películas. Basta pensar en *Història de la meva mort*, en la que Serra contrapone el mundo tenebroso del personaje literario de Drácula con el mundo de las luces del escritor Giacomo Casanova. En esta misma película se observa el tercero de los rasgos mencionados, la antítesis como elemento expresivo, en tanto que Drácula y Casanova representan la contraposición entre el racionalismo ilustrado y el romanticismo. Finalmente, las complejidades estructurales y formales se presentan como parte fundamental del núcleo creativo del director, quien a menudo ha manifestado tanto su preferencia por obras formalmente complejas como su poca afinidad por películas demasiado centradas en el desarrollo de la trama narrativa. Quizás por ello, el crítico Javier H. Estrada calificó la última de las creaciones de Serra como un “film formalmente soberbio, de cualidades pictóricas que beben del clasicismo para entregarse también a lo nebuloso y lo abstracto, *La mort de Louis XIV* marca la evolución hacia la solidez y la precisión de uno de los grandes visionarios de nuestro tiempo” (Estrada, 2016, p. 19).

4. Conclusiones

Que el cine y la pintura tienen importantes elementos en común no es nuevo, se ha visto ya en los estudios sobre la intermedialidad pictórica-audiovisual traídos a colación en el inicio de este artículo. Menos conocidos y más escasos son, sin embargo, los trabajos que exploran dicha intermedialidad en la obra fílmica de Albert Serra. Habiendo iniciado Horacio Muñoz Fernández, Àngel Quintana y Olivier Père con sus artículos y entrevistas este camino de exploración, este artículo ha buscado seguir esta pista de trabajo para plantear el análisis de aquellas escenas de las películas de Serra que ofrecen una sugerente relación con la pintura. Tras examinar algunos planos de *El Senyor ha fet en mi mervalles* y *La mort de Louis XIV*, junto a algunas referencias más tangenciales de *El cant dels ocells* e *Història de la meva mort*, concluyo que la obra del cineasta bañolense está influenciada por la pintura barroca: tanto por “su esencia”, tal como ésta ha sido denominada por Garrido, como por la técnica del claroscuro apreciable en determinados cuadros de Velázquez y Rembrandt, tales como *Las Meninas* y *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*. En su obra fílmica Serra muestra ha-

ber asimilado los principios creativos de dichos cuadros, mas también algunos de los presupuestos artísticos del barroco. De esta manera, Serra emplea el *tableau vivant* para convertir los cuadros aquí mencionados en planos y escenas cinematográficas que beben del original pictórico y se desarrollan de forma referencial para crear un producto audiovisual original, exigente e intermedial.

Referencias bibliográficas

BARRIENTOS BUENO, M. (2008). Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y *La hora de los valientes*. *Quaderns de cine*, 3, 15-21.

BROWN, J. (2008). *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid: CEEH.

CAMARERO, G. (2009). *Pintores en el cine*. Madrid: Ediciones JC Clementine.

CERRATO, R. (2010). *Cine y pintura*. Madrid: Ediciones JC Clementine.

COSTA, A. (1992). El efecto del cuadro en el cine de Pasolini. *Archivos de la filmoteca*, 11, 94-101.

DE LUNA, A. (1990). Los dones de la imagen. Vasos comunicantes del cine y la pintura. *Acta poética*, 11, 97-107.

DE RIBERA, J. (Pintor) (1639). *Paisaje con fortín* [Cuadro]

DOMÍNGUEZ BELLOSO, A. (2013). *Paisajes simbólicos en cine y pintura. De Caspar David Friedrich a Francis Ford Coppola*. Madrid: Liber Factory.

ESTRADA, J. H. (2016). La opinión de la crítica. La mort de Louis XIV. *Caimán*

Cuadernos de Cine. Recuperado de <https://www.caimanediciones.es/cannes-2016-en-tiempo-real-la-opinion-de-la-critica/>

FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y. A., BUCHLOH, H. B. (2004). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.

FRIEDRICH, C. D. (Pintor) (1818). *El viajero ante el mar de nubes* [Cuadro]

GARCÍA CONDE, P. (2014). Entrevista a Albert Serra. *Transit. Cine y otros desvíos*. Recuperado de <http://cinentransit.com/entrevista-a-albert-serra/>

GARRIDO, C. (1998). Rembrandt grabador experimental y la sociedad de su tiempo. *Arte, Individuo y Sociedad*. 10, 125-145.

GASCH, S. (1992). Pintura y cinema. *Archivos de la filmoteca*, 11, 104-105.

GOMEZ, C. (2014). La mort de Louis XIV de Albert Serra. *Caméra-Stylelo*. Recuperado de <http://www.ecib.es/camerastylo/2016/12/14/la-mort-de-louis-xiv-de-albert-serra/>

GONZÁLEZ DE CANALES, J. (2017). El cine de Albert Serra: apropiación y reinterpretación fílmica de los clásicos literarios. *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*. 14, 83-98.

JOST, F. (1990). Le picto-film. En Bellour, R. (ed.). *Écritures et Arts Contemporains*.

Cinéma et peinture. Approches. Paris: Presses Universitaires de France, 109-122.

LLADO, A. (2015). Albert Serra: Soy el vivo ejemplo que la originalidad aún es posible. *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20151216/30847527449/albert-serra-virreina-singularidad-originalidad.html>

MALEVICH, K. (2013). *El mundo no objetivo*. Aracena: Gegner.

MARTÍN MAESTRO, M. (2016). La muerte de Luis XIV. *Amanece Metrópolis*. Recuperado de <http://amanecemetropolis.net/la-muerte-luis-xiv-albert-serra-2016/>

MUÑOZ FERNÁNDEZ, H. (2013). Paisajes románticos y estéticas sublimes. El cine de Albert Serra. *Archivos de la Filmoteca*, 72, 10-20.

MERCADÉ, A. (2014). Entrevista a Albert Serra. *Albert Mercadé*. Recuperado de <https://albertmercade.wordpress.com/2014/10/07/entrevista-a-albert-serra/>

MONTERDE, J. E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia

ORTIZ, A., PIQUERAS, M. J. (1995). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

PALÉS CHAVELI, S. (2015). El fuera de campo. *Del recurso fílmico al hecho pictórico*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

PERE, O. (2016). Cannes 2016 Jour 11: La Mort de Louis XIV de Albert Serra (Hors compétition, séance spéciale). *Arte*. Recuperado de <http://www.arte.tv/sites/olivierpere/2016/05/21/cannes-2016-jour-11-la-mort-de-louis-xiv-de-albert-serra-seance-speciale/>

PÉREZ DELGADO, S. (2016). La muerte de Luis XIV. *La película del día*. Recuperado de <https://peliculadeldia.com/2016/11/13/la-muerte-de-luis-xiv-la-mort-de-louis-xiv-2016/>

QUINTANA, A. (2008). Tras el misterio de lo mítico. *Cahiers du Cinema España*, 12, 12-14.

RAJEWSKY, I. O. (2002). *Intermedialität*. Stuttgart: UTB.

REMBRANDT, H. V. R. (Pintor). (1632). *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* [Cuadro]

SERRA, A. (Dirección). (2008). *El cant dels ocells* [Película]

– (2011). *El Senyor ha fet en mi mervalles* [Película]

– (2013). *Història de la meva mort* [Película]

– (2016). *La mort de Louis XIV* [Película]

VELÁZQUEZ, D. (Pintor) (1645). *Las Meninas* [Cuadro]

El fuera de campo. Lo ausente en la imagen pictórica y en la cinematográfica

Susana Palés Chaveli

Universitat Politècnica de València

paleschaveli@gmail.com

Resumen

Cuando observamos una imagen en la que se representa un espacio, podemos llegar a sumergirnos en él, aceptando los límites de la imagen como mero recorte de esta realidad. Cuando esto ocurre, no sólo percibimos los elementos presentes en la imagen, sino que además estamos aceptando la existencia de un *más allá*, de un espacio ausente cuya existencia, sin embargo, resulta coherente. Estamos, en definitiva, aceptando la existencia del fuera de campo.

En el presente artículo realizaremos una aproximación al término a la vez que analizamos la concepción del cuadro -o la pantalla- como ventana. Partiendo de esto, defenderemos la existencia del fuera de campo pictórico que, si bien

presenta muchas limitaciones, demuestra que el término no es exclusivo del ámbito cinematográfico.

Palabras clave

Fuera de campo, cine y pintura, ausente, espacio.

1. Introducción

Al observar una imagen y sumergirnos en su diégesis, estamos identificando los elementos que vemos en ella como parte de un espacio coherente, aceptando que éste se extiende -o podría extenderse- más allá de los límites de la propia imagen, siendo ésta solo el fragmento de un espacio mucho más amplio. De esta forma, estamos aceptando la existencia de un fuera de campo, de un más allá de la imagen que aun permaneciendo ausente, formaría parte indispensable del espacio representado.

En este artículo centraremos la atención en ese espacio ausente, realizando una aproximación al término fuera de campo y a sus características tanto en el ámbito cinematográfico como en el pictórico. Para hacer esto posible, realizaremos un breve estudio sobre los rasgos característicos del espacio en el cine y en la pintura a fin de comprender mejor cómo éstos determinan las posibilidades del fuera de campo en ambas disciplinas. Para llevar todo esto a cabo, nos apoyaremos en los estudios de algunos teóricos como Noël Burch, Jacques Aumont, Dominique Villain o Francisco Gómez Tarín, que presentan detallados análisis sobre distintos aspectos de lo ausente en la imagen.

2. Lo presente en la imagen: el espacio en la imagen pictórica y cinematográfica

2.1. El marco como limite entre campo y fuera de campo

Para realizar un estudio comparativo entre ambas disciplinas, debemos entender que antes que nada, cine y pintura son, en esencia, imágenes y que como tales, ambas comparten una problemática común: la construcción de un espacio tridimensional en una superficie de dos dimensiones. Antes de exponer las características del fuera de campo en ambas, debemos analizar qué factores determinan la aparición del mismo y para ello, determinar qué elementos intervienen en la construcción del espacio en una imagen bidimensional.

Centrando la atención en estos elementos, podríamos hablar de tres componentes que serán esenciales para la comprensión del espacio: el campo, el fuera de campo y el marco.

Aunque abordaremos la cuestión de forma más detenida en los siguientes epígrafes, podríamos identificar el campo como todo aquello que compone la imagen (in-

dividuos, objetos, elementos arquitectónicos...) en esencia, el campo abarca todo lo presente en la imagen. Por su parte, podríamos realizar una primera aproximación al fuera de campo identificándolo como todo lo que escapa tras los límites de la imagen, pero cuya existencia resulta coherente para la diégesis de la misma.

Por último llegamos al elemento clave para comprender cómo se estructura el espacio en la imagen: el marco. Será éste el que determine qué forma parte del campo y qué constituye el fuera de campo. El marco ha sido objeto de estudio en numerosas obras que reflexionan sobre las relaciones establecidas entre éste y la imagen. Destacaremos en esta ocasión la obra de Jacques Aumont y siguiendo su exhaustivo estudio sobre el tema en su obra *El ojo interminable* (Aumont, 1996) distinguiremos entre tres tipos de marco: el marco-objeto, el marco-límite y el marco-ventana.

El primero hace referencia al enmarcado físico y material cuya función principal es la de rodear la obra. Las características propias de este marco serán por tanto puramente objetuales y simbólicas. Por su lado, el marco-límite coincidiría con los límites físicos -y visuales- de la imagen presentándose (en oposición al marco-objeto) como un elemento intangible pero decisivo para establecer los límites de la misma. En último lugar nos encontramos con el marco-ventana que supone, sin duda, el elemento más decisivo a la hora de determinar qué forma parte del campo y qué escapa tras sus límites. Al igual que el marco-límite, el marco-ventana es también intangible, coincidiendo de nuevo con los límites físicos de la imagen. Sin embargo, el marco-ventana no hace solo referencia a los bordes de la misma, sino que supone el límite de la realidad representada en ella. Para comprender mejor esta idea, debemos recordar el concepto introducido por León Battista Alberti del cuadro como ventana (Battista Alberti, 1999).

Este idea introducida por Alberti, nos habla de la superficie del lienzo como el fragmento de una realidad que se extiende más allá de sus límites, una ventana que recorta y enmarca aquello que vemos y que no es sino una pequeña parte de un espacio mucho más extenso.

Esta concepción del cuadro como ventana será esencial para comprender la existencia del fuera de campo, ya que para que este se active, el espectador necesita percibir el espacio de la imagen como coherente, viendo los límites de la imagen como un mero recorte de una realidad más extensa. Esto propiciará la aparición del fuera de campo, identificándolo como todo aquello que no se muestra pero cuya existencia nos

resulta coherente, es decir, concibiendo campo y fuera de campo como partes de un mismo todo homogéneo cuyo elemento delimitante será el marco.

2.2. El espacio pictórico

La construcción del espacio pictórico y sus códigos de lectura tal y como los conocemos hoy en día no son sino el resultado de un largo proceso que comenzó en la Antigüedad y cuyo punto de inflexión se encontraría en el Renacimiento con la introducción del método perspectivo.

Las primeras manifestaciones de un espacio naturalista dentro del ámbito pictórico aparecen siempre ligadas a otras disciplinas artísticas como la arquitectura o el teatro. Destacaremos por ejemplo, las pinturas pompeyanas del llamado *Estilo Arquitectónico* desarrolladas durante el siglo II a. C. En estas obras, la pintura se utiliza para ampliar visualmente la estancia a través de la representación de elementos arquitectónicos o espacios exteriores que, indexados a la arquitectura real, actúan como trampantojo. En estas pinturas, se buscaba siempre una representación naturalista del espacio, en la que aparecían claras intenciones perspectivas que sin embargo, se encontraban lejos aún de la rigurosidad propia de la perspectiva renacentista.

Por otro lado, el origen del espacio naturalista en la pintura suele vincularse también con la introducción de la escenografía teatral desarrollada en Grecia y Roma, donde una vez más, la pintura no aparecía como elemento independiente, sino ligado, en este caso, a la representación teatral. También aquí, como en el caso de los frescos pompeyanos, encontramos una tentativa de perspectiva que, como en el caso anterior, discernía mucho de la estricta perspectiva unipuntual del Renacimiento.

Aunque estas primeras manifestaciones podían llegar a alcanzar cierto grado de naturalismo y verosimilitud, la falta de un método estandarizado y coherente para la representación del espacio provocó la aparición de algunas incongruencias (personajes en distintos planos representados con el mismo tamaño, cada objeto representado desde un punto de vista diferente, etc.). Hubo que esperar hasta la llegada del Renacimiento para encontrarnos con un espacio que comenzara a codificarse de una forma generalizada bajo unas normas preestablecidas. La introducción de la perspectiva supuso la aceptación de una forma de representación matematizada en la que el ojo se traducía en un único punto de fuga, intentando sintetizar nuestra visión binocular a través de ese punto concreto en el espacio.

A pesar de que éste no es sino uno entre otros muchos métodos de representación espacial que podríamos aceptar igualmente como válidos¹, éste se ha mantenido vigente hasta nuestros días, entendiéndose como una forma de representación fiel a nuestra forma de percibir el entorno. Además, la influencia de esta concepción espacial del Quattrocento se extendió también hasta el ámbito cinematográfico que como veremos presenta, sobre todo en sus inicios, muchos elementos heredados de esta concepción pictórica.

En relación a esta herencia y al punto de fuga único del que hablábamos anteriormente, podríamos establecer un primer paralelismo entre éste y el objetivo de la cámara, que supone de igual forma la identificación de la mirada a partir de un único punto en el espacio. En cualquier caso no debemos olvidar que, aún siendo heredero de estos códigos visuales, el cine presenta una capacidad que le alejará de la pintura y que supondrá la mayor escisión entre ambas disciplinas: el movimiento. La inmutabilidad que presenta la pintura convierte el espacio pictórico en un espacio inevitablemente estático, donde todo aquello que queda oculto no podrá ser mostrado en ningún momento. De esta forma, el espacio fuera de campo debe ser interpretado y reconstruido por el espectador a partir de las referencias visuales dentro de la propia imagen.

Esta imposibilidad de renovación del espacio pictórico es la que provoca la distinción realizada por André Bazin diferenciando entre el carácter centrípeto de la pintura y el centrífugo propio del cine. Bazin utiliza estos dos conceptos para hablarnos de cómo las incógnitas que puedan formularse dentro del lienzo solo podrán ser resueltas a través de los elementos que muestra la propia imagen, mientras que las establecidas en el cine podrán resolverse con facilidad gracias a su capacidad para contener el tiempo y por ende, el movimiento. Por tanto, mientras que la atención del espectador cinematográfico tiende a ir más allá de los límites de la imagen (a sabiendas de que en cualquier momento ese espacio oculto podrá ser mostrado) en el caso del pictórico, su atención se centrará exclusivamente en el interior del cuadro, buscando en él los elementos que le ayuden a resolver las incógnitas que la imagen haya podido formular.

Por todo ello, el marco adquiere, dentro del ámbito pictórico, una importancia mucho más significativa que en el cine, ya que en la pintura el marco-ventana del que ya

¹ Véase como ejemplo la obra de Pável Florensky (Florensky, 2005) donde se realiza una interesante reflexión sobre la posible validez de otros métodos de representación espacial ajenos a la perspectiva renacentista.

hablábamos anteriormente delimitará de forma definitiva aquello que se oculta tras sus límites, que no podrá ser renovado.

Podríamos concluir nuestra breve reflexión sobre el espacio pictórico definiendo éste como fijo e inmutable, en el que las incógnitas formuladas por la imagen, sólo pueden resolverse a partir de los elementos que aparecen en ella, convirtiendo así el espacio en centrípeto. Además, los principios que rigen la construcción del espacio pictórico tal y como lo concebimos hoy en día, siguen todavía los principios de la perspectiva renacentista, que se han perpetuado y extendido a otros ámbitos artísticos entre los que, como veremos, se encuentra también el cine.

3.3. El espacio cinematográfico

Al igual que ocurría en el caso de la pintura, el espacio cinematográfico sufrió grandes cambios antes de convertirse en lo que ahora se concibe como tal. En el caso del cine, esta evolución ha estado siempre relacionada con el uso que se hacía del movimiento de la cámara, así como con la ruptura de ciertas herencias pictórico-teatrales que convertían el espacio cinematográfico en uno más propio de estas disciplinas.

En los primeros años del cine (aproximadamente durante su primera década de vida) el espacio se disponía a modo de *tableaux*, donde la cámara fija mostraba una escena en la que los elementos podían entrar o salir por sus extremos, pero cuyo espacio no solía renovarse (a excepción de algunos cambios de decorado). De tal forma, el cine mostraba un espacio, generalmente a través de un plano de conjunto que mostraba una concepción espacial heredada del Renacimiento -herencia aún presente en nuestros días- en la que todavía no se utilizaban todas las posibilidades del medio.

Aunque no podemos incluir todas las obras de este primer periodo dentro de estas premisas, gran parte de ellas presentan unos factores que, en palabras de Noël Burch (Burch, 2016) determinaron la “planitud” visual de estas obras. Éstas, se caracterizaban por presentar una iluminación normalmente vertical, bañando la escena con perfecta igualdad; por el carácter fijo del objetivo, mostrando además una colocación horizontal y frontal del mismo; la utilización de un telón de fondo pintado (repetiendo el método visto anteriormente por el que se ampliaba el espacio teatral a través de fondos pintados) y por último, la colocación de los actores que, disponiéndose lejos de la cámara, configuraban la escena a modo de cuadro viviente. Siguiendo estas características, el autor señala la obra de George Méliès como el mejor exponente de estas

características tan pictóricas dentro del cine, denominándolo como “el cineasta del cuadro viviente” (Burch, 2016, p. 176).

Todas estas características son propias del que se ha denominado como Método de Representación Primitivo (MRP) y que no es sino el método de representación cinematográfico imperante desde el nacimiento del cine hasta la aparición del denominado Método de Representación Institucional o MRI.

Con el tiempo, esta concepción del espacio cinematográfico fue desligándose periódicamente de la pintura y el teatro, dando lugar, de forma progresiva, a una serie de características que acabaron codificando lo que hoy conocemos como MRI. Esta ruptura con el espacio pictórico vino dada a través de la utilización de movimientos de cámara que permitían renovar el encuadre, así como a través de planos de detalle o primeros planos que comenzaban a fragmentar el espacio acabando con la concepción del encuadre como *tableaux*². Sin embargo, no hay que pasar por alto que las posibilidades del espacio cinematográfico no se limitan a los movimientos de cámara o a los cambios de plano en una misma escena, sino que posibilitan de una forma mucho más amplia aquello que ya se inició en el teatro con el cambio de decorados: la capacidad temporal que posee el cine le permite desplazarse de forma muy versátil a través de diferentes espacios sin necesidad de que estos sean contiguos, posibilitando la creación de un espacio diegético amplio, homogéneo y dinámico.

No obstante, a pesar de haberse desligado del estatismo propio de la imagen pictórica, el espacio del MRI sigue estando vinculado a la caja perspectiva del Quattrocento, presentando un único punto de fuga a través del objetivo de la cámara. Sin embargo, los cambios introducidos (la mayoría, como hemos visto, vinculados al movimiento) permitieron la aparición de un espacio cinematográfico con muchas más posibilidades que el pictórico.

Por su parte, la introducción del montaje y la eliminación del plano general como norma, provocó que el espectador ya no fuera el único encargado de reconstruir el espacio fuera de campo, ya que el propio film podía mostrarle en cualquier momento aquello que había estado ocultando. Es por ello que, en contraposición al carácter centrípeto de la pintura, el espacio en el cine se ha denominado como centrífugo, ya que como bien decíamos, la atención del espectador tiende a enfocarse más allá de sus límites.

² La utilización de primeros planos, aunque ya existente en el llamado MRP, provocaba la incompreensión del público que, como afirma Jacques Aumont (1996) hacia 1900-1905 encontraban grotescas esas figuras de “cabezudos” provocando en ellos diversión y rechazo.

4. Lo ausente en la imagen: el fuera de campo

4.1. Aproximación al término

El fuera de campo podría definirse como todo aquello que se encuentra más allá de los límites de la imagen pero que sin embargo forma parte indisoluble del espacio que se muestra en ella. Sería todo el espacio ausente cuya existencia comienza tras los límites de la imagen y que, junto al campo, forma el espacio diegético que percibimos como espectadores.

En el ámbito cinematográfico, esta definición del fuera de campo como el espacio “más allá de la imagen” puede generar alguna confusión o al menos, presentar ciertas ambigüedades que nos gustaría aclarar aquí. Si hablamos de forma rigurosa de todo aquello que escapa tras los límites de la imagen, esto podría abarcar, por un lado, el espacio al que pertenece el profílmico pero que no aparece en el encuadre (las cámaras, los focos, el resto del decorado, etc.) y que sin embargo sigue teniendo conexión con aquello que se nos muestra. Por otro lado, también podríamos considerar fuera de campo aquello que se encuentra más allá de la imagen en el momento de su proyección, es decir, el espacio propio del espectador. Sin embargo y como afirmábamos al principio de este epígrafe, el estudio que aquí nos ocupa centra su atención en el fuera de campo propio de la diégesis, tomando el encuadre como el recorte de un espacio ficcional que se extiende tras los límites de la imagen.

Aunque el término fuera de campo apareció en el ámbito cinematográfico, lo utilizamos aquí para referirnos tanto al espacio ausente en el cine como en la pintura, ya que, aunque con innegables limitaciones, veremos más adelante como el fuera de campo también puede aparecer en el espacio pictórico. A propósito de la existencia del fuera de campo pictórico y sus limitaciones, Jacques Aumont afirmaba (1996, p. 98): “(...) a pesar de la posibilidad teórica y la existencia efectiva del fuera de campo en la pintura-y no me desdigo de ello- hay que reconocer que el fuera de campo se actualiza en el filme antes, más fácilmente y con mayor frecuencia”.

Al analizar con mayor detenimiento las características de este espacio fuera de campo, podríamos distinguir, siguiendo a Dominique Villain (1997) y a Noël Burch (1998) entre el fuera de campo definitivo y el momentáneo, así como entre el imaginario y el concreto. En cuanto a la primera distinción, Dominique Villain nos habla de un fuera de campo definitivo cuando éste no llega a mostrarse en ningún momento, opo-

niéndolo a aquel que acaba mostrándose en la imagen, al que define como momentáneo. Por su parte, Noël Burch distingue entre el fuera de campo imaginario, es decir, aquel que no se ha mostrado con anterioridad (ni llegará a mostrarse posteriormente, siendo el espectador el encargado de construirlo) y el concreto, que aparece en algún momento en la imagen. De esta forma, podemos afirmar que, si bien el fuera de campo cinematográfico presenta estas posibilidades, el fuera de campo pictórico, por no poder renovarse, permanecerá siempre como definitivo e imaginario.

Siguiendo la definición que hemos realizado del fuera de campo, podríamos defender la existencia del mismo en cualquier imagen donde la construcción del espacio sea coherente. A pesar de ello, y de forma generalizada, al hablar de fuera de campo en una imagen, nos referimos a aquellas imágenes donde desde el campo se realiza una alusión directa a ese espacio ausente. El fuera de campo necesita, en definitiva, ser activado desde la propia imagen, estableciendo así una relación dialéctica entre campo y fuera de campo. Esta tarea de “activación” se produce a través de un recurso que recibe el mismo nombre que el espacio ausente. Así, el término fuera de campo abarca por igual el espacio más allá de la imagen y el recurso mediante el cual se hace alusión a él.

4.2. Tipologías del fuera de campo

Según las distintas formas que existen de aludir al espacio ausente, el recurso del fuera de campo puede dividirse en visual, sonoro y narrativo. El primero, es el más habitual y en muchas ocasiones, el más fácil de identificar. Su presencia se encuentra tanto en la pintura como en el cine, a diferencia del sonoro, que sólo puede aparecer en el ámbito cinematográfico y del narrativo, cuya presencia en la pintura resulta difícil de detectar.

4.2.1. El fuera de campo visual

Comenzaremos por analizar el que sin duda es el más habitual y el que, por ser el único que aparece indistintamente en el cine y la pintura, analizaremos de forma más detallada: el fuera de campo visual. En él, son los elementos visuales de la imagen los que nos dan pistas sobre ese más allá que se extiende tras sus límites. Deberíamos destacar en este caso, el trabajo realizado por autores como Philippe Durand y Francisco Gómez Tarín que han ayudado a esclarecer mejor las posibilidades del fuera de campo visual.

A partir de sus estudios, podemos señalar las distintas formas en las que el fuera de campo visual alude al espacio homónimo. De tal forma, el fuera de campo visual podría dividirse en las siguientes categorías: interpelaciones, espejos, sombras, presencias parciales, entradas y salidas de campo y por último, los reencuadres.

Las interpelaciones vienen dadas a través de miradas o gestos por parte de los personajes de la imagen dirigidas al espacio más allá del marco. De esta forma se establece una relación desde el interior de la imagen hacia el exterior de la misma [Fig.1]



Figura 1. *El eclipse* (Antonioni,1962)

Con frecuencia encontramos en una composición elementos -tanto objetos como personajes- cuya presencia se ve interrumpida por los bordes de la imagen. Esto es lo que se ha denominado como presencias parciales. En estas ocasiones, el espectador suele reconstruir de forma virtual aquello que la imagen ha fragmentado, y que, una vez más, formaría parte del espacio fuera de campo. Estas presencias parciales aparecen (al igual que las interpelaciones) tanto en la imagen cinematográfica como en la pictórica, en la que podríamos destacar la obra de Edgar Degas, donde los personajes suelen aparecer cortados por los bordes de la imagen, activando así el espacio donde se completaría la figura. Un claro ejemplo de ello serían sus obras *La plaza de la concordia* (1875) [Fig.2] o *El ajeno* (1876).



Figura 2. *La plaza de la concordia* (Degas, 1875).

Siguiendo la línea de los ejemplos anteriores, encontraríamos también los espejos, que permiten mostrar una parte del espacio que no se encuentra en campo, expandiendo de una forma muy sutil los límites de la imagen y asegurando la continuación del espacio más allá de ellos. La utilización de espejos es muy frecuente en el trabajo de cineastas como Wong Kar Wai, con trabajos como *Deseando amar* (2000) y su presencia es muy habitual también en la pintura. Entre los ejemplos pictóricos, deberíamos destacar la aparición del recurso en la pintura flamenca con obras como *El matrimonio Arnolfini* (Jan Van Eyck, 1434) o *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl* (Robert Campin, 1438). Sin embargo, los ejemplos de espejos dentro de la pintura han estado presentes a lo largo de toda la historia del arte y no solo en la pintura flamenca, siendo quizá uno de los ejemplos más destacables el mostrado en *Las meninas* (1656) de Velázquez donde el pequeño espejo situado en la pared nos muestra, en este caso, el espacio fuera de campo que correspondería a la situación espacial del espectador.

Por su parte, las sombras también tienen la capacidad de activar el fuera de campo siempre que no se muestre el elemento que las proyecta. Sin duda un ejemplo totalmente arraigado en el imaginario colectivo sería la célebre escena de la sombra subiendo las escaleras en *Nosferatu* (Murnau, 1922), al que podríamos sumar también la sombra del asesino sobre el poste de información en *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) [Fig.3].



M, el vampiro de Düsseldorf (Fritz Lang, 1931)

Por otro lado, las entradas y salidas de campo hacen referencia a la capacidad de movimiento de la imagen, por lo que las encontraremos solamente en el ámbito cinematográfico. El cine permite que los elementos que aparecen en la imagen se desplacen en ella, posibilitando que un elemento que formaba parte del campo salga por uno de los extremos de la imagen pasando a formar parte del fuera de campo y viceversa. A propósito de las entradas y salidas de campo, Noël Burch (1998, p. 28) realizó la siguiente reflexión:

« Una salida que deja un campo vacío atrae nuestro espíritu hacia un trozo determinado del espacio-fuera-de-campo (...) en un plano que empieza por un campo vacío (...) desde que el personaje entra efectivamente en campo esta entrada propone retrospectivamente a nuestro espíritu la existencia del segmento de espacio del que ha surgido.

De tal forma, cuando un personaje abandona la imagen, nuestra atención tiende a desplazarse hacia el espacio al que se ha marchado, mientras que, cuando tras un campo vacío un personaje entra en él, acaba dotando de pregnancia el extremo de la imagen por el que ha aparecido, activando así de una forma muy efectiva el espacio fuera de campo.

No faltan los ejemplos de este recurso en el ámbito cinematográfico, pero desta-

caremos en este punto la obra del cineasta Yasuhiro Ozu. En obras como *Primavera Tardía* (1949) o *Principios de verano* (1951) es frecuente el uso de planos vacíos que se mantienen unos segundos en la pantalla antes de mostrar algún individuo entrando en él. También es habitual que el proceso se presente a la inversa, mostrando el espacio vacío mucho después de que el personaje haya abandonado la escena. [Fig.4] Esta persistencia del campo vacío tan presente en Ozu será, según Noël Burch, una forma de ampliar la fuerza del fuera de campo, convirtiéndolo en el espacio privilegiado frente a una imagen que ya no tiene interés para el espectador (Burch, 1998). Por último, nos queda hablar de los reencuadres, que suponen la última forma de aludir al fuera de campo de entre las citadas anteriormente. Ésta es, quizá, la que más posibilidades presenta, ya que está ligada al movimiento de la cámara y a todas las posibilidades que ofrece la misma. Cabe señalar que nos encontramos una vez más ante una categoría reservada sólo para el ámbito cinematográfico ya que está vinculada, como bien decíamos, al movimiento intrínseco de la cámara. Los reencuadres son los que facilitan que el espacio diegético del cine sea dinámico y renovable, permitiendo reencuadrar una y otra vez aquello que constituye la imagen, pudiendo mostrar un campo y un fuera de campo en constante cambio.



Figura 4. *Primavera tardía* (Yasujiro Ozu, 1949)

4.2.2. Fuera de campo sonoro

Centrando la vista ahora en el fuera de campo sonoro, podríamos definirlo como aquel en el que el sonido se convierte en conector entre el espacio del campo y el fuera de campo. Por supuesto, y como afirmaba Gilles Deleuze (1987), cuando el sonido se incorporó al cine, el fuera de campo ya era un recurso consolidado y definido. Sin embargo, la aparición del sonoro permitió que las voces y los sonidos pudieran también dar testimonio de la existencia de un espacio más allá. Esta tipología es, evidentemente, imposible de encontrar en la pintura, quedando restringida su existencia al ámbito cinematográfico.

De entre los autores que han estudiado el recurso del fuera de campo en el ámbito sonoro, deberíamos destacar el papel fundamental de la obra de Michel Chion. En su

estudio *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Chion, 1993), distingue entre tres fuentes sonoras distintas: el sonido “in”, el sonido “off” y el sonido acusmático. El sonido “in” correspondería a aquel cuya fuente emisora se encuentra en la imagen. Por su parte, el sonido “off” sería aquel cuya fuente de emisión está no solo ausente en la imagen, sino que además es extradiegética, es decir, pertenece a un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada. El último de ellos, el sonido acusmático, sería el que se encuentra estrechamente ligado al fuera de campo. En este, la fuente de emisión no se encuentra en el plano, pero en cambio, sí pertenece a la diégesis del film (el ejemplo más frecuente sería escuchar la voz de un personaje que se encuentra fuera de campo).

Una vez señalado el sonido acusmático como el íntimamente ligado al fuera de campo, Chion realiza una distinción entre un fuera de campo activo y uno pasivo (reflexiones a su vez, analizadas y ampliadas en el libro *Discursos de la ausencia* de Francisco Gómez Tarín (Gómez Tarín, 2006). El fuera de campo activo sería aquel en el que el sonido acusmático realiza una apelación directa a algún elemento del campo, desplazando la atención hacia ese espacio ausente. Sin embargo, en el fuera de campo pasivo el sonido corresponde a funciones ambientales o envolventes, que no provocan en el espectador el deseo de descubrir la fuente de procedencia (el sonido del tráfico, el canto de unos pájaros, sonidos de la calle, etc.).

4.2.3. Fuera de campo narrativo

Por último, nos queda analizar el fuera de campo narrativo que es, con bastante seguridad, el más difícil de detectar ya que no juega con una ausencia evidente, sino más bien con la evocación del elemento ausente a través de la propia narración. Aunque podría encontrarse algún caso en el que este fuera de campo viniera dado a través de una voz en off, éste no necesita estar explícitamente enunciado a través de un diálogo, sino que puede construirse a lo largo del film gracias al relato mismo.

Quizá la mejor forma de analizar el fuera de campo narrativo sea a través de ejemplos concretos. En este caso, hemos querido destacar la película *Deseando amar* (2000) de Wong Kar Wai a la que ya hacíamos referencia anteriormente con motivo del fuera de campo visual.

En esta obra, nos encontramos con dos personajes (las parejas del señor Chow y la señora Chan) cuyos papeles sirven de motor para la trama pero que sin embargo, nunca llegan a mostrarse ante la cámara. Pese a ello, los lugares que éstos habitan (el

dormitorio, el recibidor) suelen aparecer de forma continua, remarcando más todavía su ausencia permanente. A propósito de éste ejemplo, Tarín afirma: “ (...) los personajes de los cónyuges del Sr. Chow y de la Sra. Chan solo son vistos parcialmente en una primera parte para pasar después a su eliminación plena” (Gómez Tarín, 2013). De esta forma, al “eliminar” completamente a esos dos personajes, se les está relegando a un fuera de campo que se mantendrá siempre definitivo, y al que sin embargo, se seguirán haciendo alusiones a través de la propia narración.

Apelar al fuera de campo desde la propia narración es sin duda una práctica poco extendida, o al menos, mucho menos habitual que las otras dos tipologías ya que la activación del espacio ausente sin recurrir a elementos visuales o sonoros hacen que la misma sea más difícil de detectar. Por otro lado, si compleja es su identificación en el ámbito cinematográfico, mucho más lo será en el ámbito pictórico donde, si bien no nos aventuramos a negar su existencia, defendemos que ésta podría darse quizá, a partir de una imagen que evocara un elemento ausente pero donde, sin embargo, no se utilizara ninguna de las categorías del fuera de campo visual señaladas anteriormente.

5. Conclusiones

El fuera de campo está constituido a partir de lo invisible en la imagen, de todo aquello que escapa tras sus límites y que sin embargo, mantiene una estrecha relación con el campo. Este espacio más allá del marco se construye, por tanto, a partir de lo ausente, suponiendo la ampliación del espacio en la imagen a partir de la sugerencia y la capacidad reconstructiva del espectador.

Tras lo expuesto en estas páginas, podemos afirmar además, que el fuera de campo puede aparecer indistintamente en el ámbito pictórico y en el cinematográfico, siendo, en muchas ocasiones, parte indispensable para la construcción de la diégesis. No obstante, no hay que olvidar que el término apareció ligado al cine, y que será en este ámbito donde podrá desarrollar todas sus posibilidades ampliando sus límites más allá del fuera de campo visual propio de la pintura. También en el cine, será donde el fuera de campo pueda llegar a actualizarse, convirtiéndose en momentáneo y concreto. De esta forma, el espacio ausente en el cine se constituye como un elemento dinámico susceptible de ser mostrado en la imagen. En definitiva, será sólo en la pintura donde el fuera de campo remarque realmente su condición de espacio ausente incapaz de renovarse y por tanto, será también en la pintura donde el espectador se convertirá

en el único encargado de deducir lo ausente para convertirlo, de forma virtual, en la continuación natural de la imagen mostrada.

Referencias bibliográficas

AUMONT, J. (1996). *El ojo Interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.

BATTISTA ALBERTI, L. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos.

BURCH, N. (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

– (2016). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

CHION, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

GÓMEZ TARÍN, F. J. (2013). *Deseando amar*. Valencia: Nau llibres.

– (2006). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de capo en el texto fílmico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

FLORENSKI, P. (2005). *La perspectiva invertida*. Madrid: Ediciones Siruela.

VILLAIN, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Goya y Basquiat en el cine: metáforas visuales del principio y el fin de la pintura moderna

José Hernández Rubio
Universidad Carlos III Madrid
hernarubio@hotmail.com

Resumen

El trabajo de un inmenso pintor como Francisco de Goya resultó un hito fabuloso en la historia del arte moderno, pues revolucionaría sobremanera las tendencias establecidas. En los homenajes cinematográficos que se le han brindado, destaca por su calidad estética y significativa la película *Goya en Burdeos* (C. Saura, 1999), que por cierto, termina con un lapidario epígrafe del escritor y ministro André Malraux: “Después de Goya empieza la pintura moderna”. Por otro lado, en *Basquiat* (J. Schnabel, 1996), desde el Expresionismo del pintor neoyorquino se insinúa una suerte de final de la plástica tradicional, pues la pintura iba a caminar desde entonces por otras vías más efímeras o virtuales. Ambas películas podrían erigirse en me-

táforas aproximadas del principio y del fin de la pintura moderna

Palabras clave

Principio, fin, pintura, metáfora.

1. Introducción

Sabemos que la riqueza del mundo de la Pintura obedece casi siempre a unos cánones reconocibles de significado y forma, en su diversidad de etapas y lugares. Pero también somos concedores de la pluralidad y la complejidad que ha experimentado la creación plástica para su ubicación en la Modernidad: en los dos últimos siglos hemos asistido al mayor número de gratas variaciones, a menudo inconsistentes, de la Historia del Arte. Muy al contrario, podría intuirse que en el trabajo de dos genios como Francisco de Goya y Jean Michel Basquiat se halla, de manera coherente, una suerte de principio y final de la pintura en su vertiente tradicional, aunque tengamos que seguir aceptando una infinidad de interpretaciones que se suceden en nuestra contemporaneidad, según transcurre nuestra historia globalizada.

Con todo, otra tipología de arte como es el cine, ha recogido con solvencia la trayectoria de ciertos artistas de todas las épocas, y como no podía ser menos, ha sabido captar con brillantez los dos puntos de inflexión que se infieren de Goya y de Basquiat en el panorama de la pintura moderna. No cabe duda de que tanto en *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) como en *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996), nos asomamos a dos concepciones que han revolucionado el mundo de la pintura y que lo han delimitado de alguna manera, si bien, las películas por sí mismas se han erigido en obras de una categoría más que considerable desde sus componentes formales y semánticos. Y todo, sin una intencionalidad consciente por parte de los cineastas de presentar a los pintores como iconos de ese inicio y final aludido, antes bien, es la reflexión del autor de este artículo la que intentará proponer dichas nociones a través del cine, por supuesto nunca definitivas.

2. Objetivos: La pintura como principio y fin

Dos objetivos principales son los persigue este artículo, por lo demás, esbozados en la introducción anterior: se trata de ofrecer una reflexión sobre el recorrido de la pintura en la modernidad, que ha tenido en el cine su representación inestimable. En síntesis, esa doble perspectiva consiste por un lado, en intentar explicar el porqué del principio y fin de la pintura moderna, aludiendo al protagonismo de dos de sus responsables máximos, y por otro, cómo se han plasmado dichos momentos trascendentales en dos películas de gran prestigio, lo que lleva implícito que ambas se constituyan a su vez en obras cinematográficas de referencia. Observemos, pues, la relevancia del trabajo de

ambos pintores en la historia de la pintura contemporánea, su impronta y repercusión en la Historia del Arte. Así mismo, el otro objetivo no menos importante será analizar las dos películas desde ciertas secuencias admirables, donde brillan la técnica y estética empleadas; por tanto, la metodología de los fragmentos cinematográficos tendrá como finalidad la recreación ficcional de la teoría apuntada.

2.1. Goya como principio

En primer lugar habrá que contextualizar, desde el plano puramente artístico, la obra tan personal que ambos pintores han aportado con una diferencia temporal entre sí de doscientos años. Hay que señalar que desde finales del siglo XVIII, donde Goya comienza la nueva andadura pictórica, hasta finales del siglo XX, donde Basquiat parece finalizar lo emprendido por aquél, se adivinan dos momentos de enorme impacto formal y significativo en lo concerniente al arte. Sin embargo, también hay que dejar claro desde el principio que, la ruptura resulta más palmaria en el pintor aragonés, es decir, que parecen más clarividentes los inicios de una nueva manera de entender la pintura que la culminación atribuida a Basquiat, debido a que después de éste todavía se ha seguido creando desde una gran diversidad de perspectivas. Por ello, con el pintor de origen dominicano las fronteras no están tan acotadas, si bien, con él y con otros pintores podemos ser testigos del fin de un ciclo.

En cuanto a Goya como símbolo de una regeneración artística frente a una España agotada, el crítico de arte Robert Hugues opinaba (2000, p. 213):

« Goya es algo profundamente serio, inigualable: es alguien que vive entre dos mundos, los dos mundos que enmarcan su época; por un lado es un ilustrado que toma partido por lo que significa de responsabilidad humana de la Ilustración, y por otro, es un militante de lo irracional, del misterio que significa la crueldad y lo imaginario. (...) Todo eso que se retrata en el famoso cuadro de “La razón produce monstruos.

La falta de complejos de Goya le llevó a pintar sus famosos cartones para tapices, sus cuadros de temática costumbrista o sus retratos de aristócratas, donde la idealización y el carácter amable de las composiciones, las tonalidades luminosas y el predominio del color sobre el dibujo marcaban la pauta; y simultáneamente, le llevó a recrear con total libertad su serie de *Los Caprichos*, donde predominaba la ruptura de la estructura clásica, el efectismo claroscuro, la tensión del dibujo y los temas satíricos sobre la sociedad. Y todo, en una época de transición al siglo XIX donde se parecía advertir en

Europa nuevas vías de pensamiento, de modelo político e intelectual, y por supuesto, cultural, que en el arte de Francisco de Goya implicó un cambio drástico respecto a los modelos tradicionales. Además, el pintor ya no sólo abandonaría las premisas de dicha innovación, sino que le insuflaría otro giro aún más radical. La confirmación de sus “caprichos” se extenderá a sus obras de las primeras décadas del siglo, cuando la invasión francesa que derrocaría a los Borbones serviría de justificante para plasmar “la brutalidad del hombre contra el hombre nunca más vívidamente criticada (...) y le obliga a reemplazar el cinismo divertido por la piedad furiosa, simbolizando el derrumbe del raciocinio, un sentimiento de desesperación mientras el mundo moderno empieza dolorosamente a existir” (Levey, 1992, p. 256).

Por otro lado, se debe tener presente que ningún artista había aportado hasta entonces el nuevo enfoque que Goya ofreció, tanto en el arte como en su preocupación por España. En efecto, su compromiso con la pintura fue más allá de renovar el estilo y la temática, ya que como miembro de la Real Academia de Bellas Artes llevó al extremo su famoso dicho de “No hay reglas en el arte”. Y en cuanto a sus inquietudes por la deriva del país, el pintor aragonés reflejó abiertamente en sus series de *Pinturas Negras* la vida misma de la realidad española que transcurría penosamente entre sombras: la miseria, el analfabetismo y la superstición de las capas más desfavorecidas, o bien, la intolerancia, la corrupción y el clasismo de los más acomodados. Y todo bajo un manto de imágenes plenas de sátira, dramatismo, violencia o monstruosidad, con un lenguaje tenebrista, alucinante y enigmático.

Para sintetizar el legado de Goya, Carlo Argan (1991) explica con gran clarividencia el nuevo rumbo de la pintura que Francisco de Goya trazaría, en relación a ese punto de vista revolucionario y desconocido hacia cuanto le rodeaba, nunca antes experimentado. El crítico italiano confirma que el origen del Romanticismo histórico se produce con Goya, en una Europa neoclásica, y además, comenta que su realismo queda lejos de copiar una naturaleza como se aspiraba a que fuese: equilibrada y saturada de ideología; muy al contrario, para Goya el verdadero realismo consistía en sacar fuera todo lo que se tenía dentro, tenía que ser un realismo antinaturalista si quería ser auténtico, y para ello pintaba la crueldad y la decadencia de España, sus verdaderos fantasmas.

2.2. Basquiat como fin

El otro objetivo de este apartado será desentrañar la relevancia del pintor dominicano, afincado en Estados Unidos, Jean Michel Basquiat. Su relación con una manera de

pintar que entró en la contemporaneidad de la mano de Goya, tiene mucho que ver con una cierta clausura dos siglos después, si bien, la pintura continúa evolucionando acorde con la llamada posmodernidad de límites imprecisos. Será pues, en esta cuestión donde habrá que incidir: exponer unas nociones aceptables para analizar el porqué de esa suerte de finalización, que por otra parte está muy determinada por la entrada de nuestro mundo en la era digital, y por una omnipresente y abusiva perspectiva economicista.

Por consiguiente, antes de analizar la obra de Basquiat y su entorno, hemos de tener presente varios factores que han condicionado el mundo del arte desde los años ochenta (los más prolíficos del pintor). Si nos atenemos a la evolución inexorable de nuestra civilización globalizada, observaremos que las manifestaciones artísticas modifican o cambian su soporte, sobre todo desde el punto de vista de la creatividad virtual, de las instalaciones, de los performances, etc., y lo más importante, que desde hace unas décadas en esa abigarrada propuesta de interpretaciones ya casi todo es relativo o efímero, cuando no banal o insustancial, y sujeto a unas perspectivas “ultraparticulares” como nunca se ha dado en la Historia del Arte. Precisamente será en esa inconsistencia donde radica el sentido de la expresión artística de hoy en día. Y respecto al factor económico, uno de los historiadores del Arte y ensayista más influyentes de la actualidad, Benjamin H. D. Buchloh (2016), reflexiona certeramente así sobre la dictadura del mercado:

« El arte en los ochenta cambió radicalmente. En los sesenta y setenta tenía cierta relación con el mercado, pero no estaba determinado exclusivamente por sus reglas como ahora. Cuando los artistas conceptuales lograron que el objeto perdiese peso, nadie podía pensar que los objetos volverían a colocarse en el centro por su valor monetario (...) La crítica de arte ha perdido totalmente su función. La educación visual de la gente ha mejorado hasta unos niveles que ya no se necesitan expertos. Eso es positivo en cierto modo, lo que no es tan bueno es que la decisión sobre cuando un objeto es importante haya acabado en las manos del mercado. El mercado ha acabado con la crítica.

En este sentido, Basquiat supone una transición en la valoración descomunal de la obra artística. Con el pintor y otros artistas de aquella etapa despegan las cotizaciones especulativas del mercado del arte, fruto de una etapa descontrolada en la comercialización de la obra, lo que implica otro síntoma de culminación de la pintura concebida a la manera tradicional.

Con todo, en Basquiat, cristaliza todo lo que rodea a las tendencias pictóricas de su momento. Así, leamos las interesantes opiniones del periodista y crítico de arte Javier Maderuelo (2015):

« Al contrario de lo que muchos de sus exégetas proponen, Jean-Michel Basquiat no fue un innovador que abrió nuevos caminos para el arte, ya que su obra carece de un propósito estético definido; el mérito que le cabe, por el contrario, es el de haber sabido comprender y resumir en su obra la mayoría de las aportaciones que surgieron en los años sesenta, sobre las que él cierra la puerta, intentando que nadie tenga que volver a decir nada más sobre ellas, y, efectivamente, después de su prematura muerte en 1988 el mundo del arte dio un nuevo giro y muchos de los temas plásticos que habían sido utilizados por Basquiat dejaron de tener interés.

En efecto, el pintor ecléctico asimila su tiempo y sus corrientes desde su obra plena de vitalidad e ingenio. Partiendo de la calle, de los bajos fondos de Nueva York, entremezcló el expresionismo abstracto de Pollock forjado hacía treinta años, el arte conceptual en boga y el arte povera material, y todo frente a un supuesto posmodernismo culto ciertamente encapsulado. “Los mejores cuadros de Basquiat estallaban delante de mí con todo el poderío de la gran pintura ya clásica de la mitad del siglo pasado: los brochazos de color de De Kooning, las acumulaciones visuales de Rauschenberg, las caligrafías fantásticas de Cy Twombly, los monigotes furiosos de Dubuffet”(Muñoz Molina, 2013) . Incluso la materialidad urgente de sus trazos, tan influido por sus dotes de grafitero, parece inspirar una última vuelta de tuerca a plasmar (palabras, nombres, insultos, órganos sexuales, figuras de pájaros, de coronas...), cuando ya todo ha sido dicho en el lienzo. Además, se ha de insistir en ese otro rumbo en el mundo del arte de finales del siglo, mucho más apegado a la realidad circundante y desde las nuevas rutas expresivas que ofrece el mundo audiovisual u otras puestas en escena. Por ello, en Basquiat se produce una especie de conclusión de lo puramente plástico, parece finiquitar con la fuerza de sus propuestas (que iniciara Goya) todo lo realizado.

3. Metodología: las películas como ejemplo

Una vez establecidos los objetivos sobre el estudio de la obra de ambos pintores, con la intención de adjudicarla a los inicios y cuasi finales de la pintura moderna, observemos dicho legado a través de las dos películas citadas. Por otra parte, ambas también se convierten en objetivos de un análisis necesario, pues hay que recordar que incluso *Goya en Burdeos* como *Basquiat* son espléndidas obras cinematográficas gracias al

brillante conjunto de sus elementos. Por tanto, la metodología para apreciar pintura y cine ha de constar del examen, conjuntamente abordado, de ciertas secuencias que alumbrarán el sentido artístico de los pintores y las películas.

3.1. Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999)

A través del filme, Saura realiza una suerte de compendio del periplo artístico del pintor, donde plantea las cuestiones más apremiantes de su devenir creativo. Con independencia de un contexto histórico que nos ofrece los últimos meses de su vida, repudiado y obligado al exilio, la película recoge gratamente los momentos álgidos de la vida del Goya pintor. Observemos algunos de los fragmentos ficcionales más representativos sobre dicho trabajo. Desde una perspectiva estrictamente artística, sobre la idea de unos inicios pictóricos atribuidos al pintor aragonés, ya al final de la película el director Carlos Saura quiso plasmar un lapidario epígrafe del escritor y ministro de cultura francés de los años sesenta André Malraux: “Después de Goya empieza la pintura moderna”. Se trata de una conclusión de gran contundencia no exenta de rigor, atendiendo a lo comentado en el epígrafe anterior y a lo expuesto por una inmensa mayoría de críticos e historiadores del arte, que coinciden en que un tiempo nuevo en la pintura quedaría inaugurado con Francisco de Goya. En la película ya se nos presentan los revolucionarios dibujos al aguafuerte de que constan los *Caprichos*, luego destinados a grabados, lejos de unos patrones neoclásicos de figuración contenida, con estructuras equilibradas, de los que él mismo participó y que formarían parte de su primer periodo. Y junto a la importancia plástica de dicho cambio, hay que valorar la espectacularidad de la puesta en escena fílmica, donde Saura se atreve con una estancia azulada y oscurecida de ambiente onírico para situar a Goya, interpretado al mismo tiempo por José Coronado y Francisco Rabal, de joven y de viejo respectivamente, que se alternan para relatar los cuadros de la serie según se van sucediendo en la pantalla: *Volaverunt*, *El sueño de la razón*, *Tal para cual* y otros. A lo que habría que sumar los solemnes diálogos del pintor, que van desgranando la miseria del país.

« La naturaleza *hiperdiscursiva* del cine, en tanto que se puede servir de recursos pictóricos y de otros lenguajes estéticos para comunicar, es en este caso, lo pictórico goyesco como una de las dominantes discursivas. A lo que se suma que Carlos Saura, muy implicado en las estéticas posmodernas, reflexiona acerca de estas posibilidades enunciativas y del proceso creativo del cine mismo (Millán, 2008).

Para ello, en *Goya en Burdeos* se representa otro ejemplo, ya entrevisto, de mayor transgresión estética y significativa nunca antes conocido en la pintura universal, aunque sí con reminiscencias del juego claroscuro de Zurbarán y Caravaggio: *las pinturas negras*. Conocido ya su sentido de retrato ensoñado de pesadillas, la película de Carlos Saura recoge, de manera admirable, toda la simbología del patetismo que se deriva de las figuras demoniacas y seres lúgubres y espectrales, con la recreación perfecta de los trazos negros y gruesos empleados bajo una iluminación alucinante. *El aquelarre*, *Duelo a garrotazos* o *Saturno devorando a su hijo* son buenas muestras de ese delirio. Y si le añadimos el dramatismo gestual que le imprime Francisco Rabal, acogotado por el pavor que le causan esos seres tétricos, a los que Saura hace salir de los propios cuadros, el resultado es de una máxima fantasmagoría.

Por otro lado, Saura escoge con buen acierto otros momentos de gran trascendencia que aluden a la obra y vida de Goya, como por ejemplo, la primera escena en travelling, que filma con iluminación atenuada a la manera de una naturaleza muerta, donde “el pintor retrata con crudeza piezas de matanza para anunciar con intensidad y simbología dominante del color rojo la conciencia crítica que va a plasmarse en la película” (Millán, 2008), lo cual también es algo inusitado en la incipiente modernidad que supone la obra del Goya, aunque dicho bodegón nos recuerde a su querido Rembrandt. O la serie de los *Desastres de la Guerra*, sobre los acontecimientos bélicos de la Guerra de la Independencia, que si Saura los retrata con la espectacularidad que le brinda los juegos de luz y color, para el pintor entraña otra insólita aportación al mundo del arte, con la reproducción gráfica y pictórica de muertos apiñados tras los fusilamientos, niños descarriados o violencia entre los contendientes.

Por todo, la justificación cinematográfica propuesta por Carlos Saura en *Goya en Burdeos*, donde se intuyen los inicios incontestables de la pintura moderna, se retroalimenta de la misma obra del pintor aragonés. Es decir, Saura no hace sino plasmar desde una estética alucinante e innovadora una ruptura con el modo clásico de concebir cualquier realización, que tiene su paralelo en la revolución pictórica que Goya imprime a sus obras, sobre todo las *Pinturas Negras*, que supone un ejemplo para artistas venideros.

3.2. Basquiat (Julián Schnabel, 1996)

La metodología debe encaminarse ahora, a explicar cómo a través de varios fragmentos de la película se denota esa alusión a cierto final de la pintura de la etapa moderna,

cuando ya a partir de Basquiat nada nuevo parece aportarse, tal y como apuntaba Javier Maderuelo anteriormente.

Desde el primer momento de la cinta asistimos al tipo de vida miserable de un pintor desarraigado, ajeno al mundo del arte, quizá uno de los últimos pintores bohemios y vanguardistas. Porque el cineasta Julián Schnabel nos sitúa en plena época de la llamada posmodernidad, donde lo agotado culturalmente, la renuncia a utopías e ideologías, la desaparición de los mitos... preside el ambiente intelectual y cultural de Basquiat. La ciudad de Nueva York, que se había erigido en cobijo de las nuevas tendencias, observa cómo uno de sus hijos simboliza la culminación de una estirpe de artistas desencantados. Además, la ficción muestra a las claras ese mundo decadente del arte, que tuvo su punto álgido de creatividad en los años sesenta en la pintura, pero también en la música, la moda, la literatura (también inmersos en un mundo posmoderno)...y que veinte años después se viene abajo, con el pintor portorriqueño como meta postrera donde ya no hay nada por exprimir. Con *Basquiat*, Schnabel nos ofrece inconscientemente el mundo periclitado del Pop Art y del Expresionismo de años atrás, que el pintor practica con asiduidad e impronta personalísimas (sin saber que a la vuelta de la esquina otras rutas decisivas señalarán el destino del arte contemporáneo, desde lo digital-virtual, desde las instalaciones o los performances). Será ese individualismo exacerbado en el que Basquiat desarrolle su trabajo, es más, al cerrar una puerta quizá el pintor está abriendo otra, donde el arte efímero, el collage, el arte multimedia son ejemplos de ese “todo vale y todos valen”.

Por otro lado, varias secuencias cinematográficas exponen la relación de Jeffrey Wright, en el papel de un Basquiat ensimismado y alucinado por las drogas, y David Bowie, caracterizando a Andy Warhol de manera muy creíble, mentor y referencia indiscutible para los pintores de los setenta y ochenta que procedían de los talleres decrepitos de Nueva York. Precisamente, son los momentos de trabajo en el taller donde nuestro pintor muestra todo su potencial, hábilmente filmado por unas cámaras que desde varios ángulos enfocan su febril actividad de pintar a grandes brochazos, tanto en grandes lienzos en la pared como en el suelo, una técnica de procedencia oriental que parece alertarnos intuitivamente de que somos testigos de ese máximo jugo que se puede extraer a la expresión pictórica, cuando ya se ha rizado totalmente el rizo, luego de múltiples formas y métodos físicos en el acto de pintar en la historia del arte. Y será en esos momentos donde aprehendemos el eclecticismo de Basquiat, “con una capacidad asombrosa para asimilar y mezclar lo mejor del arte, la poesía y la música

que se producía en los años que le tocó vivir” (García, 2016). Por eso, cabría añadir que Schnabel capta con rigor la desinhibición de aquél, sin dejar de filmar la fisicidad directa de su trabajo neoexpresionista (si bien, más importante en Pollock). Embebido en la cultura de su tiempo Basquiat lleva el arte de la calle, la expresión plástica de los metros y las tapias, a las galerías; con el pintor el *grafitti* toma su patente con su grandilocuencia y sus dibujos provocadores en las salas de arte, como última forma de recuperar la dignidad de la pintura, que el director de cine ilustra intachablemente.

También hay que destacar varios recursos filmicos que complementan a la perfección ese aire cultural *underground*, que incluso forman parte de él, como los diversos temas musicales de Miles Davis (como metáfora de la fluidez de Basquiat), Rolling Stones y grupos del funky ochentero, que suenan paralelamente a la plena libertad creadora de Basquiat. Además, se nos presenta la realidad de las calles de “la gran manzana”, de los tugurios y de las esnobistas galerías de arte, donde el arte hiperurbano campa a sus anchas y donde aparecen pintores de la talla de De Kooning o Dubuffet, que forman parte junto a Basquiat de esa suerte de eclipse artístico donde el gusto viene determinado por el factor económico. En este sentido, uno de los síntomas lo personifica el marchante de pintura, encarnado por un solvente Denis Hooper ávido de negocios, que intenta persuadir al pintor, al igual que su amigo inseparable, un histriónico Benicio del Toro que también intentará sacar tajada.

Por consiguiente, el filme *Basquiat* de Julian Schnabel recoge los momentos álgidos de un pintor brillante en decadencia, como decadente es la pintura de finales del siglo XX, donde todos los parámetros plásticos ya se han inventado. El cineasta pretende insuflar el final de una etapa desde la misma concepción fílmica de protagonistas y pintores, de ahí que la película posea también un aire indiscutible de languidez y cierta decrepitud.

4. Resultados y conclusiones

Los párrafos anteriores han estado encaminados a aportar unas nociones sobre la trayectoria de la pintura moderna, desde las perspectivas de su principio y final a través de la obra de dos pintores insignes, cuya vida y obra ha sido recreada en la ficción cinematográfica. Con ser sólo unas nociones, se trata por tanto de una aproximación teórica dirigida por quien escribe, lo que indica que dicha contribución puede estar sometida a discusión o a desacuerdo, sobre todo gracias a la grandeza de la Historia

del Arte, que nos indica que nada hay cerrado en la materia y que todo puede estar sometido a revisión, precisamente por la infinidad de perspectivas a que se presta. Una de ellas, la cinematográfica, ha resultado de gran valía, y junto a las ilustraciones de revistas, manuales y enciclopedias, a los comentarios de escritores especializados, incluso junto a la visita a los mismos museos donde se hallan las obras de Goya y de Basquiat, nos ofrecen una visión más cualitativa y totalizadora.

Con todo, respecto a este artículo, mediante dos películas ejemplares podemos vislumbrar la objetividad de unos rasgos que presuponen esa suerte de inicio y fin aludidos (con independencia de lo comentado más arriba). Observemos una síntesis, a modo de conclusiones, para ubicar con rigor dichas nociones.

En cuanto a Francisco de Goya, recordemos las palabras de Malraux sobre “ese comienzo de la pintura moderna” que atribuye al pintor aragonés. En efecto, innumerables investigadores del arte y escritores han coincidido en la revolución que conlleva la obra de Goya, atendiendo a una nueva temática (sus obsesiones y pesadillas sobre la deriva de España, por ejemplo), a la crítica satírica sobre la sociedad de su tiempo (nunca afrontado en la pintura española tan abiertamente), o a la genialidad de su dominio estético en dibujos y pinturas (a pesar de la influencia de otros pintores). Todo lo cual es concebido por Carlos Saura en *Goya en Burdeos*, otra obra de arte por sí misma que homenajea al pintor, y que implica un excelente trabajo fílmico por los recursos empleados, por la interpretación más que notable de actores y actrices, por la audacia del guión al desdoblarse la figura de Goya en dos actores... razones de peso para valorarla de manera sobresaliente.

Respecto a Jean-Michel Basquiat, quizá su identificación con las fronteras de ese final de la pintura moderna esté sometida a mayor flexibilidad o inexactitud, debido a que como se ha comentado, es obvio a que en plena época posmoderna son muchos los pintores que han seguido creando desde enfoques variopintos. Pero lo que sí parece tener coherencia en su obra es el modo rupturista con que afronta cada obra (cuando la manera de pintar clásica toca a su fin), o la temática propia de la realidad urbana (grafittis y dibujos llevados elevados a la categoría de arte reconocido), o sus inquietudes emocionales expresadas de manera transgresora de infinitos modos (prueba de su compromiso artístico), o su adhesión al mercado especulativo y descomunal del arte. Y todo filmado con gran maestría por el director Julian Schnabel, que a pesar de la abigarrada obra de Basquiat, selecciona los momentos de mezcla artística que envuelve

su obra pictórica, entre el arte callejero, el expresionismo, el conceptual y el povera. El cineasta, además, se apoya en piezas musicales ad-hoc que se complementan bien con las imágenes, en el retrato de ambientes y personajes de la bohemia artística en boga, fidedignamente representados, o en la misma figura del pintor neoyorquino bajo el efecto de las drogas. Por último, también destaca en la película la entrevista que un periodista realiza a Basquiat, un plano-contraplano no exento de cierta tensión donde el pintor comenta el sentido de su obra, incapaz de descifrarlo.

Referencias bibliográficas

CARLO ARGAN, G. (1991). *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.

GARCÍA, B. (2016). “Basquiat: el niño salvaje que destronó a Warhol como rey del autobombo”. Recuperado de http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-05-13/basquiat-christie-s_1198313/

HUGHES, R (2000). *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

LEVEY, M. (1992). *De Giotto a Cézanne*. Barcelona: Destino.

MADERUELO, J. (2015). *La fuerza arrolladora de Basquiat*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/26/babelia/1440588692_120034.html

MUÑOZ MOLINA, A. (2013). *Relámpago Basquiat*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/27/actualidad/1361990239_543896.html

MILLÁN J. (2008). Relato cinematográfico y estética pictórica. Hipertexto, hiperdiscurso y metadiscurso en *Goya en Burdeos*. *Revista anual de Historia del Arte*. Liño 14.

El cine en la pintura de Gerardo Delgado: *En la ciudad blanca* de Alain Tanner como fuente de reflexión y reconstrucción de un nuevo discurso plástico

Erika Espinosa de los Monteros Clavijo
y Carmen Andreu Lara

Universidad de Sevilla

erikaespinosadelosmonteros@gmail.com; carmenandreu@us.es

Resumen

La impresión producida por la película *En la ciudad blanca* (1983) de Alain Tanner, llevaba al pintor Gerardo Delgado a iniciar, bajo el mismo título, la que sería su primera serie temática en 1983. La elección de un encuadre concreto del filme, en el cual verá recogido toda la esencia del relato, determinará la representación del motivo clave de estos lienzos que conducirán a Delgado a meterse en un discurso figurativo. Partimos del análisis comparativo de la película y la serie pictórica con el apoyo de una entrevista realizada al pintor para demostrar cómo éste llega a identificarse psicológicamente con la situación del actor protagonista, que con la mirada perdida vagará por las desconocidas

calles de Lisboa, adoptando esta imagen un sentido metafórico.

Palabras clave

Pintura, cine, subjetividad, Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca*.

1. Introducción

El sevillano Gerardo Delgado (Olivares, 1942) es considerado uno de los pintores más sobresalientes dentro del arte abstracto en España. Su genuina personalidad y su formidable potencial creativo e innovador por el cual ha sido valorado, así lo corroboran. Su obra es el fiel reflejo de que nos encontramos ante un artista de carácter inquieto, ya que a lo largo de su vida no solo ha establecido un fuerte compromiso en el ámbito de las artes plásticas, sino que lo ha demostrado también hacia otras disciplinas pertenecientes al campo de la cultura como son: la música, el cine, la literatura o la arquitectura. Su pasión por estas ramas culturales, van a constituir un elemento clave en su biografía, dado que además de conformar su extenso bagaje humanista, serán las que desencadenen el proceso creativo. Así declaraba Delgado, la importancia de este universo cultural:

« [...] la cultura forma parte de mi vida, de mi cotidianidad, o mejor es mi cotidianidad. [...] estoy tan inmerso en ella que la asumo como experiencia vital. [...] Siempre me he apoyado en hechos, en ideas culturales o cotidianas. [...] Son mis puntos de partida que pretendo transformar en vivencias frente al cuadro. (Power, 1985, pp. 86-87)

Las numerosas fuentes en las que se ha inspirado y que constituyen el “tema”, tan imprescindible para el artista, le han permitido perspicazmente ir cuestionándose el mundo que construye partiendo desde la propia subjetividad. En este sentido, la atracción que ha manifestado Gerardo Delgado desde su juventud hacia el mundo del séptimo arte –llevándole incluso a convertirse en uno de los creadores del cineclub universitario de Sevilla en los años sesenta–, ha generado que su producción se adentrara en un territorio poético que le abriría paso hacia las más ricas posibilidades expresivas, hasta el punto de marcar un nuevo rumbo en su trayectoria artística. En este artículo, lo vamos a demostrar con el estudio de la serie de pinturas *En la ciudad blanca* (1983-85), cuyo título extrae el artista de la película de uno de sus directores predilectos, el suizo Alain Tanner. La gran influencia que le provoca el relato, en el cual Tanner parte de lo cotidiano como ha hecho siempre en todos sus filmes, impulsaba a Delgado a revivir, a través de esta serie tan personal, sus dilemas más internos así como a adentrarse en las profundidades de su propia pintura. Por tanto, el papel catalizador que asumiría este referente fílmico que selecciona cara a la elaboración de su discurso plástico, hace que nos situemos ante el primer conjunto de obras que iniciará el camino a una sucesión de ciclos temáticos que marcaron en la década de los

ochenta el ritmo de trabajo del pintor. Y es a partir de este momento, cuando conseguirá que sus imágenes rezumen sensaciones de soledad, de tristeza, de espiritualidad y de belleza.

Desde un análisis comparativo y reflexivo, lo que proponemos es relacionar de forma paralela las principales características entre la obra cinematográfica de Alain Tanner y la obra plástica de Gerardo Delgado. Para dar una visión coherente y profunda de nuestra investigación, ha sido imprescindible partir primero de la visualización de la película *En la ciudad blanca* (1983), ya que al tener un conocimiento previo de su argumento, se ha podido comprobar hasta qué punto éste guarda relación con las imágenes plásticas resultantes. Es decir, que nuestro principal objetivo ha sido averiguar de qué manera le ha condicionado al pintor el tema –ya sea tanto sentimentalmente como en la utilización del medio pictórico–, y qué es lo que éste ha querido expresar. Al fin y al cabo, lo que se pretende es descifrar las claves de lectura que Delgado ha ido depositando en estos siete lienzos que conforman la serie. Con la intención de mostrar una perspectiva más completa y acertada, hemos realizado una entrevista al artista que nos ha permitido aportar nuevos datos que nos han ayudado a comprender el complejo entramado en el que se desenvuelve a la hora de abordar sus creaciones.

2. En la ciudad blanca de Alain Tanner: una historia de evasión y de encuentros emocionales

En febrero de 1983, se estrenaba *En la ciudad blanca* (título original *Dans la ville blanche*), una coproducción suizo-portuguesa-británica del cineasta Alain Tanner (Ginebra, 1929). Esta película, que supuso un gran éxito y una ruptura estética en la obra del suizo, va a deslumbrar por “su silencio, por su poesía despojada y su oscura melancolía” (Bas, 2011). Estos valores, sin duda dejarían absolutamente impresionado a Gerardo Delgado, que en un día de verano de ese mismo año, se dispondría a verla en el cine.

En el film, Tanner escoge la ciudad de Lisboa para ser el escenario por el que irá deambulando el soberbio actor Bruno Ganz, protagonista de este relato que interpretará a Paul, un marinero cuya profesión nos hace recordar la que desempeñó el propio cineasta en su juventud. Así pues, el primer plano con el que nos vamos a encontrar en el inicio de *En la ciudad blanca*, será un mar en absoluta calma. Dentro de esta sensación de inmensidad y quietud que refleja, aparecerá al fondo un barco, concretamente



Figura 1. Fotogramas de la película *En la ciudad blanca*, 1983. Dir.: Alain Tanner. 108 min., Portugal, Suiza y Reino Unido. Fuente: vídeo DVD.

un buque mercante en el cual se halla Paul trabajando como mecánico en la sala de máquinas. Desde el principio, éste nos transmitirá esa necesidad que siente el ser humano de libertad, ya que afirma que como marinero siente que él no viaja, sino que vive en una fábrica flotante de constante ruido.

Tras ir a la deriva, llegará finalmente a desembarcar en la desconocida Lisboa. Es aquí donde comenzará su historia, ya que tomará la decisión de abandonarlo todo, es decir, que dejará atrás el navío, a su mujer y a su entorno, Suiza, para quedarse un tiempo indefinido en esta ciudad de hermosa luz blanca por la que, perdido, irá deambulando sin ningún tipo de orientación fija ni ataduras. En sus paseos por aquellas calles adoquinadas y empinadas que muestran una cultura muy distinta a la suya, Paul

llevará consigo una cámara super-8 con la que proyectará cualquier cosa que vaya viendo, sin llegar a tener ninguna intencionalidad concreta. Por ejemplo, en una destacada secuencia en la que sube a un tranvía en el singular barrio de Alfama, se observa claramente que éste no filma en un sentido muy estricto. Por lo tanto, nos vamos a encontrar con que la imagen real y la grabada se unen (el cine dentro del cine), llegando a provocar en la película cierto desconcierto hasta el punto de no saber a veces cuál es la verdadera realidad para el marinero. Todas estas grabaciones que va a ir filmando, acompañadas de las cartas que va escribiendo, se las irá enviando a su mujer de Suiza –constituyendo así el punto de conexión entre ambos–, quien al verlas, lógicamente les encontrará una gran falta de sentido.

Durante la estancia del protagonista en Lisboa, éste permanecerá suspendido en el tiempo y el espacio. La búsqueda de un nuevo horizonte a través de su aislamiento y esa plena libertad ansiada al no estar haciendo nada, le han ido conduciendo a perder su rutina anterior y el sentido de la responsabilidad. Esto le llevará a iniciar una nueva relación amorosa con una camarera, Rosa (Teresa Madruga), que trabaja en la pensión en la que se aloja. Aún dentro de este amor paralelo que sentirá hacia las dos mujeres, Paul no parece llegar a decantarse claramente por alguna de ellas. Por un lado, en Suiza, la disgustada y lastimada Elisa (Julia Vonderlinn), decidirá responder al marinero con un ultimátum. En cambio Rosa, que a pesar de que lo quiere, sabe que un día se marchará de Lisboa, al igual que lo hará ella también.

El aire decadente que desprenden las corroídas fachadas y las laberínticas calles de esta gran ciudad por la que queda fascinado, así como el mar, elemento omnipresente a lo largo del film, se convierten en metáforas que van a proyectar todas aquellas emociones (soledad, tristeza, inquietud, descontento, desorientación) por las que va a ir atravesando Bruno Ganz, que con su profunda mirada perdida, parece reflejar su búsqueda de consuelo. Todo este estado de pasividad y desconcierto, es transferido en la película a través de la realización de planos muy extensos en los que prácticamente no hay una estructura narrativa, con lo cual, éstos más bien se transforman en poemas visuales que captan y transmiten lo que realmente va sucediendo en el momento de cada una de las escenas.

En definitiva, este emotivo viaje al interior del hombre mostrado por la magnífica conjunción de Tanner y Ganz, que provocó que una generación se enamorase de la bella Lisboa, condujo a que *En la ciudad blanca* se convirtiese en una obra de gran mag-

nidad, en la que su director, con absoluta libertad y a su debido ritmo, nos redescubre la manera de mirar el entorno que nos rodea.

3. La impresión de un encuadre: el origen del motivo pictórico

La inquietante trama que encierra *En la ciudad blanca* de Alain Tanner, sobrecogería profundamente a Gerardo Delgado tanto por el pulso de su historia como por la fluidez y la poética de sus imágenes. Sin embargo, será una imagen en particular, donde aparece la cabeza recortada del protagonista justo de espaldas a la cámara y a contraluz contemplando la bahía de Lisboa, la que llegue a provocar una fuerte impresión sobre el pintor debido a que en ésta verá resumido todo el contenido del tema (Figura 2). Con estas palabras, lo describía el propio Delgado: “En este encuadre, ¿visto, pensado?, se puede condensar el relato: un ser extraño, flotante, ajeno a la ciudad, al mar, que mira ausente, los ojos a la deriva, en un entorno sin amarras” (Delgado, 1983, p. 40). Aunque el artista se cuestionaba si era “¿visto, pensado?”, dado que no recordaba con exactitud si esta composición era igual a como la describe, se ha podido comprobar al ver el film que esta secuencia sí que existe como tal, y que será idéntica al encuadre que pinta (Figura 2 y Figura 3, imagen izquierda). Por lo tanto, será de ahí de donde surgirá el motivo clave sobre el que perseverará en esta serie de pinturas a la que llamaría también *En la ciudad blanca* (1983-85).

Ahora bien, ¿por qué Delgado decidió escoger aquella sólida y erguida cabeza de Bruno Ganz enfrentándose al mar como si de una forma flotante se tratase? Antes de poder responder a esta pregunta, es importante subrayar primero que el pintor nunca ha tenido la intención de que su obra sea sometida a una lectura narrativa. Es decir, que el hecho de que se haya inspirado en una determinada fuente, no debe confundirse con que vaya a reproducir por medio de imágenes la misma historia, puesto que Gerardo Delgado no ha querido en ningún momento que haya esa dependencia; más bien todo lo contrario, ya que lo que persigue es abordar un tipo de creación espontánea e inmediata que deje emanar todas sus emociones y cuestiones personales. De hecho, al observar todo el conjunto de obras de *En la ciudad blanca*, se aprecia que al artista no le interesa que haya una transcripción directa, sino que prefiere decantarse por el poder de la insinuación. Es por eso, que siempre le ha gustado moverse por un territorio más ambiguo. Para ello, ha sido esencial la búsqueda de un vocabulario plástico muy conciso, de formas que sean simples y

que le permitan representar aquello que quiere expresar. Así lo refería en una entrevista:

« No soy en particular aficionado a narrar una historia, pero sí me interesa buscar una imagen que represente esa historia, una imagen única sin mucho detalle, muy simple. Una imagen que diga algo, que sea un objeto significativo, del cual no hace falta contar nada más. Busco, sin duda, cierta monumentalidad de la figura ante el fondo, y quiero que la imagen esté ocupando, dominando el cuadro, y que no se disgregue. Puede que esa imagen se divida en dos, que pierda la claridad del contorno, que no sea tan nítida. Sin embargo no me interesa fragmentar. Con los fragmentos se dan relaciones, y con las relaciones aparece la narración. Lo que me importa a mí, no es, precisamente, la narración, sino la presencia. (Power, 1985, pp. 87-88)



Figura 2. Fotograma de la película *En la ciudad blanca*, 1983. Dir.: Alain Tanner. 108 min., Portugal, Suiza y Reino Unido. Fuente: vídeo DVD.

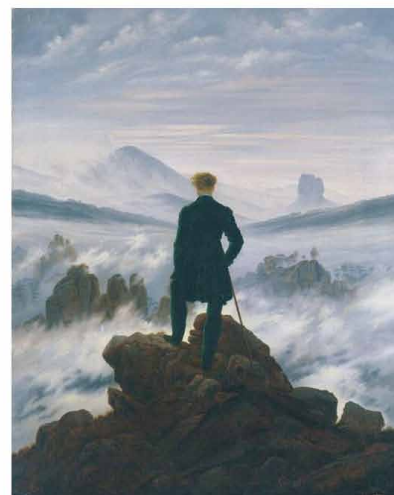


Figura 3. Izquierda: Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca I*, 1983. Técnica mixta sobre lienzo. 160 x 200 cm. Fuente: cortesía del artista. Derecha: Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*, 1817-18. Óleo sobre lienzo. 94,8 x 74,8 cm.

Fuente: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/19-jahrhundert>

Este fotograma de la película seleccionado por Delgado, no solo condensa el estado de incertidumbre en el que se halla el protagonista del film, la mirada impenetrable del actor hacia un mar extenso y enigmático, adquirirá una enorme resonancia en el pintor que se enfrenta en esos momentos, como el personaje de la película, con la soledad y la incertidumbre. No es posible obviar la clara relación de este encuadre con algunas de las pinturas más significativas del pintor romántico Caspar David Friedrich, quien había utilizado estos mismos encuadres con personajes que se enfrentan al abismo del mar y la niebla en los que palpita el sentido romántico de lo sublime (Figura 3, imagen derecha). En las obras de Friedrich, en el film *En la ciudad blanca* y en la serie de pinturas de Gerardo Delgado, nos enfrentamos a la experiencia de lo inabarcable y la angustia ante lo desconocido.

Cuando en 1983 tendría lugar la realización del primer cuadro de la serie *En la ciudad blanca*, el artista había elaborado previamente varios dibujos en pequeño formato con grafito y ceras. Estos planteamientos improvisados en papel, y semejantes a unos dibujos hechos un año antes de ver el film, permitieron a Delgado resolver sus planteamientos así como experimentar una mayor despreocupación y rapidez con respecto a la pintura, que es un procedimiento mucho más metódico. En éstos, ya se observa como desde un principio ha permanecido esa insistencia por querer representar en un primer plano una sólida cabeza, por mucho que después en la tela el color perdiera esa nitidez primera al derivar el negro hacia tonos más pardos y grises. Como argumentaba el pintor:

« Vi su cabeza como una masa abstracta que abarcaba todo el espacio del lienzo, como una masa que encerraba el desconcierto del protagonista. [...] no pude desprenderme de la cabeza, tuve que aceptarla. [...] la forma había empezado a hablar y me vi metido en un discurso figurativo (Power, 1990, p. 53).

Desde un aspecto formal, este cuadro no va a resultar completamente imprevisible ya que Gerardo Delgado había pintado anteriormente formas más o menos concretas que destacaban y se enfrentaban a un fondo. De hecho, algunas de esas obras previas podrían haber estado perfectamente dentro de *En la ciudad blanca* como es el caso de la pintura *En países extraños* (1983), cuyo título guarda mucha relación con el relato de Tanner. Por el contrario, lo que si hallamos novedoso en esta ocasión, es el hecho de que al hacerse la imagen bastante evidente, se producirá una aceptación de lo figurativo por parte del artista: “En aquel tiempo, por la dificultad que tuve en anular la cabeza –que quedó figurativa, opaca y erguida–, intuí la importancia que tendría

al cambiar el sentido de la imagen: la forma se había convertido en representación” (Delgado, 1995, p. 52). En lo que respecta al fondo, que adquiere un tinte verde-betún, éste hará alusión a ese mar abstracto azul visto en la película. Al igual que se aprecia en el fotograma, en esta pintura también aparecerá, a través de expresivas pinceladas, todos esos “reflejos de agua y luz dibujando la sombra” (Delgado, 1983, p. 40).

Delgado transmite a través de esta serie, y en especial en esa pieza, toda esa sensación de desconcierto y desorientación que sentía en aquel entonces dentro del terreno artístico. Es significativo señalar, que el artista no había tenido intención alguna de pintar una obra figurativa, sino que aquella forma redondeada situada en un espacio y que hacía referencia a una cabeza, llegó a hacerse tan reconocible que no pudo, o mejor dicho, no quiso renunciar a ella. Así que, decidiría no censurarla, cosa que si había hecho anteriormente cuando un cuadro le había llevado a una imagen más clara frente a esa ambigüedad que siempre había andado buscando. Como fundamenta el autor:

« Era una cabeza muy abstracta, sin ojos, sin boca, sin expresión. Pero era una cabeza; y este hecho implica un cambio radical con el que tuve que enfrentarme. Había que cogerlo o dejarlo, y la decisión fue bastante traumática. Dado que todo el mundo hace figurativo, a mí, casi no me apetecía hacerlo... (Power, 1985, p. 83)

Este era el otro dilema importante al cual se tuvo que enfrentar debido a que el tema de la figuración estaba por los años ochenta en auge. Al hallarse ante un contexto que es excesivamente narrativo, Delgado se encuentra en estos instantes con un espectador que no está acostumbrado a contemplar otro tipo de pintura que no sea figurativa. No obstante, aunque su pintura tome un nuevo rumbo, su deseo de reivindicación ante cualquier moda dominante se impondrá con “el viejo principio mallar-meano de no nombrar, sino sugerir” (Cortines, 1984). Así, al igual que Paul había de reinventar su vida una vez que deserta en Lisboa para volver a encontrar un lenguaje que le permita traducir el mundo, Gerardo Delgado lo haría artísticamente a través de la reconstrucción de un nuevo discurso plástico con el que podrá ser y con el que podrá recuperar su propia historia: su memoria y su mirada.

4. La expresión del rostro: el desarrollo de la serie

A finales de 1984, prácticamente un año después de pintar la primera obra de *En la ciudad blanca*, el artista volvería a retomar de nuevo aquella imagen de la cabeza de

Bruno Ganz para convertirla ahora en toda una serie: “Me puse a elaborar el tema mentalmente. Del encuadre, de la cabeza, con el mar al fondo, pretendo hacer una serie de cuadros” (Kevin, 1985, p. 83). En estos próximos seis lienzos, la presencia de esa cabeza abstracta seguirá dominando toda la composición; sin embargo, a partir de este momento ya no aparecerá representada de espaldas, sino que irá mostrándose de perfil hasta llegar poco a poco a posicionarse completamente de frente (Figura 4). Inclusive el formato que va a emplear, será mucho más grande, ya que su intención es la de plasmar esa idea de paisaje extenso por el que el pintor se ha sentido siempre atraído.

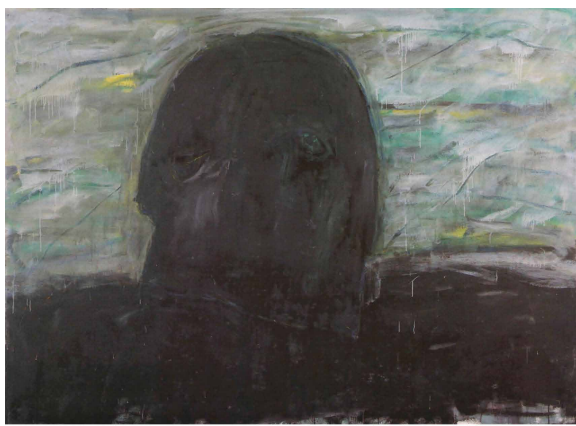


Figura 4. Arriba: Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca III*, 1984. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 270 cm. Fuente: cortesía del artista. Centro: Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca VI*, 1985. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 270 cm. Fuente: cortesía del artista. Abajo: Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca VII*, 1985. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 270 cm. Fuente: cortesía del artista.



Figura 5. Fotogramas de la película *En la ciudad blanca*, 1983. Dir.: Alain Tanner. 108 min., Portugal, Suiza y Reino Unido. Fuente: vídeo DVD.

Aquí, Delgado seguirá mostrándonos a un individuo que mira a todas partes pero sin fijeza, al igual que el protagonista de *En la ciudad blanca*, que está interpretado como alguien ido. De nuevo, se puede ver en estas imágenes que este personaje no va a estar contemplando solamente el exterior, sino que a la vez se mirará dentro de sí mismo, explorando su vaciedad interna. Otro aspecto a tener en consideración, es que si dicha figura comenzaba siendo más compacta al principio, llegará el momento en el que ésta irá disolviéndose con el fondo, por lo que terminará creándose sobre toda la superficie una especie de magma. De hecho, como añade el pintor, en la última obra que conforma la serie (Figura 4, imagen de abajo) se puede apreciar que:

« Este individuo llega a desdoblarse en dos. Hay como una especie de desdoblamiento cubista ya que la cabeza mira tanto a un lado como hacia el otro, nos encontramos con dos perfiles que se van a ir fundiendo con ese paisaje. Esto era lo que andaba buscando porque acentuaba esa idea de un ser perdido como se representa en la obra cinematográfica de Tanner (Delgado, entrevista personal, 1 abril 2014).

Este desdoblamiento que se produce en esta pintura, nos recuerda la estructura difusa de la película en la que vemos el rostro del protagonista desde la convivencia de dos realidades: la propia imagen real de la persona (Figura 5, imagen izquierda) y la imagen filmada por el propio Paul con su cámara (Figura 5, imagen derecha).

Al igual que en la obra de Alain Tanner, el clima recreado por Gerardo Delgado en la serie va a ser muy expresivo, haciendo visible su parte más humana al transmitirnos en todo el conjunto su estado anímico personal. Al mismo tiempo que se cuestiona a sí mismo, estas obras nos hablan de separación y pérdida. Si al artista le pareció expectante aquella aparición del actor delante del mar, este amplio horizonte, de dimensión infinita –en el que uno llega a perder la mirada–, también adquirirá una notable presencia, ya que a su vez nos revelará la insignificancia del hombre ante la naturaleza, haciéndonos comprender que no podemos controlar todas las circunstancias externas que nos rodean. Quizás sea por eso, que cuando la película llega a su fin, solo queda la visión del mar y aquel bello recuerdo fugitivo. Respecto a esta presencia del mar en la obra de Delgado, el historiador del arte Pedro Casero llegaba a establecer la siguiente metáfora: “el mar, la naturaleza, es el lienzo ante el que se encuentra el artista, que espera la inspiración, su tabla de salvación, porque es su trabajo como demiurgo, como un pequeño creador de universos, el que puede salvarle” (Casero, 1998, p. 70).

Estos perfiles que se vuelven blandos, pero que todavía continúan inmóviles, así como la inquietud del espacio que los envuelven, parecen indicarnos que otro de los factores decisivos en esta serie de *En la ciudad blanca* será la incertidumbre del tiempo, “la amenaza que sobre la propia identidad ejerce la enorme combinatoria de los posibles caminos a seguir, el sentido de lo que en el tiempo es más radical: el punto de inflexión entre apertura e indeterminación” (Díaz-Urmeneta, 1999, p. 17). Esto es un aspecto esencial que se da en el film, ya que el personaje se abstrae por completo de la concepción real del tiempo para introducirse en una especie de ligereza temporal sin las ligaduras del pasado y del futuro. De hecho, en una secuencia en la que Paul entra en el bar en el que conocerá a Rosa, llama la atención del protagonista un reloj de pared que funciona al revés (Figura 1). Las agujas girarán en sentido contrario al igual que el orden de los números. La joven le aclarará que el reloj anda correctamente, que lo que va al revés es el mundo. Así que por lo tanto, todo adquirirá un nuevo sentido para Paul, ya que comprende que si todos los relojes fueran al revés, el mundo marcharía bien.

Este estado de inmovilidad y de suspensión del tiempo y del espacio en el que permanece también este personaje pintado por Delgado, va a quedar perfectamente reflejado en una cita de Julio Cortázar. Ésta, será leída por el marinero en una carta que le había enviado su mujer en contestación a su desconocimiento sobre lo que es un “axolotl” (ajolote), ya que el capitán del barco lo compararía con este anfibio. A continuación, vamos a mostrar este fragmento extraído del cuento del escritor y que se convertirá en una pieza clave sobre la que oscilará el film:

« Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente. [...] Espiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl (Cortázar, 1982).

Como los axolotls, Paul permanecería quieto dentro del espacio y el tiempo. Es decir, que al quedarse en Lisboa, éste se va a encontrar atrapado hacia ese otro lado del espejo, en un mundo completamente diferente al que antes había vivido y que ahora comenzará a tener un nuevo significado. De forma similar, esta comparación describiría muy bien la situación del pintor, que al transmitir esa quietud que muestran todas sus cabezas pintadas, se va a reflejar una característica primordial en su condición humana: la duda constante, duda que le llevará a convertirse en “un modelo de artista alejado de lo dogmático y lo predecible” (García y Lara, 2012, p. 379).

Para mostrar toda esta situación de inseguridad y de soledad, Gerardo Delgado hizo que estas cabezas fundidas en el paisaje se multiplicasen, se superpusiesen y se desmembrasen; los ojos, dirigirían su mirada hacia un lado, hacia el otro o hacia los dos. Al agruparse, mezclarse y confundirse todas estas formas sobre la misma superficie del lienzo, conseguiría no solo alcanzar un mayor nivel de complejidad sobre la imagen, sino que también llegaría a crear esa ansiada atmósfera que se intensificará en sus próximas series.

Otro de los hechos que se había dado en este drama de *En la ciudad blanca* de Tanner y al que ya hicimos referencia en el primer apartado, es la relación amorosa que surgiría entre Paul y Rosa. Aquella experiencia, que terminará en fracaso y que conducirá al personaje a un estado de aislamiento, podríamos equipararlo con otra de las realidades que sufrirá el pintor dentro del terreno artístico cuando nos habla de “distancias medidas” en un artículo sobre dicha serie. En éste, el artista expresaba que cuando se encuentra en su estudio pintando, se produce una relación afectiva y directa con la obra. En ese momento de creación, va a ir saltando de un lienzo a otro, manipulando varios a la vez aunque ya estén finalizados. En cambio, cuando llega el momento en que los cuadros salen del lugar de trabajo para ser colgados en las blancas paredes de un museo o de una galería, la relación que se establece es completamente distinta, de pronto surgirá un gran distanciamiento. Ya no habrá deriva entre una obra y otra. Delgado se vuelve mucho más crítico y ajeno a lo pintado porque ya la batalla y el diálogo con el lienzo ha finalizado, los elementos y los colores han pasado a estar fijos y vacíos de esa reflexión activa que se producía en el estudio cuando todavía la pintura fluía, chorreaba.

En resumidas cuentas, podemos decir al comparar la obra fílmica de Alain Tanner y la obra artística de Gerardo Delgado, que para ambos solamente existirá una única cosa verdadera, y esa no es más que la permanencia de la memoria y el recuerdo de todo lo que se ha vivido.

5. Conclusiones

Debemos reconocer la enorme influencia que llegó a ejercer la película *En la ciudad blanca* de Alain Tanner sobre la producción artística de Gerardo Delgado. El interés que le despertarían el argumento y ese determinado encuadre en el que verá condensado toda la idea principal, hace subrayar la necesidad del pintor de partir de un tema

como punto de referencia, ya que éste será el que le permitirá iniciar la búsqueda de un vocabulario plástico personal que no solo reforzará sus planteamientos, sino que reflejará de forma muy sutil su evocación anímica.

La serie de pinturas *En la ciudad blanca* merece una especial atención puesto que será la primera serie temática abordada por Delgado en la cual el cine llegará a ocupar un lugar privilegiado en su concepción creadora. Además, en este conjunto de obras estará por primera vez muy presente, y de manera muy clara, la imagen del autorretrato.

Hemos podido comprobar que el paralelismo del encuadre seleccionado del film y la obra pictórica resultante son más que evidentes, puesto que el artista extraerá cuidadosamente de dicho encuadre el motivo principal que se irá repitiendo a lo largo de toda la serie: la cabeza a contraluz del protagonista. La inconcreción y reiteración sobre este individuo que se sumerge en la inmensidad del mar, nos indicará el desinterés del artista por realizar una pintura narrativa, ya que con una sola imagen muy elemental lo que pretende lograr es la “presencia”. Lo que realmente le va a importar es condensar la incertidumbre psicológica que transmite la película por encima de la narración concreta que transmite el guión. La imagen del personaje principal, que está interpretado como un ser que va a la deriva, flotando en un espacio desconocido, e inmerso en un estado de incertidumbre y soledad, en el cual todo parece carecer de sentido, hará que Delgado se sienta completamente identificado, sirviéndole todo ello como metáfora para expresar su propia situación personal. Su condición humana “insegura”, le llevará en ese momento a no saber qué camino tomar dentro del ámbito artístico. Sin embargo, esa duda constante que pervive en el pintor, será la que incentive su deseo por explorar las posibilidades y las limitaciones que le ofrece la propia pintura. Así en esta serie de *En la ciudad blanca*, el artista asume por primera vez un discurso figurativo que se prolongará durante toda la década de los ochenta. Lo que viene a demostrar la importancia que ha tenido en el pintor sevillano el mundo del cine y en concreto la obra fílmica de Tanner en su discurso plástico, dado que este campo va a constituir una parte sustancial de ese universo cultural en el que se desenvuelve y que ha iluminado su mente creativa.

Referencias bibliográficas

BAS, F. (2011). “Dans la ville blanche”. *Alain Tanner, SwissFilms*. [Consulta 2017-02-05]. En: <http://www.swissfilms.ch/static/files/cineportraits/44_Tanner_es.pdf>

- CASERO, P. (1998). *Gerardo Delgado. Su obra artística (1967-1992)*. Sevilla: Padilla Libros.
- CORTÁZAR, J. (1982). *Final del juego*. Madrid: Alfaguara.
- (1984). “Hacia “El Profeta””. En Cortines, J. *Gerardo Delgado: El Profeta*. Sevilla: Colegio Arquitectos, sin p.
- DELGADO, G. (1983). “En la ciudad blanca”. *Guadalimar*, (Octubre–Noviembre), año IX, n° 75, p. 40.
- (1995). “Gerardo Delgado”. En Queralt, R. et al. *A través del dibujo*. Sevilla: E.P.G. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 52-55.
- (2014). Entrevista personal con Gerardo Delgado. Olivares (Sevilla), 1 abril 2014.
- DÍAZ-URMENETA, J. B. (1999). “El tiempo y la mirada. La pintura de Gerardo Delgado en los últimos años”. En Díaz-Urmeneta, J.B., Delgado, G. (textos) *Gerardo Delgado: Pinturas y dibujos 1995-98*. Zaragoza: Banco Zaragozano, pp. 9-24.
- GARCÍA, L. y LARA, P. (2012). “Gerardo Delgado: el juego racional del arte”. *Estúdio*. [Consulta: 2014-08-07]. Vol. 3, n° 5, pp. 374-380. En: <http://issuu.com/fbaul/docs/est__dio5_2012/374>
- POWER, K. (1985). “Conversación con Gerardo Delgado”. En Power, K. *Conversaciones con... Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, pp. 65-93.
- (1990). “Gerardo Delgado”. En Barnes, L. Glenn, C. (eds.) *Imágenes líricas=New spanish visions*. Long Beach: University Art Museum, California State University, pp. 49-56.
- TANNER, A. (1983). *Dans la ville blanche (En la ciudad blanca)* [vídeo DVD]. Suiza, Portugal y Reino Unido: Westdeutscher Rundfunk (WDR), Télévision Suisse-Romande (TSR), Channel Four Films, Filmograph S.A., Metro Filmes.

Personajes de cine. Cayetana, XIII duquesa de Alba, una vida de película

Eva Otero Vázquez

Universidade de Santiago de Compostela

heba_otero@yahoo.es

Resumen

El interés que la figura de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII Duquesa de Alba, despierta en diversos campos de la cultura es por todos sabido. Las crónicas de la época nos ofrecen datos sobre su personalidad y sus vivencias, la pintura pone rostro a la aristócrata e infiere vida a escenas familiares, y las novelas, cuyas narraciones nos acercan a aspectos reales o ficticios de su vida y que son también consecuencia escrita de los dos factores anteriores, son la clave para entender al personaje que tantas veces hemos visto en el cine. Es precisamente este medio, el cinematográfico, el punto de partida de nuestro análisis.

Palabras clave

Cine, pintura, sociedad, duquesa de Alba, Goya.

1. Introducción

Acercarse a un personaje histórico desde la ventana que el cine ofrece conlleva una serie de dificultades técnicas y teóricas pocas veces entendidas por el espectador de a pie. Por esta razón, es necesario insistir una vez más en que, cuando hablamos de “biografías filmicas” o de vidas narradas en la pantalla, tenemos que partir del hecho de que estamos ante una expresión artística que recibe influencias de muy diversos campos. La reinterpretación de los hechos y la imaginación del artista transforman la historia en ficción, y ésta es clave para convertirla en el espectáculo que esperamos ver cuando acudimos a las salas de cine.

La biografía escrita es el antecedente directo de este género fílmico, ya que comparten rasgos como la incorporación de elementos ficticios, el uso creativo de los hechos, o la traslación necesaria para hacer la vida comprensible e interesante (Rosenstone, 2006, p. 92). Para ello, hay que señalar que aspectos como la adaptación de novelas románticas, la presentación de situaciones históricas determinadas, la concepción de la historia como algo externo y la creación de los personajes como seres excepcionales y únicos (Hueso, 2012, p. 129) son algunos de los aspectos a tener en cuenta.

El caso que nos ocupa tiene un matiz diferente ya que, a día de hoy, no se ha rodado un *biopic* sobre la XIII duquesa de Alba. *The Naked Maja* (Henry Koster, 1958) y *Volavérrunt* (J.J. Bigas Luna, 1999) son las cintas que más se aproximan a este concepto pero, aún así, no podemos considerarlas como tal, ya que no tratan la vida de la aristócrata, sino episodios puntuales.

Llegados a este punto, cabe preguntarse por qué la figura de la Duquesa ha despertado esta atracción en el cine ya que, sin ser protagonista, podemos rastrear su presencia en seis películas desde 1945 hasta 1999. Realmente, este personaje viene de la mano de otro: el pintor Francisco de Goya, y su creación obedece al intento de llevar a la pantalla la vida y la obra del que quizá sea el artista español más reconocido de todos los tiempos. La leyenda, no demostrada pero, sin embargo, totalmente popularizada, del romance entre la noble y el pintor, ha centrado cada una de estas películas. Por esta razón, podemos hablar del mito del artista porque, si bien es cierto que no se puede afirmar que la noble sea el personaje protagonista, hay que señalar que acompaña y arropa al pintor en las principales escenas y que este amor se convierte en la fuerza creadora que da lugar a varias de sus obras más célebres. *The Naked Maja*

representa este *amour feux in extremis* y María¹, nombre al que obedece la Duquesa en esta película, adquiere un protagonismo notable dentro del argumento con respecto a los demás filmes que se han rodado.

Llevar al cine a un personaje histórico, como lo es la Duquesa de Alba, tiene la particularidad de poseer un referente real al que el guionista debe conocer bien para escoger aquellos aspectos que puedan enriquecer su guion y captar la atención e interés del espectador. Para ello son de gran ayuda las crónicas de la época, los documentos públicos, los epistolarios, las leyendas, la literatura o la pintura que se conserva. Desde el punto de vista del cine, hay que señalar la gran importancia que adquieren las novelas que surgen basándose en estos escritos, ya que han sido adaptadas y llevadas a la pantalla en varias ocasiones: *Goya que vuelve*, de Antonio García Guzmán, de la que surgirá la película del mismo nombre en 1929, bajo la dirección de Modesto Alonso; *Goya oder der arge weg der erkenntnis*, de Lion Feuchtwanger, proporciona el argumento para la producción ruso-alemana *Goya, genio y rebeldía* (Konrad Wolf, 1971), o *Volavérunt*, de Antonio Larreta, que derivó en la aproximación de Bigas Luna al pintor y a su época (*Volavérunt*, 1999), son ejemplo de ello.

Para la realización de este artículo vamos a acercarnos al personaje a través de cinco películas y, por lo tanto, de cinco duquesas. Ava Gardner da vida a María en *La maja desnuda* (*The Naked Maja*, Henry Koster, 1958); Olivera Katarina es Cayetana en *Goya, genio y rebeldía* (*Goya*, Konrad Wolf, 1971) y en *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1971), Irina Demick se convierte en el gran amor del pintor. Coincidentes en el tiempo –ambas estrenadas a finales de 1999– llegan a las pantallas *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), con Aitana Sánchez Gijón como protagonista, y *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999)¹ donde Maribel Verdú encarna a la poderosa duquesa de Alba.

Lo interesante, como investigador, es comprobar cómo las anécdotas se repiten en cada una de las películas pero con diferentes enfoques dependiendo de su autoría. Debido a la naturaleza de este texto –y sin pretender ser exhaustivos– limitaremos el análisis a los aspectos más destacados de este personaje, es decir, la belleza, la bondad, la provocación y la pasión, y vamos a ejemplificarlos a través de tres puntos comunes en los filmes a tratar: el carácter español de la duquesa de Alba, su enemistad encubierta con la reina de España y la relación con el pintor Francisco de Goya.

¹ Jaime Salvador rueda en México en 1946 *El último amor de Goya*. Lamentablemente, la película no se ha comercializado. Se conserva una copia en la UNAM en soporte de nitrato y otra en la Cineteca de México. La dificultad para acceder a su consulta es el motivo por el cual se excluye del análisis.

2. Análisis

2.1. Una duquesa española

La imagen de la duquesa como un ser bello, apasionado, bondadoso y con gran generosidad que ha llegado hasta nuestros días bebe de los halagos en forma de versos de los poetas y de los elogios de sus contemporáneos, tanto españoles como extranjeros. De la bibliografía que existe al respecto, cabe destacar la publicación *La duquesa de Alba, "musa" de Goya. El mito y la historia* (Mena, 2006), en la que, además de recopilar los datos publicados con anterioridad sobre la noble, actualiza y aporta otros nuevos en relación con este tema.

El marqués de Langle, en su polémico *Viaje de Fígaro a España*, comenta que “La duquesa de Alba no tiene un solo cabello que no inspire deseos. Nada en el mundo es tan hermoso como ella; imposible hacerla mejor aunque se la hubiera hecho a propósito. Cuando ella pasa, todo el mundo se asoma a las ventanas y hasta los niños dejan sus juegos para mirarla” (Fleuriot de Langle, 1780).

La belleza de la noble es uno de los puntos fuertes del personaje, destaca entre las de su estirpe y enamora a quien la trata. En todas y cada una de las producciones se destaca este aspecto, pero Nino Quevedo lo reproduce mediante una voz en *off* durante la estancia de ésta en el coto de Doñana “no hay en ella un solo cabello que no inspire deseos”.

La afabilidad y la benevolencia son otras de sus virtudes: “(...)se hacía querer, y no sólo por su belleza, sino por su bondad, pues, como también hacía su madre, ayudaba al pueblo con trigo y dinero en las épocas de escasez” (Glendinning, 1992, p. 122). Este trato para con la gente se puede apreciar en la mayoría de los ejemplos citados. La primera aparición de la Dama en *La maja desnuda* es muestra de ello. María, con vestido rojo y mantilla negra, se divierte en una taberna disfrutando de un espectáculo de baile y, cuando el número finaliza, le regala una de sus pulseras a la bailarina. La producción evoca una disparatada España de Goya, especulativa, y con protagonismo absoluto de la arrebatadora belleza de Ava Gardner, tal y como lo refiere *Paris Match* en un reportaje sobre el estreno al que tituló *Un nouveau chapitre du Roman d’Ava*. En su día, el filme fue prohibido en las pantallas españolas.

Con estas premisas, llama la atención la Cayetana que Bigas Luna nos presenta en *Volavérunt*. La noble se muestra ante el espectador con una personalidad dúplice: ha-

cia el exterior, da la imagen de una mujer bondadosa, despreocupada y alegre, alejada de la importancia que los demás le otorgan a sus lujos y riquezas. Frente a este vitalismo, de puertas adentro, la falta de amor, la soledad y la pérdida de belleza y juventud caracterizan a una mujer triste y preocupada, tal y como pueden ver las personas con las que convive, entre las que se encuentra Goya.

La caracterización del personaje interpretado por Aitana Sánchez Gijón difiere de la imagen que nos aportan las crónicas de la época sobre la aristócrata, según las cuales estaríamos ante una mujer que simpatiza con el pueblo, involucrada en acontecimientos populares y alejada del afrancesamiento que envuelve al resto de la nobleza. Como prueba de ello traemos a colación una de las cartas que el conde del Carpio remite a su esposa en septiembre de 1795 en la que escribe “Da memorias a la de Alva (sic) y una lección de paso sobre su conducta y juicio, y si no la tomase, peor para ella, y no echo la culpa a los defensores del juicio, sino a ella, que en vez de discurrir lo que la tiene en cuenta y debe hacer, emplea el tiempo agradablemente por aquellos instantes en cantar tiranas y envidiar a las majas” (Ezquerro, 1959, p. 142)². Estos hechos o anécdotas se hacen eco de una cierta libertad infrecuente en aquella sociedad convencional.

En *Volavérunt*, pocas son las referencias que vinculan a Cayetana con lo popular, podemos reducirlas a la presencia cantantes, toreros y pintores entre los comensales que acuden a su último banquete. Todo lo demás: indumentaria, decoración y costumbres, nos remite a una cultura importada y desarrollada por los Borbones. Pero junto a este mundo cortesano afrancesado convive otro en el que se destacan los gustos y costumbres del pueblo español. Los *majos* y las *majas*, con su gusto por la fiesta al aire libre, el baile en forma de fandangos y seguidillas, y el cante, sumado a unas vestiduras que le son propias –imágenes de las que se hace eco el costumbrismo romántico– caracterizan a este sector de la población. En la película, este ambiente castizo viene representado por Goya y Pepita Tudó.

Pepita Tudó representa la antítesis de Cayetana. Bigas la convierte en una gitana de Cádiz que con su danza enamora perdidamente al Primer ministro. Las relaciones entre ambas son cordiales, pero no amistosas –las dos están enamoradas de Godoy–, una rivalidad que se manifiesta especialmente en la violencia interpretativa del fandango que comparten en la que será la última fiesta de la duquesa. La noble, portando indumentaria francesa, marca los primeros planos provistos de la delicadeza que le otorga

² Ezquerro del Bayo publica esta obra en 1928, coincidiendo con el primer centenario de la muerte del pintor, aunque la edición que estamos manejando es la de 1959.

su linaje, acostumbrada a minués y contradanzas, un baile al que contraataca la fuerza expresiva de Pepita, descalza y ataviada con traje popular, convirtiéndose la danza, potenciada por las miradas que se dedican, en una lucha entre ambas. La ganadora de este artístico conflicto es la protegida de Godoy, que se alza no sólo como vencedora de lo español sino también como ganadora del corazón del Favorito.

Esta interpretación, junto con las canciones burlescas entonadas por algunos de los embriagados asistentes a la cena de la Duquesa la noche de su fallecimiento, son las únicas aproximaciones a la música popular que vemos en el film, ya que en este estamento predominan las composiciones de cámara y las representaciones de ópera bufa³.

La moda de mantilla y traje de maja estaba mal vista por aquel entonces en las clases altas ya que podría dar lugar a confundirse “en el traje con el baxo pueblo, exponiéndose á que la insulte con alguna falta de respeto quien no la conozca; y sobre todo de que no obedeciese las ordenes generales” (Mena, 2006, p. 24)⁴. Konrad Wolf rueda una escena de taberna en la que la duquesa de Alba, ataviada de mantilla y con el rostro cubierto por ésta bebe en una mesa acompañada por Goya. Los hombres que allí se encuentran la increpan y molestan al confundirla con una fulana, por lo que el pintor sale a su defensa con una navaja. Para evitar el conflicto, la duquesa se descubre.

Goya en *Burdeos* apuesta por la Cayetana española y caracteriza a Maribel Verdú con los rasgos y vestiduras con los que Goya la retrató. Además, estamos ante una aristócrata ligada al pueblo, que acude a fiestas a orillas del Manzanares y que, en el salón de los Osuna, contrapone su belleza castiza al refinamiento de los miriñaques y maquillajes importados de Francia. Es una mujer de carácter, caprichosa, acostumbrada a mandar y dotada de una fuerte personalidad: “Yo no me parezco a nadie. Yo soy yo”, le dice la Duquesa a Goya.

3 Atendiendo a la prensa madrileña entre los años 1795 y 1805 Pérez Díaz (2006, p.136) “Los fandangos de Boccherini y Dionisio Aguado” en *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2006, p. 136), señala que es fácil encontrar artículos que claman contra la pérdida de identidad de la música española debido a las influencias extranjeras y como esta pérdida de identidad se puede extrapolar a cuestiones políticas, sociales, artísticas y también al modo de vestir.

4 Carta del conde de Floridablanca en la que sermonea a la marquesa de Santa Cruz por acceder a los Jardines del Buen Retiro vestida de maja y desobedecer las órdenes del guardia que la advirtió a la entrada.

2.2. Rivalidades con la reina de España

Las rivalidades entre la duquesa y la reina María Luisa son de sobra conocidas y forman parte de la historia del momento. Cuando Lady Holland llega a España, fallecida ya la noble, escribe el siguiente texto respecto a la mala relación entre la Duquesa y la Reina:

« murió el pasado verano, supuestamente envenenada (...)Era muy guapa, popular, y por su atracción con la alta sociedad era objeto de celos para el más poderoso (...) La Duquesa fue siempre objeto de celos y envidia por la Gran Dama; su belleza, popularidad, gracia, riqueza y rango corroían su corazón (Calvo, 2007, pp. 154-155).

Este párrafo resume perfectamente los aspectos que vamos a ver en las películas a las que nos referimos. Por un lado, el desafío, el interés de molestarse mutuamente; en segundo lugar, la competición entre belleza, riqueza y alcoba y, por último, y como consecuencia de esta tensión, el asesinato de Cayetana por envenenamiento ordenado por la reina.

Muchos son los episodios narrados sobre la mala relación entre las Damas. De todos ellos, hay dos muy recurrentes desde el punto de vista filmico y que tienen su raíz en la publicación de Ezquerria del Bayo. El primero de ellos se refiere a su vida amorosa. Se cuenta que Juan de Pignatelli, que mantenía una relación con la Reina, pretendía también a la de Alba. Para despertar sus celos y así conquistarla, le obsequia con una caja de oro y brillantes que le había regalado a él la regente, y la Duquesa, a cambio, le agasaja con una sortija con un grueso brillante. Cuando María Luisa descubre la joya en la mano de su amante le pide que se la dé, y decide organizar un besamanos para delatar a la dama que se la había regalado. Con esta cita la Reina no descubre nada. Para vengarse, la Duquesa obsequia al peluquero que ambas comparten con la cajita y, cuando la reina la ve, toma su propia venganza.

En *Goya, historia de una soledad*, se recoge la anécdota del peluquero francés, pero es sin duda el enfoque de Bigas Luna el que aporta un mayor interés porque, desde el punto de vista del personaje, traslada los acontecimientos de Pignatelli a Godoy, convirtiendo al Primer Ministro en el amante compartido por las nobles. Así mismo, el contenido erótico-sexual, tan característico en el cine de Bigas Luna, tiene un significado relevante, ya que todos los problemas parecen derivar de las artes amatorias de Godoy que, por frecuentar las alcobas de las tres mujeres –Duquesa, Reina y Pepita– provoca la tensión y los celos que darán lugar a la muerte de la Duquesa.

El segundo suceso se refiere a la vanidad de la consorte. María Luisa se hacía venir vestidos de las mejores modistas de París, hecho del que le gustaba alardear y deslumbrar así a la corte. Con el objeto de molestarla, la Duquesa se informó y encargó el mismo modelo para cada una de sus doncellas, alimentando aún más el odio que se profesaban.

Konrad Wolf (1971) recoge la anécdota de los vestidos de una manera muy personal. Lo plantea como el antecedente del suceso en sí. La Duquesa acude al besamanos donde la Reina le llama la atención por la humildad de su indumentaria. Ella responde que España está librando una guerra contra Francia y que es deber de los españoles limitar sus excesos, sin embargo, loa el vestido de la Gran Dama y el bien hacer de las costureras, en este caso, italianas. La clara intención de llevarlo a cabo la filma Nino Quevedo, donde Cayetana, vestida de blanco, camina por un pasillo en compañía de un enano al que le explica cómo va a vestir a sus criadas con el mismo modelo de París que la Reina luce en el besamanos. Pero el hecho, la escena, está recogida de manera explícita en *Volavérunt*, donde la Reina manifiesta a Godoy su inquina por Cayetana.

Este odio tendrá su máximo exponente en la muerte por asesinato de la Duquesa de Alba. Las películas que hemos tratado como objeto de estudio defienden el envenenamiento maquinado por la reina como causante del fallecimiento, y ofrecen al espectador la misma visión de los hechos: la cámara enfoca una copa y la Duquesa se retuerce de dolor en el lecho en el que perderá la vida. El duro enfrentamiento que soportó Cayetana con sus poderosos rivales, malquerencia demostrada en la correspondencia privada que se conserva entre ambos, habría provocado y extendido el rumor entre las habladurías populares. Esta leyenda perduró hasta los años cuarenta, ya que tras la exhumación del cadáver y posterior autopsia quedó demostrado que la causa del fatal desenlace había sido una meningo-encefalitis.

2.3. Goya-Alba: un amor de película

La pasión desatada por María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, Duquesa de Alba, es, sin lugar a dudas, el punto fuerte de la leyenda romántica que envuelve al pintor Francisco de Goya. Para los que defienden este romance, la presencia continuada de la Duquesa en el *Álbum de Sanlúcar* o en el *Álbum de Madrid*, y la intimidad de algunas de las escenas representadas como *La duquesa de Alba y la beata* o *La beata y los niños Luisito Bergara* y *María de la Luz*, así como los lienzos de *La maja desnuda* y *La maja vestida*, son prueba de ello.

Sobre la veracidad de estos amores existen varios estudios, pero no vamos a recalar en este aspecto. A nosotros, en relación con el mundo cinematográfico, poco o nada nos interesa la certeza de esta relación, lo que nos atañe es la permanencia del relato en el tiempo y el número de guiones y proyectos que lo han considerado. Analizar cada uno de ellos sería imprudente en un trabajo de estas características, así que vamos a decantarnos por dos aspectos que, además de la pasión entre el pintor y su modelo, son recurrentes en varias de las películas: la intimidad del estudio como lugar de *atrezzo* y la presencia de la niña María de la Luz.

La confianza entre la Duquesa y el artista queda reflejada en una carta que le escribe a su amigo Martín Zapater en la que le cuenta “Mas te balia venirme a ayudar a la de Alba, que ayer se metió en el estudio a que le pintase la cara, y se salio con ello, por cierto que me gusta más que pintar en lienzo” (Canellas, 1981, p. 225). Aunque, como hemos dicho, la escena se puede ver en más filmes, traemos a colación *Volavérunt* por considerar el maquillaje como un posible causante del envenenamiento de la duquesa. Goya explica a Cayetana lo peligroso de los colores si no se trabajan bien mientras la maquilla para la que será su última fiesta. Carmen Güell relata estos mismos hechos en su novela *La duquesa de Alba* atendiendo al riesgo de ciertos pigmentos.

El personaje de María de la Luz, sin diálogo pero presente en películas como *La maja desnuda*, *Goya, genio y rebeldía* o *Volavérunt* es otro de los aspectos a considerar. La procedencia de la niña ha sido un misterio hasta hace relativamente poco tiempo. Ceferino Araújo señala que se la encontró la duquesa en el camino a Sanlúcar cuando viajaba con Goya (Ezquerria del Bayo, 1959, p. 181), algo improbable ya que la noble no visitó Andalucía en estos años. Aún así, este relato es interesante porque Bigas Luna lo filma de la siguiente manera: camino de Andalucía, la duquesa viaja en una calesa acompañada, entre otros, por el pintor Francisco de Goya. En el camino se cruzan con una procesión de disciplinantes ante la que se detienen y se paran a rezar. Una campesina le entrega al bebé y le ruega que la ayude, que han recogido a la niña en Huelva y que llegó el día anterior de África. Probablemente el director catalán conociese la obra de Ezquerria, donde explica que por estos años el puerto de Huelva sostenía un comercio activo con África y que además era donde desembarcaban las procedencias de América y la gente de color (Ezquerria del Bayo, 1959, p. 182). Este autor añade que, en el año 1796, su cuidado estaba a cargo de una criada llamada Trinidad. Este personaje no aparece en ninguna de las películas, pero es una de las protagonistas de la última

novela de Carmen Posadas, *La hija de Cayetana*, que la convierte en la madre biológica de la niña que adopta la Duquesa.

3. Conclusión: los proyectos no realizados

Como hemos visto, la figura de la duquesa de Alba en el ámbito cinematográfico viene acompañada, con mayor o menor protagonismo, del pintor Francisco de Goya. Podemos rastrear el interés por el artista desde prácticamente los orígenes del cine en nuestro país, aunque es el primer centenario de su muerte, 1928, el que dará pie a un afloramiento de proyectos que, por razones muchas veces ajenas a este medio, se han quedado en meras noticias de prensa o, simplemente, no han tenido la oportunidad de salir a escena.

Con el propósito de recaudar fondos para esta celebración, la Junta del Centenario, fundada en Zaragoza en 1926, lleva a cabo una serie de actividades entre las que se encuentra la intención de filmar una película. Para ello se contacta con cineastas como José del Oro, Florián Rey o Luis Buñuel, aunque será éste último el encargado de realizar el proyecto. En el Archivo Histórico Universitario de Zaragoza se conserva la correspondencia entre el cineasta y la Junta, informando de sus viajes para documentarse y de los gastos que le suponen. Son precisamente los problemas económicos los que impiden que el proyecto se lleve a cabo pero, afortunadamente, se conserva el guion.

La duquesa de Alba y Goya sería una película de episodios en la que se recrea la vida de Goya en el ambiente de la época. Este guion está lejos de las pretensiones del director de ofrecer una visión histórica y documentada, ya que las fuentes empleadas para el mismo dan lugar a un planteamiento romántico del pintor en el que priman las relaciones personales frente a la creación artística, la obsesión por la duquesa de Alba y su temperamento.

Si hacemos un seguimiento en la prensa, vemos que en estos años se notificaron varios proyectos en relación al tema que nos ocupa. La revista *Primer Plano* (N 32, 25 de mayo de 1941) habla de un proyecto de Edgar Neville sobre Goya y la Duquesa de Alba, una historia de amor con la Historia como escenario. La misma revista (N 45, 24 de agosto de 1941) menciona a *La duquesa Cayetana* como el nuevo trabajo de Adolfo Aznar, inspirada en una biografía de la noble de la cual no aporta información y producida por Procines, y, *Barcelona Teatral* (28 de marzo de 1942) informa de una película que rodará Jefe Musso a través de los cuadros de Goya.

Dentro de estos proyectos o noticias, resulta muy interesante el caso de *La Duquesa Cayetana y Goya*, de Antonio Ruiz Castillo (Gregori, 2009, pp. 33-34). En una primera lectura, el censor pidió una serie de supresiones referentes al lienzo de *La maja desnuda*. Al año siguiente, se autoriza su rodaje a la productora Horizonte Film y, a los dos años, se consigue el permiso de la Casa de Alba, que impuso como condición que no se recogiese la leyenda del envenenamiento de la duquesa. Aún así, en junio de ese mismo año se prohíbe el guion debido al peligro de desprestigio que suponía para la familia Alba. Posteriormente, Hércules Film lo sometió a otras modificaciones: cambia el título por *La maja de Goya* y el personaje de la duquesa sería reemplazado por una hipotética mujer llamada Paloma, pero tampoco pudo rodarse. Años más tarde, en una entrevista al periódico *Pueblo* (26 de septiembre de 1958), Ruiz Castillo sigue insistiendo en su idea y cita a dos actores: James Mason y, posiblemente, Paquita Rico.

Como hemos señalado al principio, los aniversarios son una fuente prolífica de acontecimientos. En 1996 se celebró el 250 aniversario del fallecimiento del pintor de Fuendetodos. Muchos han sido los actos y publicaciones que se han sucedido al respecto. Desde el punto de vista del cine, cabe señalar que el primer guión que se publica de *Goya en Burdeos* data de este año pero, siguiendo en la línea de aquellos que nos avanza la prensa, traemos a colación la propuesta de Álex Cox: *Goya y la Duquesa de Alba* (ABC, lunes 17 de junio de 1996). Cox nos ofrece una historia donde se mezcla la comedia romántica con los fantasmas. El planteamiento guarda cierta relación con *Goya en Burdeos*: narración a través del *flash-back*, presencia constante de Cayetana en su vida desde que fallece en 1902, y protagonismo de Rosarito Weiss.

Como conclusión, y teniendo en cuenta que no podemos hablar de *biopic* en el caso del personaje de la duquesa de Alba, debemos el apuntar en interés que la vida de la noble ofrece en distintos campos de la cultura entre los que destacan la literatura y el cine. La popularidad de la Duquesa ha llegado hasta nuestros días, aunque en gran medida a través de las leyendas y anécdotas que se han ido transmitiendo a lo largo de los años. Hemos visto como en el cine *Cayetana* es, con mayor o menor relevancia, un personaje en la vida del pintor y quizá lo interesante, con todo lo que se conoce de su vida, sería rodar un filme en el que Goya fuese un personaje en la vida de Cayetana.

Referencias bibliográficas

- ARROYO, M. D. (1999). *Cayetana de Alba*. Madrid: Alderabán.
- BUÑUEL, L. (1992). *La Duquesa de Alba y Goya*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- CALVO, A. J. (2007). *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*. Granada: Universidad de Granada.
- CANELLAS, A. (1981). *Francisco de Goya. Diplomatario*. Zaragoza: Librería General
- EZQUERRA DEL BAYO, J. (1959). *La duquesa de Alba y Goya*. Madrid: Aguilar.
- GLENDINNING, N. (1992). *La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- GREGORI, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.
- HUESO, A. L. (2012). “Los personajes están vivos. Modelos y espectáculo en el cine biográfico”. En March, E. ; Narváez, C. (Eds). *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 125-140.
- LAPIERRE, D. (1958). “Un nouveau chapitre du Roman d’Ava”. *Paris Match* (N 491), 6 de septiembre, pp.67-71.
- MENA MARQUÉS, M. (2006). *La duquesa de Alba “musa” de Goya. El mito y la historia*. Madrid: El Viso.
- PÉREZ DÍAZ, P. (2006). Los fandangos de Boccherini y Dionisio Aguado. En Mangani, M. (Ed). *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas.
- ROSENSTONE, R. (2006). *History on Film/ Film on History*. Harlow: Pearson Longman.

Línea 4

MISCELÁNEA

Hipermedia educativo. Documental interactivo para la difusión de los saberes y quehaceres del patrimonio cultural

Ana Teresa Arciniegas Martínez
Universidad Autónoma de Bucaramanga
aarciniegas4@unab.edu.co

Resumen

La comunicación es resultado de una investigación realizada por la Universidad Autónoma de Bucaramanga sobre los saberes y quehaceres tradicionales que hacen parte del patrimonio cultural inmaterial del oriente colombiano. El resultado es un documental interactivo, hipermedia educativo, que tiene como fin divulgar dos oficios tradicionales: la talla en piedra y el tejido de artesanías en fique, a través de dos escuelas de oficios en las que los jóvenes aprenden los oficios tradicionales de los ancianos que han trabajado toda su vida en ello y que han aprendido un saber que se ha transmitido de generación en generación. El proyecto tiene un objetivo didáctico y divulgativo.

Palabras clave

Documental interactivo, hipermedia educativo, patrimonio cultural.

1. Introducción

El uso de las tecnologías de la información y la comunicación TIC en la difusión digital y documentación del patrimonio cultural, sigue siendo una cuestión pendiente en Colombia. De ahí que resulte necesario el desarrollo de estrategias audiovisuales que visibilicen los oficios tradicionales del oriente colombiano, como parte de la divulgación del patrimonio cultural inmaterial.

Las tecnologías de la información permiten mostrar los relatos en distintas unidades formales y de sentido, grabar la historia, aislar los elementos espaciales, convirtiendo el espacio y el tiempo en medios de desplazamiento, otorgando al espectador la posibilidad de acción y toma de decisiones, potenciando su creatividad, invitando a que el espectador participe activamente. Se contempló para el diseño de este hipermedia educativo el uso de animaciones en dos dimensiones, documentales expositivos sobre cada uno de los oficios tradicionales, imágenes fotográficas en 360°, digitalización de archivo, hipervínculos a reseñas históricas, time-lapse, entre otros recursos del arte digital.

Los hipermedia audiovisuales se caracterizan por no tener un camino establecido por el autor, y dejan al espectador la capacidad de elegir entre varias rutas posibles, en ocasiones no hay un comienzo establecido y casi nunca se tiene un final. Los audiovisuales hipertextuales requieren de un lector activo, los roles de emisor y receptor pueden ser intercambiables, los contenidos pueden ser abiertos y dependientes de las elecciones del usuario. En síntesis, en el esquema narrativo hipertextual nociones como centro, margen y secuencialidad son sustituidas por la conceptos como multilinealidad, nodos, nexos y redes, que se asemejan a las figuras rizomáticas planteadas por Deleuze y Guattari (1985).

En el proyecto de investigación se realizó el inventario de los saberes y quehaceres patrimoniales culturales existentes en 2 municipios de Santander: Curití y Villanueva, ubicados en la zona del Cañón del Chicamocha, al oriente de Colombia. La investigación dio como resultado el diseño y desarrollo de un hipermedia audiovisual que muestra el oficio tradicional de la talla en piedra y el oficio artesanal del fique.

La vigencia de estos oficios a en la región evidencian la continuidad de los haceres y saberes ancestrales que dan identidad regional a las comunidades. La permanencia de estos oficios promueven una relación entre el pasado y el presente, lo que demues-

tra que el Patrimonio inmaterial de una comunidad es parte decisiva en el desarrollo de la comunidad.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

El objetivo general de este artículo es realizar el inventario de los oficios, saberes y quehaceres patrimoniales culturales existentes en dos municipios de la región de Santander, dando como resultado el diseño y desarrollo de una propuesta práctica, un hipermedia educativo que promueve la difusión digital de dos tradiciones artesanales: la talla en piedra y la confección de artesanías en fique. El dispositivo audiovisual intenta difundir digitalmente el patrimonio cultural colombiano, empleando recursos del arte digital en su elaboración como narración no lineal, el uso de geo-localización, banco multimedia de imágenes e hipervínculos, imágenes 360°, infografías, entre otros.

2.2 Objetivos específicos

Los objetivos específicos a los que se tratará de responder son los siguientes:

- Identificar los oficios, saberes y quehaceres patrimoniales culturales propios de cada comunidad, en los municipios objeto de estudio.
- Evaluar y registrar cada oficio patrimonial cultural de la región, determinado cuales están en riesgo.
- Con base en la evaluación y con base en un estudio previo de los distintos documentales interactivos realizados en Colombia, diseñar una propuesta audiovisual no lineal para difundir el patrimonio inmaterial del oriente de Colombia.
- Escribir un guion hipermedia, en el que se ensamblan las piezas gráficas y sonoras.
- Grabar los documentales en cada uno de los municipios Curití y Villanueva, con los personajes seleccionados: trabajadores, campesinos y artesanos.
- Editar y pos producir las piezas audiovisuales.
- Elaborar la programación para alojar en el servidor Web de la universidad el relato hipermedial de consulta permanente.

- Realizar un trabajo de reforzamiento de la identidad en las comunidades de los municipios estudiados, por medio de presentaciones del trabajo final con la comunidad y las autoridades locales.

3. Metodología

La metodología empleada en el proyecto es cualitativa y se divide en dos fases. Se emplearon los métodos de investigación cualitativa, marco teórico y muestreo, primero de manera inductiva y luego deductiva. Apelando a la recopilación de información, paralelo a una vigilancia epistemológica constante. El proyecto se abordó de manera secuencial en cada uno de los municipios, desde una perspectiva cuantitativa,

3.1 Primera etapa

Ceñidos siempre a los estudios, la reglamentación y las políticas culturales de la UNESCO y del Ministerio de Cultura de la República de Colombia para el análisis y la protección del patrimonio cultural material e inmaterial, se elaboró una base de datos, identificación, inventario, evaluación, y registro en cada uno de los oficios tradicionales. Para cada uno de los saberes ancestrales se realizó una revisión de fuentes y estado del arte, se validó el inventario patrimonial y cultural existente, se realizó un trabajo de campo documentación y evaluación.

3.2 Segunda etapa

El diseño y realización del hipermedia educativo, para la comunicación y divulgación de resultados obtenidos en la investigación. Esta etapa se subdivide en tres subetapas propias del quehacer audiovisual: pre-producción (escritura del guion hipermedia y técnico, plan de producción y de grabación); producción (rodaje en cada uno de los municipios; y post -producción (edición no lineal de video, programación, diseño gráfico, colorización y sonorización. Luego se alojó el hipermedia en el servidor de la Web). Finalmente, en una última etapa se establecieron las conclusiones de la investigación

Durante las dos etapas se tuvieron en cuenta la integración y participación de las comunidades en la identificación del patrimonio local, así como la protección y conservación del patrimonio natural de la zona.

4. Descripción

Las narraciones audiovisuales están cambiando, el uso de internet, el empleo de nuevas tecnologías y la oferta de productos audiovisuales en múltiples dispositivos han modificado la forma de realizar y exhibir los audiovisuales. Como señala Scolari (2013) las nuevas formas de comunicación digital han hecho que las narraciones audiovisuales evolucionen hasta relatos de base intertextual, red de textos, videos, audios, etc. En consecuencia, en los proyectos transmedia el guion será algunas veces rizomático y los contenidos tendrán esa dirección perpendicular que permitirá que los usuarios puedan moverse entre un video, una pista de audio, una infografía, un hipervínculo, una galería fotográfica, una animación, y otras posibilidades. El guion en estos proyectos será una escaleta no lineal que abarca los conceptos principales a abordar en el documental interactivo que se resume en una especie de cartografía creativa.

El término *Narraciones Transmedia* fue acuñado por Henry Jenkins, profesor del MIT, en el 2003, en la revista *Review* del Massachusetts Institute of Technology MIT, el transmedia, en su expresión más básica, significa historias a través de medios. Al respecto Carlos Scolari (2013), específicamente sobre el documental transmedia, argumenta que va más allá y lleva sus contenidos a otros medios y plataformas, buscando siempre la complicidad. El documental transmedia necesariamente distribuye su contenido en diferentes plataformas digitales.

La plataforma utilizada para exhibir los proyectos transmedia es Internet. Los audiovisuales alojados en la Web son de consulta permanente y están a disposición del usuario sin restricción de tiempo. Internet proporciona a los documentalistas herramientas propicias para la creación de proyectos que emplean narrativas no lineales.

Una de las consecuencias del cambio en el audiovisual contemporáneo es el rol que adquiere el espectador, quien pasa de tener un rol pasivo a uno activo. El espectador ahora se vuelve más un usuario del que se requiere una participación constante en las propuestas narrativas. Asimismo, el rol del realizador de modifica Giannetti (2002) plantea que la conectividad, la hipertextualidad y la interactividad son modos que están vinculados a la autoría descentralizada y a la participación colectiva.

En consecuencia, los proyectos transmedia se convierten en una herramienta eficaz en los procesos educativos, porque además de ser una experiencia lúdica y entretenida, tiene una intención marcadamente pedagógica y es ante todo una experiencia

Tabla. 1. Documentales interactivos colombianos 2012-2016.
Información actualizada el 5 de junio de 2016

Documental interactivo	Año	Director/es	Temática	Enlace
1. <i>Cuentos de viejos.</i>	2012	Marcelo Dematei, Carlos Smith, Laura Piaggio y Anna Ferrer	Relatos orales, memoria.	http://cuentosdeviejos.com
2. <i>Proyecto Rosa</i>	2012	Juanita León y Olga Lucía Lozano	Memoria, conflicto armado, violencia.	http://proyectorosa.com
3. <i>El charco azul.</i>	2013	Irene Lema	Memoria, cuentos rurales.	http://www.elcharcoazul.co/
4. <i>Tierra de cantores.</i>	2013	Carlos Manuel Hoyos	Patrimonio cultural, musical.	http://www.tierradecantores.net
5. <i>Qué pasa Colombia.</i>	2013	Olivier Hoffschir y Thomas Petitberghien	Patrimonio cultural inmaterial, musical.	http://www.quepasacolombia.net
6. <i>Mnemea.</i>	2013	Ana Teresa Arciniegas	Patrimonio cultural material	http://museo.unab.edu.co/app/musunab/index.php
7. <i>Memorias del Rio Atrato.</i>	2013	Varios realizadores	Violencia, memoria.	http://www.memoriasdelatrato.org
8. <i>4 ríos.</i>	2014	Elder Manuel Tovar	Memoria, conflicto armado, violencia.	http://www.4rios.co
9. <i>El centro: Bogotá.</i>	2014	Varios realizadores	Ciudad, espacio público, memoria.	http://elcentro.com.co
10. <i>El naranjal.</i>	2014	Juan David Escobar	Ciudad, gentrificación.	http://www.antesquedesaparezca.com/elnaranjal/
11. <i>Pregoneros de Medellín.</i>	2015	Ángela Carabalí y Thibault Durand	Espacio público, trabajo informal.	http://www.pregonerosdemedellin.com/#streetwalk/plazabotero-start-carabobo
12. <i>Paisaje Cultural Cañón del Chicamocha.</i>	2015	Ana Teresa Arciniegas	Patrimonio cultural inmaterial.	http://museo.unab.edu.co/app/chicamocha/index.html
13. <i>Paciente.</i>	2016	Jorge Caballero	Sistema de salud.	http://pacientedoc.com
14. <i>Yo no soy.</i>	2016	Máximo Castellanos	Transgénero, identidad de género.	http://yonosoy-idoc.net
15. <i>Proyecto ciudad. Más que paredes.</i>	2016	Carlos Beltrán y Frank Rodríguez	Ciudad, espacio público, arquitectura.	http://masqueparedes.proyecto-ciudad.com.co
16. <i>Aislados.</i> Proyecto en desarrollo.	2016	Marcela Lizcano	Patrimonio Cultural.	http://www.docaislados.com http://carolinagutt.com/wrk/aislados/
17. <i>Colombia Salvaje.</i> Proyecto en desarrollo.	2016	Richard Tamayo	Política, corrupción.	http://colombiasalvaje.com
18. <i>Rezagos de memoria. Recuerdos y olvidos.</i> Proyecto en desarrollo.	2016	John Fernando Velásquez	Violencia, memoria.	El proyecto no tiene enlace. Información en: http://www.docmontevideo.com/2015/proyectos.html#hackathon
19. <i>Álbum familiar colectivo.</i>	2016	Alejandra Rojas	Memoria.	http://albumfamiliarcolectivo.com

didáctica. Este tipo de formatos tienen la posibilidad de ser más llamativos para las audiencias jóvenes, debido a que las nuevas generaciones precisan interactuar de manera constante con contenidos, pues una única pantalla, les puede resultar en ocasiones aburrido.

Por otro lado, la producción en Colombia de audiovisuales transmedia, desde el año 2012, ha sido creciente y hay un incipiente pero prolífico desarrollo tanto en las iniciativas de producción, como de exhibición y de formación en el área. La mayoría de las obras no lineales tiene una característica común y es la intención por preservar la memoria y salvaguardar el patrimonio del país, son pocos los audiovisuales transmedia que han abordado temas patrimoniales. La mayoría de los esfuerzos se concentran en el documental de denuncia y son de modalidad expositiva.

Para establecer las iniciativas que se han realizado en las narraciones de no ficción en Colombia hemos realizado una matriz en la que cronológicamente se mencionan los proyectos, las temáticas y sus enlaces.

En base a la información de la tabla anterior podemos llegar a algunas conclusiones: las temáticas escogidas en la gran mayoría de proyectos giran entorno a la preservación de la memoria en dos sentidos: el primero en su relación con lo patrimonial que sin duda alude a lo inmemorial y a la inmortalización de aquello que se teme olvidar. El audiovisual y específicamente el documental intenta rememorar los legados culturales o artísticos pues estos son sedimentaciones del pasado que nos definen como grupo de individuos en el presente. Dentro de esta categoría podemos encontrar algunos ejemplos de documentales interactivos tales como: *Cuentos de viejos*, *Tierra de cantores*, *Qué pasa Colombia*, *Mnemea*, *Paisaje Cultural Cañón del Chicamocha*, *El charco azul*, *Proyecto ciudad más que paredes* y *Álbum familiar colectivo*.

La segunda vía en la que se han realizado documentales interactivos también hace alusión a la memoria pero relacionada con el conflicto armado colombiano a través de relatos que rememoran los hechos violentos en los que ha estado inmersa la población colombiana hace más de 60 años en una guerra interna. La reparación simbólica de las víctimas del conflicto y la narración de los hechos violentos ayudan a realizar el duelo necesario en cualquier proceso de reconciliación. Los proyectos interactivos que se han desarrollado en esa vía son: *Proyecto Rosa*, *Memorias del río Atrato*, *4 ríos* y *Rezagos de memoria, recuerdos y olvidos*.

Sin embargo el género documental en Colombia no ha sido ampliamente difundido en el país debido a dos razones principales: primero, porque la exhibición y distribución del documental no ha sido una prioridad para la industria cinematográfica colombiana y, segundo, porque dentro del sistema de preferencias del público se anteponen los filmes de ficción a los documentales.

Ante estas dos dificultades, los audiovisuales interactivos se convierten en una solución viable, por un lado porque la exhibición y distribución se hace a través de Internet, deslegitimando la idea de industria porque el espectador no tiene restricciones de acceso. Por otro lado, las narraciones no lineales son una opción narrativa apetecida por las nuevas generaciones, es decir, tiene sus propios espectadores.

En este marco, surge el proyecto “*Difusión digital de las manifestaciones asociadas a los saberes y quehaceres culturales en Santander. Hipermedia educativo para la apropiación de los oficios tradicionales en la región*”, como una posibilidad a través del uso de las TIC para la promoción, protección y divulgación de los oficios tradicionales patrimoniales, dirigida fundamentalmente a nueva audiencias.

La utilización de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) han establecido una forma diferente de configurar los espacios del conocimiento, transformando las prácticas de la pedagogía, permitiendo así conexiones transversales con el saber. El flujo de información, la incesante transformación de las tecnologías de la comunicación y el acceso irrestricto al conocimiento se han convertido en una constante en los nuevos medios de comunicación. A las implicaciones culturales de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en la sociedad se les ha denominado con el término cibercultura Levy (2007) y los estudios de esa nueva relación que se establece con el saber, se han configurado desde diversas corrientes que van desde la cultura visual, las implementaciones tecnológicas, hasta los métodos de aprendizaje en estas nuevas plataformas. La iniciativa de relacionar las TIC con la difusión del patrimonio cultural responde a la necesidad de contar con medios de comunicación y divulgación que promuevan la conservación y la puesta en valor del patrimonio cultural.

La relación entre lo patrimonial y lo tecnológico será esa conjunción de la naturaleza y de la cultura, de lo salvaje y del artificio. La posible definición que ha propuesto Michel Maffesoli (2012) de la posmodernidad como una sinergia de lo arcaico y del desarrollo tecnológico, será al unir lo arcaico con la tecnología que el imaginario se renueva con la

sensibilidad que todos compartimos. Es ahí también, donde entrará la memoria colectiva, una memoria patrimonial, donde se condensan, como por sedimentaciones, todas las expresiones micro o macroscópicas que se inscriben en una comunidad particular. El dispositivo propuesto de un hipermedia audiovisual plantea una dicotomía entre el progreso y la memoria, una unión entre lo arcaico con lo tecnológico, sin llegar a afirmar que la herencia cultural de una sociedad tenga que ser arcaica; al contrario no hay nada más actual y más vivo en toda comunidad que la afirmación y la identidad con su herencia y su pasado. El acto de la destrucción es contrario al video, porque las imágenes son inmortales, lo serial, lo fotográfico, la mortalidad en la imagen, habla de la eternidad, de la perdurabilidad, el dispositivo audiovisual posibilita esa eternidad, esa memoria. En este sentido, cobra aún más vigencia e importancia la utilización de los medios tecnológicos en la preservación del Patrimonio Cultural.

Otro de los grandes retos los trabajos elaborados entorno a la digitalización patrimonial es el de llegar a nuevos públicos, en ese sentido el uso de herramientas web 2.0, de recursos en línea y de los canales de comunicación como las redes sociales posibilitan el contacto directo de personas que habitualmente están en contacto permanente con las TIC y con un sector de la población relativamente joven que es el que está en mayor contacto con ellas y en menor contacto con los temas relacionados al patrimonio. Supliendo así en parte la necesidad de llegar a las nuevas generaciones, para que conozcan y otorguen valor a lo heredado. En ese sentido el lenguaje empleado tanto por el multimedia, el hipermedia y en nuestro caso particular el documental interactivo les es cercano y les resulta familiar. Los recursos digitales se convierten en un banco de herramientas en línea para que los usuarios las utilicen a su conveniencia, los dispositivos hipermediales juegan así el rol de mediador entre las personas y los contenidos patrimoniales.

5. Resultados

Los resultados obtenidos son los siguientes:

- Material audiovisual de consulta permanente, de libre acceso para la comunidad académica que promueve la salvaguarda y puesta en valor del patrimonio inmaterial. Material de consulta que permita formular nuevas investigaciones.
- Ampliación de la distribución del hipermedia o transmedia, ampliando el número de beneficiarios directos e indirectos que puedan acceder a él. Distribución

en las alcaldías, casas de cultura, museos, bibliotecas, universidades, colegios y en entes que estén relacionados con actividades culturales.

- Apertura de portal web educativo de consulta de acceso libre en internet del hipermedia educativo sobre los oficios tradicionales de Santander.
- Consolidación de los productos hipermedia educativos como unidades de aprendizaje digitales que promuevan el patrimonio cultural.
- Los conceptos que se plantean desde el arte digital como transdisciplinariedad, simulación, interacción, multiplicidad, hipertextualidad, virtualidad, entre otros, amplían la forma de entender la percepción digital. A su vez el logro de la simulación y la interacción del arte digital está en la experimentación que posibilita el acercamiento lúdico al conocimiento.
- En Colombia los proyectos audiovisuales desde hace un tiempo han iniciado una nueva migración narrativa, empleando otras ventanas de exhibición y distribución, estas propuestas están dirigidas a nuevos públicos y audiencias, ávidos de relatos, de participación e interacción.

6. Conclusiones

La difusión digital del patrimonio regional contribuye a promover el desarrollo social, turístico y ambiental de la zona de estudio. La difusión digital del patrimonio cultural es una forma de protegerlo, salvaguardarlo y preservarlo. A su vez, la difusión mediante las tecnologías de la información y la comunicación, debe permitir el acceso virtual del patrimonio a diferentes niveles: acceso a los profesionales interesados, a los especialistas, a los investigadores y al público en general, promoviendo así una intención pedagógica en los productos audiovisuales.

Los saberes locales que hacen parte del patrimonio inmaterial lo constituyen una serie de conocimientos y técnicas tradicionales relacionadas con el hábitat, esas tradiciones están asociadas a la fabricación de objetos artesanales, son técnicas ancestrales, que continúan vigentes y que actualmente tiene una alta demanda, son generadoras de empleo y dinamizadores de la economía local.

Ante las posibilidades que ofrece el lenguaje de los nuevos medios de comunicación e información, la educación y la difusión digital del patrimonio a través del

audiovisual sigue siendo una cuestión pendiente. Los audiovisuales realizados con fines educativos por su impacto y amplia divulgación se convierten en herramientas de transmisión viables, pertinentes y de alguna manera necesarias, frente al consumo global de productos visuales y frente a la necesidad de conocer y proteger el patrimonio cultural.

Asimismo, los medios de comunicación permiten promover las tradiciones culturales posibilitando que las comunidades puedan reconocer y valorar sus manifestaciones culturales inmateriales. En este sentido, son las comunidades quienes lo resignifican, lo heredan y le otorgan valor.

Es justamente desde la universidad donde se hace posible crear los grupos interdisciplinarios que desarrollen ideas y prototipos para llenar el vacío que hay en difusión digital del patrimonio cultural y propiciar el puente entre el ámbito del patrimonio con la sociedad.

Referencias bibliográficas

APARICI, R. (1996). *La revolución de los medios audiovisuales: educación y nuevas tecnologías*. Madrid: Ediciones de la Torre.

CASACUBERTA, D. (2003). *Creación colectiva: en Internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.

CHOI, I. (2009). *Interactive documentary: A production model for nonfiction multimedia narratives*. En: *Intelligent technologies for interactive entertainment*. Berlin: Springer Verlag.

DELEUZE, G. (1985). *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

ECO, U. (1993). *Lector in Fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen.

GAUDENZI, S. (2009). *Digital Interactive documentary: from representing reality to co-creating reality*. Londres: University of Goldsmiths, Centre for Cultural Studies.

GIANETTI, C. (1998). *Ars telemática: telecomunicación, Internet y Ciberespacio*. Barcelona: l'Angelot.

– (2002). *Estética Digital, Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Agelot.

GIFREU, A. (2013). *El documental interactivo*. Barcelona: Editorial UOC.

JENKINS, H. (2003). *Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling*. Technology Review.

MAFFESOLI, M. (2012). *El ritmo de la vida. Variaciones sobre el imaginario posmoderno*. México: Siglo XXI Editores.

MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

MORENO, I. (2002). *Musas y nuevas tecnologías el relato hipertexto*. Barcelona: Paidós Comunicaciones.

MORENO, I. ANDRADE, V. y COLORADO, A. (2014). *ArTecnología, Conocimiento aumentado y accesibilidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

LÉVY, P. (2007). *Cibercultura*. Barcelona: Ed. Anthropos.

SCOLARI, C. (2008). *Hipermediaciones, Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Editorial Gedisa.

– (2013). *Narrativas Transmedia*. Barcelona: DEUSTO.

Filmografía

ARCINIEGAS, A. (Directora) (2013). *Mnemea*, documental interactivo. Recuperado de: <http://museo.unab.edu.co/app/musunab/index.php>

– (2015). *Paisaje Cultural cañón del Chicamocha*, documental interactivo. Recuperado de: <http://museo.unab.edu.co/app/chicamocha/index.html>

BELTRÁN, C. y RODRÍGUEZ, F. (Directores) (2016). *Proyecto ciudad. Más que paredes*, documental interactivo. Recuperado de: <http://masqueparedes.proyectociudad.com.co>

CABALLERO, J. (Director) (2016). *Paciente*, documental interactivo, 2016. Recuperado de: <http://pacientedoc.com>

CARABALÍ, A. y DURAND, T. (Directores) (2015). *Pregoneros de Medellín*, documental interactivo. Recuperado de: <http://www.pregonerosdemedellin.com/#streetwalk/plazabotero-start-carabobo>

CASTELLANOS, M. (Director) (2016). *Yo no soy*, documental interactivo. Recuperado de: <http://yonosoy-idoc.net>

DEMATEI, M. SMITH, C. PIAGGO, L. y FERRER, A. (Directores) (2012). *Cuentos de viejos*, documental interactivo. Recuperado de: <http://cuentosdeviejios.com>

ESCOBAR, J. (Director) (2014). *El Naranjal*, documental interactivo. Recuperado de: <http://www.antesquedesaparezca.com/elnaranjal/>

HOYOS, C. (Director) (2013). *Tierra de cantores*, documental interactivo. Recuperado de: <http://www.tierradecantores.net>

LEMA, I. (Directora) (2013). *El charco Azul*, documental interactivo. Recuperado de: <http://www.elcharcoazul.co/>

LEÓN, J. y LOZANO, O. (Directores) (2013). *Proyecto Rosa*, documental interactivo. Recuperado de: <http://proyectorosa.com>

LIZCANO, M. (Directora) (2016). *Aislados*, documental interactivo. Recuperado de: <http://www.docaislados.com>

TOVAR, E. (Director) (2014). *4 Ríos*, documental interactivo. Recuperado de: <http://www.4rios.co>

Travessias no cinema independente

Salete Paulina Machado Sirino

Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II
UNESPAR/FAP

saletems@uol.com.br

Resumo

Travessias (2015), roteiro e direção meus, foi rodado no estado do Paraná e em Ciudad del Este, fronteira do Brasil com o Paraguai. Nesse filme, as fronteiras culturais e geográficas representam um espaço de divisas e de passagem e implicam em travessias pessoais: de pai e filha, de marido e mulher e de mãe e filho. Neste texto, primeiramente, aborda-se sobre a concepção do roteiro, situa-se a produção desse longa no contexto do cinema multiplot e visando à reflexão finalizando significados, apresenta-se vozes de profissionais que atuaram na colorização e no desenho de som. E, num segundo momento, sintetiza-se sobre o lançamento de *Travessias* em cinemas e elenca-se algumas vozes que refletem sobre a experiência da recepção do filme.

Palavras-chave

Travessias, cinema independente, cinema & espectador.

1. Como nascem os anjos?

Considerando os pressupostos teóricos sobre dialogismo de Mikhail Bakhtin – essenciais para o entendimento do conceito de alteridade –, e considerando os estudos sobre a figura do leitor de Hans Robert Jauss e de Umberto Eco, a leitura de determinado aspecto seja da vida real ou ficcional está diretamente relacionada ao ser social que somos, já que as nossas inferências culturais são construídas por meio de nossa relação entre o “eu” e o “outro”.

Neste caminho, o interesse pelo tema “travessias humanas” tornou-se presente em minha vida, especialmente, por meio da professora Dra. Rita Felix Fortes – estudiosa de Guimarães Rosa –, tanto em suas aulas quanto nos encontros que tivemos relativos à orientação para a escrita da dissertação¹ de mestrado em Letras, que tinha como objeto de estudo duas obras rosianas – *Conversa de Bois e Campo Geral/Miguilim* – e a adaptação de *Campo Geral* para o filme *Mutum*, pela cineasta Sandra Kogut.

À vista disso, em uma tarde de sábado, na Ponte da Amizade, na cidade de Foz do Iguaçu, fronteira Brasil com o Paraguai, comecei a observar o ir e vir das pessoas por aquele espaço fronteiro. Elas passavam umas pelas outras sem se perceber. Havia multidão e sensação de solidão. Havia barulho e silêncio. Isso me inquietou. Comecei a pensar: quem são estas pessoas, de onde vêm, quais são seus objetivos, seus problemas, seus sonhos. Lembrei-me do libanês Hassib, que conheci por intermédio de um grande amigo, Sergio Sanderson², em sua loja de eletrônicos em Ciudad del Este. Chamou-me a atenção a forma deste libanês receber as pessoas em seu comércio – clientes ou não –, de tratar os filhos, de falar sobre a saudade de sua terra natal, o Líbano. Por um instante, estava eu na Ponte da Amizade, em meio àquela multidão, aquele barulho e estava em silêncio, sozinha em meus pensamentos. Então comecei a refletir sobre os encontros que acontecem ao acaso e que interferem em nossa forma de ver uns aos outros.

O Paraná é um estado de formação cultural híbrida, seja pela migração ou pela imigração de culturas. Em algumas regiões, prevalecem etnias de origem europeia, inclu-

1 De meninos a homens: possibilidades de leituras da infância em *Conversa de Bois*, *Campo Geral* e em *Mutum*. Paralelamente a realização deste mestrado atuava como professora do Curso de Letras, na Unioeste/Campus de Cascavel e rodava meu primeiro documentário *Estrada do Colono* (2009), no qual, como premissa narrativa, colocava em prática os pressupostos teóricos sobre o dialogismo de Mikhail Bakhtin.

2 Sergio Sanderson atuou na Direção de Fotografia do filme *Travessias*.

sive, em boa parte da região oeste, onde se localiza também a cidade de Foz do Iguaçu, em cuja cidade, diferentemente de outras regiões do estado, há um grande berço da cultura árabe – depois do estado de São Paulo, em Foz do Iguaçu vive a segunda maior comunidade de libaneses do Brasil. Nesta cidade, formada por várias etnias, em certa medida, pode-se afirmar que há o conhecimento e respeito da cultura uns dos outros, mas, na grande maioria das cidades do Brasil, o modo de ser e de viver árabe ainda é visto de forma caricaturada, às vezes com receio de aproximação, com medo do desconhecido, com um preconceito estabelecido a partir de uma visão antropocêntrica do homem ocidental.

Tentando responder a pergunta deste texto introdutório – Como nascem os anjos? –, no campo da criação fílmica, a ideia para o roteiro de *Travessias* nasceu nesse encontro com o ir e vir apressado e tumultuado daquelas pessoas na Ponte da Amizade e no encontro que tive com essa família de libaneses. Certamente esses encontros dialogavam com minhas inferências culturais, adquiridas por meio da leitura de obras de Guimarães Rosa e que acabaram por despertar interesses temáticos, interferindo em minha forma de perceber as travessias humanas.

2. Travessias, um filme multiplot



Figura 1. Pôster do filme *Travessias* (2015), direção de Salete Machado

Travessias foi filmado entre o final do mês de dezembro de 2014 e o mês de janeiro de 2015, com sequências rodadas nas cidades de Curitiba, Cascavel, Foz do Iguaçu e em Ciudad del Este, e também na BR 277 – sentido Curitiba a Cascavel –, que tem seu desfecho na Ponte da Amizade, fronteira do Brasil com o Paraguai. Cinematograficamente, o espaço geográfico do Paraná, nesta ficção, surge como um elemento metafórico das travessias humanas.

Três núcleos familiares compõem a narrativa desse longa. Nesse sentido, o filme pode ser considerado no contexto do multiplot³ – duas ou mais tramas que se alternam com autonomia e que, embora com conflito pró-

3 Filmes multiplots – múltiplos enredos – existem desde os primeiros filmes no cinema, a exemplo, *Intolerância* (1916), de D.W. Griffith. Dentre os mais recentes filmes multiplots, destacam-se: *Vidas Cruzadas* (1993), de Robert Altman; *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles.

prio, possuem pontos de convergência que direcionam estas tramas na construção de significado dramático. Tanto é assim que em *Travessias*, o destino de três personagens serão cruzados:

- Naun, um libanês que vive em Foz do Iguaçu, é dono de uma loja de eletrônicos em Ciudad del Este. Saiu do Líbano, ainda jovem, pela necessidade de sustentar sua família. Hoje, muitos anos depois, se vê dividido pelo dilema entre o desejo de manter a família unida ou preservar as tradições libanesas.
- Diferentes visões de mundo estremecem a relação do sacoleiro José e de sua mulher, a professora Maria Helena, que não se entendem nem em relação à educação dos filhos nem em suas escolhas profissionais.
- Léo, diretor de teatro, encara a complexidade que viver de arte lhe impõe e reflete em seu silêncio o drama do conflito que vive com a mãe, Isolda, que não consegue aceitar que o filho, contrarie suas expectativas.

Os conflitos destes três núcleos familiares são convergentes, já que cada um, ao seu modo, revela o estranhamento decorrente das relações humanas, a dificuldade de entender e se relacionar com o outro, com aquele que age, pensa e existe independente e diferente de nós, mas que, de alguma forma, está intimamente ligado àquilo que somos, pois também somos outros em relação ao diferente, somos fruto dessas interações, muitas vezes conturbadas.

Neste sentido, *Travessias* se apresenta como um filme multiplot – uma forma narrativa e não um gênero –, já que é composto por três linhas narrativas paralelas, que tanto existem independentes umas das outras, quanto se interligam pelo conflito existencial vivenciado em cada núcleo familiar.

2.1. Naun e sua família libanesa: identidade cultural

Com a intenção de representar de forma fidedigna a cultura libanesa nas etapas de preparação e produção, houve uma pesquisa primando desde a caracterização das personagens até um trabalho minucioso por parte da equipe de produção de arte do filme, visando tal representação. Para tanto, foi essencial filmar em casa de libaneses e ter à disposição todo aparato relacionado à composição da arte – cenários, adereços, figurinos, etc., e também o acompanhamento dos donos da casa durante as filmagens.

Em *Travessias* o espaço surge como um elemento metafórico das travessias humanas e a alteridade se apresenta como subtexto da narrativa, já que nesta, as personagens são construídas por meio do relacionamento, do encontro e do desencontro com o outro. Destarte, no filme, na primeira sequência em que aparece o libanês Naun, este, como faz todos os dias, atravessa a Ponte da Amizade sentido Ciudad del Este, onde tem uma loja de eletrônicos. Nesta manhã, em companhia de filho, Antun, Naun conta:

« Sabe, filho, bem mais jovem que você, seu pai passou por muita dificuldade no Líbano. Meu pai morreu e ficamos sem nada. Eu era o mais novo de uma família de oito irmãos. Tive que deixar minha terra natal, eu e meu tio, viemos pra cá, pra trabalhar e poder sustentar a minha mãe e os meus irmãos. Olhando assim, tudo aqui hoje parece tranquilo, mas a gente nunca sabe como vai ser o dia de amanhã. E se um dia tiver que ir embora daqui? Eu não quero nunca mais ter que ficar longe da minha família.

A trajetória de Naun é igual a de inúmeros libaneses que tiveram que deixar o Líbano e vir para o Brasil. Entretanto, diferentemente, de outros imigrantes, os libaneses mantêm na educação de seus filhos, mesmo daqueles que nascem no Brasil, a cultura de sua terra natal. E é nesse ponto que se constitui o conflito da personagem de Naun, especialmente, na educação de sua filha Maria. Fato esse que se evidencia na primeira sequência do filme entre Naun e Maria, quando ele, após um momento de oração, vê a filha na rua sem seu véu – *hijab*.

Assim que a filha entra com sua mãe, Fátima, na sala de sua casa é interpelada pelo pai, conforme imagens a seguir – em plano e contra-plano:



Figura 2. Frames do filme *Travessias* (2015), direção de Salete Machado

« NAUN: O que que é isso, Maria?

MARIA: Isso o que, pai?

NAUN: Isso o que, pai? Eu é que pergunto: você saiu na rua sem o seu *hijab*?

MARIA: Pai, a gente já não conversou sobre isso? Pensei que o senhor já tinha entendido. Lembra no colégio como que era quando eu usava o *hijab*, como zoavam de mim? Parecia que eu era um ser de outro mundo.

NAUN: Isso foi no início, depois que eu conversei com o diretor todo mundo passou a te respeitar.

MARIA: Mas demorou muito tempo pra me respeitarem, pai, e na faculdade eu não tenho a menor vontade de passar por isso de novo.

NAUN: Filha, seguir a nossa religião não é e nunca será uma humilhação, e sim um dever sagrado.

Neste momento, Fátima interfere em defesa da filha:

FATIMA: Naun, nossos filhos nasceram e cresceram aqui no Brasil.

NAUN: Eu sei! É que eu tô cansado de ver brechas aqui e ali, enquanto isso nossa cultura vai se adaptando, se entranhando em outras culturas. Se a gente não orar e vigiar, dentro de um tempo não seremos mais reconhecidos nem aqui, nem no Líbano.

O diálogo acima evidencia o conflito existencial vivido por pai e filha, enquanto aquele deseja que a filha siga as tradições da cultura árabe, esta, tendo nascido no Brasil, acredita ser possível adaptar certos costumes, especialmente, aqueles que causam estranhamento a cultura ocidental e que lhe provocam situações de preconceito e desconforto, já que, na grande maioria das vezes, no encontro com o “outro” que habita este lugar que ela nasceu e do qual também é pertencente, a visão antropocêntrica deste “outro” sobre o seu “eu” implica em situações que beiram a humilhação e, para evitá-las, Maria pensa em soluções como esta de andar na rua sem o véu, por exemplo. Entretanto, a cultura apreendida no Líbano, em especial a religiosa, está intrínseca à identidade cultural deste pai, que não aceita brechas ou adaptações. Sendo assim, este conflito, no decorrer do filme, irá se acentuar e impor uma forçosa travessia.

2.2 O sacoleiro José e sua mulher, a professora Maria Helena: conflitos e estranhamentos

O principal problema vivenciado pelo sacoleiro José e sua mulher, a professora Maria Helena, se constitui na configuração de família: se esqueceram do papel deles como indivíduos. A identidade deles se dissolve dentro da identidade familiar, dentro do papel social que eles têm como pai e mãe. Não conseguem se entender na educação

dos filhos e acabam não se reconhecendo como um casal. Maria Helena e José têm dificuldade de dialogar e de interagir um com o outro, pois só conseguem ver o que os distancia enquanto pai e mãe, como pode ser percebido na sequência a seguir:

« JOSÉ: Ah, as venda não foram boa. Amanhã vou ter que ir pro Paraguai buscar mais coisa.

MARIA HELENA: É por isso que eu digo pra você: você tem que estudar. Tem que tentar passar num concurso público, pra gente ter uma vida melhor. Ah, eu já sei o que você vai dizer! Que você não quer bater cartão, que você quer ser dono do seu próprio negócio, não é? Quer ser patrão!



Figura 3. Frames do filme *Travessias* (2015), direção de Salette Machado

JOSÉ: Maria Helena, eu não to com cabeça pra discussão hoje, viu? Eu sei que você deve estar cansada, estressada com o teu trabalho, mas, olha, cê dá um tempo, viu? Dá um tempo!

MARIA HELENA: Dá um tempo? Dá um tempo? Eu queria dar um tempo de você. Cadê as meninas?

JOSÉ: Botei pra trabalhar ou você queria que eu chegasse em casa cansado do trabalho e fosse lavar a louça, cê ta louca?

MARIA HELENA: Você é um insensível, né? E eu sou uma iludida, mesmo! Eu trabalho o dia inteiro, em pé, dando aula e quando eu chego em casa eu tenho que ir prum tanque lavar a roupa, e você não pode lavar uma louça?

JOSÉ: A gente tem três filho grande, que não faz outra coisa que não ser estudar, que podia muito bem ta ajudando em casa pra aliviar a barra aqui pra gente.

MARIA HELENA: Eu não acho. Eu acho que eles têm que ter tempo livre pra estudar, senão eles vão ter sempre a mesma vida miserável que a gente tem.

JOSÉ: Eu desisto, viu? Eu desisto!

O diálogo acima evidencia que, para além da divergência de posicionamento sobre a educação dos filhos, outro conflito que agrava o estranhamento entre os dois é o fator econômico. Maria Helena, professora, quer que o marido, tal como ela, faça um concurso público para que possam ter estabilidade financeira e garantir o futuro dos filhos. José, o caixeiro viajante, se desvia distante da mulher em agonia, prefere fazer suas travessias em uma vida sem certezas, no escuro do futuro.

2.3. Isolda e seu filho, o diretor de teatro, Léo: o amor de mãe sufocado

Isolda vive com os dois filhos, Léo e Luana, ele com quase vinte e cinco anos e ela com pouco mais de vinte anos. Ambos dependem financeiramente da mãe, que atua como corretora de imóveis. O conflito de Isolda se constrói na insegurança financeira advinda deste trabalho e na responsabilidade de manter economicamente a família, mas, principalmente, no fato de seu filho Léo dedicar-se a carreira de diretor de teatro, o que para esta mãe é uma escolha profissional equivocada – dada a dificuldade de se



Figura 4. Frame do filme *Travessias* (2015), direção de Salete Machado

viver de arte no Brasil. Isto se agrava pelo fato de que, embora pague a duras penas a faculdade de Administração de Empresas para a filha Luana, esta começa a atuar em gestão cultural com o intuito de buscar patrocínios via Lei Rouanet para que o irmão possa realizar sua peça teatral.

A sequência a seguir – *frames* do filme *Travessias* (2015), de um almoço em família –, evidencia que Isolda ao não aceitar as escolhas profissionais de seus filhos, não conse-

gue ser uma mãe amorosa: cobra de Léo que tenha uma profissão “normal” e acaba sendo dura em suas palavras. Essas ações decorrem do peso econômico que esta mãe carrega para sustentar a família e do desejo que seus filhos possam ter um futuro melhor. Isto a torna infeliz e impede que demonstre seu amor ao filho.

LÉO: Ainda não me conformo. Aquele patrocínio era nosso.

LUANA: Desencana Léo. Amanhã eu vou atrás de outro patrocinador.

LÉO: É, mas a estreia é daqui uma semana, a gente já adiou duas vezes, se a gente adiar de novo, o pessoal do teatro disse que a gente perde a pauta.

LUANA: Eu já falei, eu vou arranjar uma solução. Já não consegui o cenário e o figurino emprestado? Então, eu não entendo porque esse desespero, agora só falta a iluminação mesmo.

LÉO: Luana, só a iluminação?

LUANA: Mas também aquele teu amigo, né? Tinha que te deixar na mão.

LÉO: É, mas, ele já quebrou vários galhos pra gente, como que ele ia fazer agora? Ofereceram dinheiro, ele largou. Que que a gente podia oferecer? Nada!

Nisso a mãe, irritada, empurra o prato e interfere na conversa dos filhos.

ISOLDA: O que eu fiz, hein? Gente, onde foi que eu errei? Eu quero saber quando é que vocês vão ter uma vida normal! Um trabalho normal, com dinheiro na mão, um salário na mão todo mês! Hein? E você, Léo? Entrou nessa de ser ator, depois de ser diretor e o que é que você tem, meu filho? Nada! Você não tem um carro, você não tem nem uma bicicleta. Eu já sei! Você vai dizer o importante é trabalhar no que gosta! Não é?

LÉO: Isso mesmo mãe!

ISOLDA: Isso mesmo mãe? E você consegue se sustentar? Deixa que eu respondo. Não! Você não consegue. Você tá caminhando pros vinte e cinco anos e insiste nesta vida de teatro. Ai meu filho, por acaso você acha que eu vou viver pra sempre, é? Que eu vou ficar a vida toda colocando comida no teu prato pra você comer. Quando é que você vai ter uma vida normal? Sinceramente. Eu tô cansada. Você é um desgosto pra mim, meu filho!

Neste momento, Léo olha bem nos olhos da mãe e sai da mesa, em silêncio.

LUANA: Você pegou pesado com o Léo, mãe.

ISOLDA: Ah, que peguei pesado o que? A culpa é sempre minha!

LUANA: Mãe, ele é super talentoso e dedicado. Uma hora a estrela dele brilha.

ISOLDA: E você, hein, Luana? Entrou nessa aí de ficar seguindo o Léo! De que adianta ficar te pagando a faculdade de Administração todo mês pra você ser alguém na vida, se você insiste em seguir os passos do seu irmão?

LUANA: Calma, calma! O curso tá me ajudando muito e você sabe! Eu tô trabalhando com gestão cultural, eu te falei, é uma área que tá crescendo. Você tem que acreditar na gente, mãe.

O embate acima, entre mãe e filho, evidencia que o fator econômico é determinante na visão de mundo e, por consequência, nas atitudes de Isolda. Ela tanto é agente de suas ações quanto se constitui como resultado de um modelo capitalista de vida. O desfecho deste núcleo familiar não se caracteriza dentro do contexto do “final feliz”, ele mostra a dolorosa travessia de Isolda – com a morte do filho Léo. Metaforicamente, esta morte seria uma morte simbólica da arte – dada a descrença da família e da sociedade, bem como a dificuldade de se viver da arte, recorrentes no Brasil.

3. Finalizando significados

O título desta seção não se refere ao fechamento de significados, uma vez que estes são sempre abertos e suscetíveis à resignificação, mas sim, ao papel exercido pela etapa de finalização dos filmes e seu potencial de construir significados. Nesse diapasão, *finalizando significados* remete à construção simbólica no cinema que começa pela ideia que dá origem ao roteiro, passando pela composição das personagens, da direção, da direção de arte, da direção de fotografia, culminando na finalização de imagem e som.

Tendo como referência o livro *Fazendo filmes* (1998), de Sidney Lumet, no qual este cineasta aborda sobre sua experiência de décadas na realização fílmica, e considerando a relevância na construção do discurso fílmico e de seus significados dos trabalhos da etapa de finalização de imagem e som, a seguir, apresenta-se algumas reflexões de profissionais que atuaram na Colorização e no Desenho de Som do filme *Travessias*:

3.1 A colorização, por João Castelo Branco⁴

Considerando *Travessias* como uma obra realista, que fala de conflitos e dramas de pessoas comuns, de classe média, de diferentes contextos, as escolhas de colorização seguiram a trilha do plausível, evitando efeitos exagerados e tentando respeitar e ressaltar apenas a carga de dramaticidade proposta pela própria narrativa e pela interpretação das escolhas dos diretores de fotografia – Sergio Sanderson e Pedro Meregé.

As três histórias paralelas falam da solidão, da melancolia, da falta de comunicação e dos desencontros da vida privada em ambientes internos, de cenas noturnas de apartamentos de classe média; mas também há o contraste com os encontros e as possibilidades da vida pública, com cenas diurnas internas e externas.

A cenas de Naun e sua família são essencialmente internas, no ambiente privado da vida familiar e falam da luta pela manutenção da tradição libanesa e da solidão dos que não estão nem lá, nem cá. Apenas destoam disso os momentos da vida pública de Naun em seu comércio, que mostram um lado jocoso e acolhedor do personagem.

Os conflitos conjugais de Maria Helena e José seguem a mesma lógica, a casa é o ambiente fechado, difícil, da falta de comunicação entre os membros da família. De outro lado, parece que tanto ela quanto ele levam com vocação suas escolhas profissionais e encaram de frente as dificuldades, as vezes bastante árduas, dessas escolhas profissionais.

No ambiente privado da vida de Isolda e de seus filhos, o drama é marcado pela incompreensão da mãe pelas escolhas de Léo. O que é interpretado por ela como inércia e falta de responsabilidade é mostrado no filme como dedicação e compromisso do seu filho no ambiente do trabalho, ao ensaiar sua peça de teatro e produzir seu espetáculo junto com sua irmã.

Esses momentos da vida privada foram construídos com imagens mais escuras, com planos mais fechados e, em geral, com diálogos mais tensos. Ao contrário disso, as cenas da vida pública desses personagens são, em sua maioria, construídas com planos mais abertos e luminosos.

⁴ João Castelo Branco, neste tópico, discorre sobre o seu trabalho na colorização do filme *Travessias*. Como diretor de fotografia e colorista já participou de projetos de vídeo-arte, documentário, filmes experimentais e de cinema de ficção. Já trabalhou no Benin, Japão, República Tcheca, Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Peru e em todas as regiões do Brasil.

Há ainda o encontro de Léo com José que segue pela movimentada Ciudad del Este, local que os fotógrafos optaram por exagerar no contraste e na saturação das cores. O encontro desses dois personagens com Naun em sua loja de equipamentos de fotografia e iluminação no Paraguai tem um tom alegre, luminoso e movimentado, com planos mais abertos, de grande angular, marcado por diferentes ações que acontecem no primeiro plano e no plano de fundo.

O desfecho trágico do filme leva a narrativa para uma estrada. Fotografado em alto contraste e com cores saturadas, seguindo a saída dos personagens de Ciudad del Este.

3.2. Desenho de Som de *Travessias*, por Ulisses Galetto⁵

Na perspectiva sonora, a narrativa dos conflitos culturais vividos pelas três personagens que cercam o comerciante libanês Naun, é marcada por três pontos fundamentais. O primeiro deles diz respeito à característica da trilha musical, onde são realçados elementos melódicos e timbrísticos do Oriente Médio, em harmonia com uma lógica orquestral Ocidental, onde aparecem elementos característicos da cultura brasileira e paraguaia. Numa composição de texturas contextualizadas para uma geografia pouco confortável, a narrativa sonora acompanha essa lógica ao realçar aspectos importantes do ambiente onde as personagens se inserem: o aconchego e a calma do lar, os ambientes frenéticos do trânsito na rota da fronteira e o corre-corre do comércio na zona livre de Ciudad del Este, no Paraguai. Por último, o panorama das impressões geográficas das três fronteiras é realçado pela presença de efeitos das maravilhas naturais, merecendo destaque as cataratas do Iguazu e o Rio Paraná, berço da florescência das cidades que ali se desenvolveram.

Já a família de José e sua mulher vivem em constante conflito, ora representado pela busca de uma unidade de objetivos de vida, ora pelas incertezas advindas das escolhas profissionais individuais. A casa, porto seguro para ambos, transforma-se gradualmente em um ponto de interferência do futuro próximo, ao ambientar a calma (cozinha, estudo dos filhos, descanso na sala) em contraste com o conflito (discussão do casal na cozinha, pai em conflito com as filhas na sala, José e Maria em conflito na

⁵ Ulisses Galetto, neste item, reflete sobre seu processo criativo no Desenho de Som do filme *Travessias*. Ulisses é Doutor em História pela UFPR, com tese sobre políticas públicas para artes e culturas. Também é músico, produtor, compositor, arranjador e desenhista de som (edição e mixagem) para cinema e televisão. Integra o grupo FATO desde 1994 (www.fato.org).

sala). A dinâmica corriqueira desenhada pelos ambientes – (*bgs*) *foley* e efeitos (*hfx*) – contrasta com os diálogos (*dx*) do dia-a-dia, que alteram profundamente a dinâmica desenhada pelo som base dos ambientes. Essa “tonalidade” pode ser observada também na escola do filho mais velho do casal, onde uma aparente serenidade dos efeitos do ambiente sofre a interferência da dura realidade da relação conflituosa do filho com seus pares, descrita nos diálogos das personagens. Por fim, as viagens de José, ponto de encontro entre várias outras histórias, compõem uma das narrativas preponderantes do filme, descrevendo o efêmero, o passageiro, o transitório e realçando elementos próprios do contexto apresentado pelas imagens: trânsito, rodoviária, transeuntes, etc.

O som do núcleo familiar de Isolda e seus filhos Léo e Luana revela a busca pelo entendimento entre visões de mundo distintas, os embates, os encontros, os desencontros; o lar concentrando antagonismos, proximidades e distanciamentos; a arte como objetivo maior, extremos, limites, a vida. Assim, a aparente serenidade dos ambientes sonoros contrasta, mais uma vez, com os conflitos entre mãe e filho, realçados por diálogos intensos e contundentes, que descrevem não apenas as personalidades de ambos, mas também os paradoxos internos gerados pelo amor e pela discórdia. A viagem, seu dinamismo e seus ritos de passagem, com encontros (Léo e José, Léo e Naun) e desencontros (o desfecho sem volta). O som segue a narrativa proposta pelas imagens, reforçando elementos descritivos da complexidade da personalidade de Léo em contato com um mundo pragmático: dinheiro, sucesso profissional, encontros e desencontros.

4. *Travessias e o público*

Travessias foi lançado no mês de julho de 2016 em salas de cinema⁶, conseguindo excelentes espaços, a exemplo das redes Cineplus e UCI Cinemas, nesta, destaca-se: seis semanas em cartaz no UCI do shopping Estação, em Curitiba; quatro semanas no UCI do shopping Samaúma, em Manaus; duas semanas no UCI dos shoppings Jardim Sul e Santana, em São Paulo; e duas semanas no UCI do shopping New York da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. Também percorreu algumas cidades do interior de Minas Gerais, São Paulo e do Paraná, neste, com destaque para sua estreia no

⁶ Como resultado da distribuição do filme em salas de cinema, sob coordenação de Talício Sirino, *Travessias* figurou na relação da ANCINE, em 40º lugar, dentre os 143 filmes brasileiros lançados em cinema, em 2016. Fato que pode ser considerado como um grande resultado para um filme produzido e distribuído no contexto do cinema independente.



Figura 5. Exibição em cinemas do filme *Travessias* (2015), direção de Salette Machado

evento Cinema & Música⁷, com a exibição do filme *Travessias* seguida de show acústico com Jackson Antunes – que interpreta Naun filme – e Andrade Paraná – que canta *Viajante do mundo*, uma das músicas tema deste longa. *Travessias* foi indicado ao Grande Prêmio de Cinema Brasileiro 2017, organizado pela Academia Brasileira de Cinema⁸.

Em novembro de 2015, juntamente com o filme *Infância*, de Domingos de Oliveira, protagonizado por Fernanda Montenegro, *Travessias* foi selecionado para a Mostra Paralelo, do III Festival Internacional de Cinema da Bienal de Curitiba – FICBIC. Também em novembro de 2015, foi selecionado para a Mostra Competitiva do 8º Festival da Lapa, recebendo quatro prêmios: Melhor Atriz Coadjuvante para Isadora Ribeiro, por Isolda; Melhor Ator Coadjuvante para Rodrigo Ferrarini, por José; Melhor Trilha Sonora, para Xenon Pinheiro; e Menção Honrosa para Salette Machado.

Entendendo que o ciclo do cinema só se completa no encontro do filme com seu público, conhecer sobre a experiência da recepção do filme por parte deste público torna-se relevante, tanto para clarear se a intenção pretendida como discurso fílmico ocorre de fato no momento do encontro com o espectador, como também para conhecer as percepções deste receptor sobre o filme. Neste sentido, a seguir, apresenta-se alguns textos escritos por espectadores de *Travessias*.

7 <http://g1.globo.com/pr/oeste-sudoeste/paranativ-1edicao/videos/t/g1-entrevista/v/jackson-visita-parana-tv-primeira-edicao/5377205/>

8 <http://academiabrasileiradecinema.com.br/travessias/>

4.1 *Travessias*, direção Salete Machado – por Altenir Silva⁹

Toda vez que um filme brasileiro pula fora do cinema brasileiro, sempre surge uma novidade bacana. *Travessias* – escrito e dirigido por Salete Machado é um filme que foi buscar na vida comum a sua base criativa. A referência é o cotidiano e ponto final. Seguimos algumas vidas enfrentando obstáculos simples. Simples? Nada disso, toda trajetória humana tem muito de Homero e algumas pitadas de DC Comics & Marvel. Os personagens – presidiários do cotidiano – saem em suas trilhas enfrentando o maior inimigo, a realidade.

No mundo real, os superpoderes são outros. Os personagens não precisam voar, desaparecer, correr mais rápido que uma bala ou subir em paredes. Pelo contrário, para enfrentar essa vilania do dia-a-dia, os personagens necessitam de inteligência, sensibilidade e compressão da própria realidade. E é nesse contexto, que em *Travessias* seguimos a vida do libanês Naun e de sua filha Maria, do sacoleiro José e de sua mulher, Maria Helena, e do diretor de teatro Léo e de sua mãe, Isolda. Cada um com sua missão de salvar o seu planeta particular, no caso, cuidar de si mesmo diante de tantas dificuldades reais. Além disso, somos contemplados com grandes atores. Enfim, é um filme sensível, generoso e despidoradamente sincero.

4.2. *Travessias* – por Ana de Souza¹⁰

Travessias tem como um aspecto marcante o diálogo. Diálogos fortes, emocionantes, sobre questões vitais ao ser humano; as relações. Relação de pai e filha, de marido e mulher, de mãe e filho. Relações comerciais, afetivas ou aquelas meramente casuais.

E, em todas, permeia um ponto em comum, ocorre ou uma ruptura ou uma divergência, seja ela, cultural, religiosa, amorosa ou financeira. Trata-se de um filme sobre o cotidiano, fala sobre pessoas comuns, batalhadoras, sonhadoras... aproximando o espectador do filme. O que permite nos apaixonarmos por um personagem ou detestarmos outro, devido à identificação que é possível fazer.

Acima de tudo o filme tem uma sensibilidade tão profunda na construção de suas histórias que nos encanta. *Travessias* mostra a influência que algumas pessoas podem

⁹ Altenir Silva é autor-roteirista. Escreveu este texto após ter assistido ao filme *Travessias*, na sessão de estreia em agosto de 2016, no UCI Cinemas do shopping New York, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro.

¹⁰ Ana de Souza é cinéfila. Escreveu este texto após ter assistido ao filme *Travessias*, na semana de lançamento do filme no Cineplus Cinemas, do Shopping Jardim das Américas, em Curitiba.

exercer em nossas vidas. Apresenta de forma tocante à importância de realizarmos nossos sonhos, e o preço que poderemos pagar por isso.

E por fim nos lembra que esta travessia tão interessante que é a vida, é única e cada um tem seu trajeto pessoal e sua forma de conduzir; para uns a travessia é mais longa, para outros mais curta; para alguns ela é realizada com muito amor, e infelizmente para outros nem tanto.

4.3. As travessias de Talicio e Salete, por Márcio Couto¹¹

A nova produção de Talicio Sirino, dirigida por Salete Machado, surpreende pela temática e pela densidade. *Travessias* é um drama que mergulha no cotidiano dos personagens, revelando que a busca de um objetivo, a fuga da banalidade e a materialização de um sonho é o que move o ser humano.

A palavra “travessia” é de origem grega e significa “aquilo que está no centro”. Aqui, temos o cinema como centro e grande encontro de apaixonados pela sétima arte, aproximando-se da maturidade criativa. Conseguem, como das outras vezes, provocar uma expectativa grandiosa pela produção de mais um trabalho. E conseguem, mais do que nas outras ocasiões, encantar o espectador. E isso é arte.

O filme conta com um elenco maravilhoso, incluindo Jackson Antunes, Rodrigo Ferrarini, Cristina Britto, Isadora Ribeiro, Alan Raffo e muitos atores do Paraná, com uma equipe técnica de primeira linha. São histórias do cotidiano de um comerciante libanês, um sacoleiro casado com uma professora e um jovem diretor de teatro que buscam melhorar de vida ou se adaptar a diferenças culturais, entremeadas pela complexidade das relações familiares.

Há sutileza e leveza nas imagens. Mas a busca pelo entendimento da vida mostra uma densidade inesperada: algumas tomadas da direção de Salete são dignas de uma discípula de Ingmar Bergman, com beleza entremeada com a sensação de angústia e abandono, tão comum em nosso tempo. A estrada, a rodovia que leva a Foz do Iguaçu pode também ser considerada como uma personagem do filme. Com uma trilha musical esmerada e intimista que cria uma atmosfera poética e envolvente, somos convidados a acompanhar a trajetória/travessia dos personagens em sua

¹¹ Texto escrito por Márcio Couto, escritor e médico, após ter assistido ao filme no evento Cinema & Música, composto pela exibição do filme *Travessias* seguida de show acústico com Jackson Antunes e Andrade Paraná, em outubro de 2016, no Teatro Municipal da cidade de Cascavel, Paraná.

introspecção. Isso proporciona uma reflexão sobre nossas próprias vidas, mesmo como espectadores. O filme consegue nos envolver até esse ponto. A sensação de solidão que compartilhamos com a película remete ao teatro de Henrik Ibsen – com quem contamos, afinal, na vida, além de nós mesmos? O encontro dos personagens antes do desencontro final é a síntese da aventura humana, não somos donos de nosso destino.

4.4. Travessias: um filme de sutilezas – por Odair Rodrigues¹²

O filme *Travessias*, de Salete Machado, narra as transições pelas quais passam três núcleos familiares paranaenses. A obra foi concebida para o grande público, mas traz uma complexidade incomum para o gênero.

O núcleo libanês da trama, retrata o conflito de identidade cultural da família de Naun que se vê dividido entre as tradições muçulmanas de seu país de origem e os novos costumes ocidentais adquiridos pela filha Maria, no Brasil.

Longe dos clichês maniqueístas com os quais a cinematografia costuma tratar os orientais muçulmanos, a personagem Naun se mostra um homem solidário com quem não faz parte de sua cultura e sensível em relação à sua família, mas sem negar a herança de seu passado, com todas as contradições que ela apresenta. A sutileza com a qual é conduzido o desfecho desse conflito familiar faz refletir sobre como olhar a cultura do outro com o devido respeito pela diversidade, mesmo que nos comportemos de forma diferente.

Outra ousadia ao não fazer concessões ao senso comum está no conflito da família do sacoleiro José e da professora Maria Helena. O casal em crise no matrimônio discute sobre a educação dos três filhos adolescentes, duas meninas e um menino.

A professora, com a qual muita gente do magistério pode se identificar, enfrenta as dificuldades de trabalhar com estudantes indisciplinados, mas, por outro lado, tem dificuldade de disciplinar os próprios filhos.

O marido José tenta ser mais firme com os filhos, mas sua ausência constante provoca mais atritos que efeitos positivos. Não há dúvidas que, a sua maneira, ambos procuram o melhor para os jovens. A solução encontrada, mais uma vez, foge do comum

¹² Odair Rodrigues, graduado em Letras pela USP, professor e vice-diretor de um colégio estadual, situado na região metropolitana de Curitiba, escreveu este texto após uma sessão escola do filme *Travessias* no UCI Cinemas, do Shopping Estação, em Curitiba.

e provoca, no espectador, a impressão de obra aberta. Afinal, um dos papéis da arte é evidenciar as contradições, ela não tem a obrigação de resolvê-las.

Por último, a família da corretora de imóveis Isolda traz o conflito sobre a difícil valorização da arte e do artista. Léo é um diretor de teatro que tenta produzir sua peça, mas além das dificuldades financeiras, enfrenta a oposição da mãe, preocupada com o futuro profissional do rapaz.

As preocupações maternas de Isolda são externadas pelas críticas constantes aos projetos de Léo, que busca apoio da irmã, Luana, para realizar seus sonhos.

A tragédia – anunciada pelo nome Isolda –, desperta o amor oculto pela mãe e simultaneamente traz a discussão sobre as dificuldades da produção cultural no país.

O filme *Travessias* tem elementos para emocionar o espectador, mas não se entrega às facilidades dos (pré)conceitos estabelecidos do cinema apenas como entretenimento. Sem precisar de discursos eloquentes, trata das diferenças culturais, do difícil papel de educar em família, e da valorização da arte. Ainda traz subtexto de temas atualíssimos como a crise econômica, a relação com a tríplice fronteira e o debate sobre financiamento da cultura nacional.

4.5 . *Travessias*, por Rejane Martins Pires 13

O filme atrai pela temática delicada e forte: a existência humana e suas complexidades. A solidão, as diferenças culturais, a busca da sobrevivência e da felicidade, a impotência e a morte: tudo isso é retratado no *Travessias*. Somos convidados a entrar na vida dos personagens, muito bem representados por refinados atores. A empatia é imediata. Sofremos e torcemos por eles. A diretora Salete Machado consegue imprimir uma marca ao mesmo tempo de simplicidade e envolvimento – isso gera cumplicidade. Assistir ao filme é uma experiência pessoal e única que nos faz pensar que a vida poderia ser mais tranquila se não criássemos tantas expectativas, ou não fôssemos tão cobrados pelos outros. As filmagens na BR 277 e na Ponte da Amizade, na fronteira entre Brasil e Paraguai, ajudam a criar a atmosfera de uma jornada, de uma verdadeira travessia, que conta com o real e o imaginário, o visível e o invisível, a vida e a arte.

13 Texto escrito por Rejane Martins Pires, escritora e jornalista, após ter assistido ao filme no evento Cinema & Música, composto pela exibição do filme *Travessias* seguida de show acústico com Jackson Antunes e Andrade Paraná, em outubro de 2016, no Teatro Municipal da cidade de Cascavel, Paraná.

5. Considerações sobre travessias *do* ou *no* cinema independente

Quando se fala em travessias *do* ou *no* cinema independente se aborda também uma série de percursos que são traçados toda vez que se escolhe percorrer esses caminhos no cinema. Essa travessia se inicia na escolha ideológica de se produzir cinema de baixo orçamento, escolhendo deixar as linhas entre o set e a própria casa tão tênues que, muitas vezes, não se sabe onde acaba a ficção e onde começa aquilo que convencionalmente se chama de “vida real”.

Nos três enredos de *Travessias*, o mundo ficcional elucida o mundo real, desvelando o conflito gerado entre as diferentes vontades dos protagonistas e trazendo para o centro das ações a figura da mulher – ora frágil, ora forte. A forçosa travessia imposta por Naun a sua filha Maria, clarifica os conflitos que são gerados por diferentes pontos de vista: o pai prega a obediência à cultura libanesa enquanto a filha – nascida no Brasil – reluta, sem sucesso, em aceitar. A complexa travessia de José e Maria Helena – a separação do casal – é gerada por conflitos interpessoais: para além das diferentes visões na educação dos filhos, Maria Helena recrimina o marido por se dedicar a uma atividade econômica informal que gera instabilidade financeira. No terceiro núcleo familiar, a dolorosa travessia imposta à Isolda, impede-lhe de voltar no tempo e então, talvez, aceitar a vocação de diretor teatral do filho; diante da morte de Léo: como justificar a dureza com que o tratou, como explicar que o conflito vivido com o filho se pautava no desejo natural das mães protegerem os filhos e na dificuldade destas em se desapegar deste papel, deixando que eles encontrem seus próprios caminhos?

Em *Travessias*, a história que se conta na tela grande se confunde com a história de se narrar essa história. O personagem Léo, que viaja ao Paraguai para comprar equipamentos e, então, poder fazer a iluminação de sua peça, mas que enfrenta problemas familiares pela escolha que fez em sua vida profissional: viver de arte, pode ser espelho de muitos idealizadores e realizadores de arte que, em diversos casos, precisam explicar que produzir arte também é trabalhar – pelo preconceito que se espalha pela sociedade contra o trabalho artístico.

Esse trabalho artístico, na maioria das vezes, se concretiza no campo informal, assim como o ofício da personagem do sacoleiro José – que não tem “patrão” como sua esposa pontua, em determinado momento do filme –, que não tem as garantias do trabalho formal. Metaforicamente, tal qual José, realizadores do cinema independen-

te, vivem aqui e acolá, sem garantias de que a sua mercadoria – sua arte – chegará aos clientes: o público espectador. Neste percurso, a personagem do libanês Naun que, indiretamente, acaba patrocinando a peça teatral de Léo, poderia inspirar a equipe de difusão deste modo de produção cinematográfica: ele sempre dá seu jeito para conquistar seu público.

A tenuidade dessas linhas se expande e inspira minha prática acadêmica, uma vez que a experiência artística como diretora e roteirista do longa *Travessias* reflete em minha prática como professora pesquisadora e, assim, posso falar de um lugar que propicia a intrínseca relação entre teoria e prática. Destarte, guardadas as diferenças artísticas, culturais e geográficas deste longa metragem, entende-se, aqui, o conceito de cinema independente como aquele realizado pelos cineastas precursores deste cinema – Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos –, os quais são fonte de inspiração para as travessias *no* e *pelo* cinema independente.

Filmografia

TRAVESSIAS. Direção e Roteiro: Salete Machado. Elenco: Jackson Antunes, Rodrigo Ferrarini, Cristiana Britto, Isadora Ribeiro, Alan Rafo, Tayla Sirino, Mira Costa, Lair Vieira, Camila Hubner, Kátia Drumond. Produção Executiva: Talício Sirino. Direção de Fotografia: Sergio Sanderson e Pedro Merege. Direção de Produção: Talício Sirino e Antonio Martendal. Direção de Arte: Lair Junior e Tania Maria dos Santos. Montagem: Pedro Merege e Fernando Rojas. Desenho de Som: Ulisses Galetto. Trilha Musical: Xenon Pinheiro. Músicas tema: Andrade Paraná e Solange Bueno. Som Direto: Roberto Carlos de Oliveira. Produzido e Distribuído por: Tigre Filmes. Paraná, 2015.

Artjss!mo. Una película de citas, o la representación del arte en los productos cinematográficos

Mercè Alsina Jodar
Universidad de Barcelona
mercealsina1@gmail.com

Resumen

El film *El fascista, doña Pura y el follón de la escultura* fue el detonante para que Carlos Pazos concibiera el proyecto *Artjss!mo. Una película de citas* (2015). Se trata de un *footage* sobre la visión del arte desde el cine que ha desarrollado desde 2008 a través de una selección de films de todas las épocas de la historia del cine.

En esta reflexión sobre los tópicos del arte, Pazos subraya el valor de la ficción para analizar los problemas del arte y destaca el carácter adjetivo del término 'arte' en la mayoría de los cortes que contrasta con una ausencia significativa de su valor subjetivo.

El trabajo de Carlos Pazos (Barcelona, 1949) constata el fracaso de la moderni-

dad. Su obra pone en cuestión cualquier sistema de representación, de manera que para él la imagen ya no puede evocar ninguna realidad, ésta se desvela en lo ficcional.

Carlos Pazos es Premio Nacional de Artes Plásticas (2004).

Palabras clave

Ficción *versus* realidad, *found footage*, cine refractivo, reescritura del arte, cine enunciativo.

1. Introducción

Art:ss!mo. Una película de citas (2015) es una producción del artista Carlos Pazos (Barcelona, 1949) en la cual explora la mirada sobre el arte desde el cine. Este ejercicio compilacionista le permite observar cómo la cultura occidental proyecta la visión que tiene sobre el arte a través de sus propios productos.

La idea original surgió tras visionar Carlos Pazos *El fascista, doña Pura y el follón de la escultura* (1983), de Joaquín Coll Espona, en un momento concreto de su vida¹. La acción sucede en un pequeño pueblo de España, y el argumento gira en torno al encargo de una escultura ecuestre del dictador Francisco Franco a un artista de izquierdas. Primero el escultor rechaza el encargo pero luego acepta por la oportunidad que significa para él. Pero para cuando termina la escultura, Franco ha muerto. Para el ayuntamiento ya no tiene sentido y, en compensación, le encargan otra escultura, esta vez dedicada a la democracia. El estira y afloja alrededor del enredo artístico no es más que el marco para inscribir la batalla ideológica en España recién finalizada la dictadura.

Esta comedia fue el detonante para el análisis exhaustivo sobre los tópicos del arte en el cine que hace Pazos a partir de 2008, con el soporte de Montserrat Cuchillo y Adolf Alcañiz. A lo largo de dos horas, *Art:ss!mo* revisita fragmentos de lugares comunes sobre la “creación” artística, que Pazos resume como ‘*aquel imprescindible elogio de lo inútil*’ (Bonart, 2016). Para Pazos, esta película evidencia que el arte acaba siendo una quimera de la que todo el mundo habla pero en la que nadie cree. En este caso son elocuentes tanto el título como la letra de la banda sonora, *(H)art:ss!mo* -adviértase aquí la hache intercalada y la confusión lingüística con que juega-, que cuenta con la actuación de Manuel Malou y él mismo. En ella Pazos se confiesa muy harto del arte, aunque todavía hambriento, revelando su desaliento.

El proyecto refleja su manera de trabajar, que entreteje intereses personales y artísticos con anécdotas y situaciones y con lo más íntimo para ir desgranando ideas y proyectando asociaciones –a veces aparentemente incoherentes– y proponer una crítica corrosiva. En el telón de fondo, hay una voluntad clara de denunciar no solo de como se trata el arte en las películas de entretenimiento, sino también su uso anecdótico e interesado por parte de las propias instituciones del arte, que tratan al artista como a un objeto de ‘usar y tirar’.

¹ Afirmación hecha por el propio Carlos Pazos.

Artjss!mo tiene un claro antecedente en *Mnemocine. Película recortable* (2006-2007), una producción de 26 minutos compuesta por 11 fragmentos, que Pazos realizó para la doble exposición en el Museo Reina Sofía y el Macba en 2007, a modo de síntesis y ‘catalogación audiovisual’ de su trayectoria. La sucesión de *sketchs*, sin hilo argumental, es para él un ‘recorta y pega’, expresión que utiliza el propio autor adaptando la frase ‘cortar y pegar’, que proviene del entorno de las computadoras. Así lo afirmó él mismo al recoger el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2004, “para mí la vida es un collage. La recorto y la pego de la misma manera que hago con los objetos. Me gusta el collage porque es un lenguaje rápido, directo y sin tantos prejuicios” (Macba, 2007).

2. Objetivos

El objetivo del análisis del film es situarlo en el corpus de trabajo de Carlos Pazos a partir de su naturaleza ensayística enunciativa y refractiva, como colección (compilación) de citas. Y establecer cómo, a través de su manera de proceder en el film, el artista genera un discurso crítico sobre el arte a través de la ficción, proponiendo implícitamente –o clamando– su reescritura.

3. Metodología

Ursula Biemann propone una definición de vídeo ensayo muy útil para ubicar la película en este contexto y subrayar su carácter enunciativo y autobiográfico-refractivo, según las teorías de Timothy Corrigan, Laura Rascaroli y Michael Renov, principalmente.

La asociación entre el carácter compilatorio de la producción y el afán coleccionista en sus proyectos artísticos, permiten definir el film dentro de su corpus de trabajo. En este sentido, la película se revela como un instrumento para, a través de la ficción, generar realidad y construir un discurso crítico sobre el arte y sus instituciones, e implícitamente reivindicar la reinscripción del arte en el imaginario.

4. *Artjss!mo*. La relación de amor y odio de Carlos Pazos con el arte

4.1. Un trabajo de vídeo ensayo

Ursula Biemann sitúa la práctica del vídeo ensayo entre el documental y el vídeo arte, con un claro anclaje en el cine experimental y de ensayo, aunque sin embargo busque

su propio espacio de significación (Biemann, 2003). Así, el hecho de trasladar a las imágenes en movimiento este concepto literario no se reduce a una técnica específica sino más bien es una ‘manera de hacer’.

Las estrategias de que se sirve, que no necesariamente se dan siempre ni a la vez, pueden agruparse en dos bloques. Las de actitud, que reflejan el posicionamiento del artista ante los hechos (óptica personal, espíritu crítico y voluntad transformadora/transgresora). Y las expresivas, relacionadas con los aspectos estéticos y técnicos, y caracterizadas por la libertad de estilo (mezcla de géneros audiovisuales, uso expresivo de las técnicas de montaje, naturaleza diversa de las imágenes y de los audios, e independencia de las convenciones). De su suma se desprende una voluntad de poner en cuestión las grandes verdades, los discursos oficiales y los consensos, y desconfiar de ellos. De este modo, el vídeo ensayo aporta una visión que no trata de imponerse sino simplemente de mostrarse, de ser enunciada y de ser dicha.

En este caso, se cumplen las condiciones tanto de actitud como de libertad de estilo. La película toma la forma de un “recorta y pega”² de citas sobre el arte. Aparentemente es una complicación caprichosa y fortuita, pero en su desarrollo se articula un discurso a partir de una elaborada composición de los textos. Pazos se sirve de fragmentos de distintas duraciones obtenidos tras deconstruir un número sustancioso de films. Lo que le importa, no obstante, no es la concatenación de imágenes, sino el nexo del texto, que va encontrando un cierto sentido dialéctico. Pazos halla la manera para que las películas hablen entre ellas del arte, y en su entramado revelen un trasfondo ideológico.

Para este juego de máscaras que es *Art;ss!mo*, Pazos ha reunido fragmentos de más de 400 películas³ –a partir de una selección casi mil cortes – desde grandes producciones americanas a cine de autor, de terror o series B. Con ello, Pazos muestra una *erudición admirable* y una *memoria cinéfila prodigiosa*, para hacer un vaciado que abasta desde las películas del cine mudo hasta el cine contemporáneo e incluye directores como Charles Chaplin, los hermanos Marx y los Cohen o Michelangelo Antonioni (Gubern, 2016, p. 5).

² Carlos Pazos utiliza a menudo esta frase, añadiendo el (re) a la frase ‘cortar y pegar’ para acentuar el reciclaje continuo de materiales de archivo y la reutilización y desplazamiento tanto de materiales como de conceptos.

³ La editorial Comanegra ha recopilado las citas que contiene el film. El libro, publicado por Cru y diseñado por Àlex Gifreu, está concebido como un ‘guión a posteriori’. Incluye los diálogos, tanto en español como en los idiomas originales, así como la referencia a las películas de dónde han sido extraídas.

4.2 Enunciar más que narrar

El cine enunciativo, como lo establece Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinéma* (1988) toma forma y genera presencia. Es decir, es un cine dotado de materialidad, lo cual, según Michel Foucault, lo hace aparecer como un objeto específico y paradójico, pero un objeto más, en definitiva, entre los que el hombre produce, manipula, utiliza, transforma, cambia, combina, descompone y recompone, y, finalmente, destruye. El enunciado no es pues para Foucault algo dicho o fijado en el pasado, sino que en su materialidad aparece con un estatus, entra en unas tramas, se sitúa en campos de uso, se integra en operaciones y estrategias en las que su identidad se mantiene o se difumina (Foucault, 1979 (1969), p. 178). Es entonces presente, permanentemente actualizable. Así pues, del mismo modo que el cine de Godard utiliza esas estrategias del enunciado para relacionarse con la historia, Pazos se infiltra en el cine para explorar nuevas conexiones y maneras de pensar el arte y de decirlo. Mientras Godard emprende un proyecto que pone en crisis el cine y su relación con la historia, el proyecto de Pazos pone en crisis la relación del cine con el arte.

En *Art;ss!mo*, Pazos no hace más que mostrar ensamblando. El discurso crítico se origina, es, al ser mostrado, a partir de las relaciones que se establecen entre las escenas (a las que nada se añade, escasamente algún subtítulo).

4.3. Lo refractivo como autobiográfico, también

4.3.1 Lo autobiográfico

La despreocupación que ya se ha apuntado por lo formal y las convenciones, desata un componente crítico, de cariz político y de compromiso ético, que tiene la voluntad de transformar la realidad y adentrarse en nuevos paradigmas. En ese sentido Pazos se enloda de nuevo en lo más *kitsch* para llegar a la realidad que se oculta tras la ligereza, lo fútil y lo anecdótico.

La habilidad para poner en cuestión o redefinir diferentes aspectos representacionales e incluso adoptar un *estatuto antiestético*, tal como lo define Timothy Corrigan, configuran en el vídeo ensayo una serie de prácticas que deshacen y rehacen la forma fílmica, las perspectivas visuales, las geografías públicas, las organizaciones temporales, y las nociones de verdad y juicio que se entrelazan con la complejidad de la experiencia (Corrigan, 2011, p. 4). Así, el ensayo fílmico privilegia la expresión personal al mismo tiempo que pone en cuestión y complica la noción de expresividad misma y

su relación con la experiencia, puesto que acontece en un lugar físico para el yo provisional y sus pensamientos, libre de ninguna autoridad (Corrigan, 2011, p. 17), el ensayo es pensamiento. Lo que hace Pazos no es ni más ni menos que viajar a su universo personal y su experiencia del cine y la cultura para, haciendo uso de su propia memoria y sentir personal como espectador de cine y como artista, realizar una profunda crítica al sistema del arte a través de cómo éste se muestra en sus producciones. Esa mirada subjetiva se traslada también al cartel de la película, un retrato en primer plano de Pazos (figura 1).

Es el suyo, también, un cine dialógico, lleno de guiños e interpelaciones. Rascaroli le atribuye esos giros al cine subjetivo en tanto que práctica metalingüística, autobiográfica y reflexiva, la autoría extratextual de la cual se basa fundamentalmente en la interpelación⁴ con el espectador (Rascaroli, 2009, p. 3). Porque la película de Pazos va sobre el cine y el recuerdo que los espectadores tienen del cine, su sentir en relación al cine y al arte, que se revelan como una memoria sobre la representación del arte en el cine, el establecimiento de clichés y de tópicos, que se repiten sin cesar dentro y fuera de él.

Para Rascaroli, que traslada los debates de la literatura al cine⁵, el análisis operativo de la objetividad hace que “los márgenes se conviertan en más atractivos que el centro, y la contingencia substituya la necesidad y la inmutabilidad”. En este contexto, el autor asume las limitaciones del ‘yo’ y su parcialidad (Rascaroli, 2009, p. 5) para comenzar a construir un discurso a partir de esa subjetividad que quizás sea incompleta pero que se manifiesta indagatoria. Por eso Pazos no acude a la arena del arte, a las películas y documentales sobre arte, sino a sus márgenes, al cine comercial. Y es en la

4 Rascaroli toma el término de Francesco Casetti, que lo define con el reconocimiento de alguien que, a su vez, se espera que se reconozca como interlocutor inmediato. Esta interlocución se puede alcanzar a través de diferentes estrategias y la considera un rasgo distintivo del vídeo ensayo. Francesco Casetti. *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator* (trad. Nell Andrew y Charles O'Brien). (Bloomington: Indiana University Press, 1998, p. 16).

5 Rascaroli relaciona la práctica de este cine con las narrativas en primera persona de la teoría de la literatura, la narratología y la semiótica asociadas a la condición postmoderna –Maurice Blanchot, Gérard Genette, Seymour Chatman o Philippe Lejeune–, y lo identifica con el fin de las metanarrativas defendida por Jean-François Lyotard en 1979.



cualidad de 'no definitivo', de discurso en construcción, que el público deviene parte esencial del proceso.

En esta línea, Rascaroli traslada también al cine la teoría de Paul de Man, según la cual la biografía no es tanto un género sino una modalidad de lectura⁶ (Rascaroli, 2009, p. 11), una asunción de agencia por parte del espectador, con el que la vídeo ensayo cuenta. Ahí se opera la transformación de un 'enunciador encarnado', mientras que en otras prácticas cinematográficas el autor no se personifica e incluso se oculta (Rascaroli, 2009, p. 13). En este caso, Pazos no tiene ningún reparo en mostrarse en contexto con aquello sobre lo que trata, cosa que se constata con solo ver –y escuchar– el tema (H)Art;ss!mo.

Por su parte, Michael Renov establece lo autobiográfico como central en las prácticas audiovisuales a partir de cuatro tesis. En las dos últimas destaca que es la exploración de la subjetividad lo que ha permitido la diversidad formal y de recursos de la práctica autobiográfica, y en cuyo proceso se ha inscrito al sujeto en la historia, porque se ha activado el 'yo' y se ha puesto en juego en referencia a sí mismo y al mundo que observa. Como consecuencia de lo cual, reza la cuarta tesis, 'lo autobiográfico abasta y es definido por lo político', de manera que 'el sujeto en el documental se ha convertido en un grado sorprendente, en el sujeto del documental'⁷ (Renov, 2008, p. 41-49). El film de Pazos se inscribe perfectamente en las dos últimas tesis, en tanto que explora una problemática personal de su estatus como artista y reflexiona sobre ello para elevar una crítica a las instituciones del arte, es decir, ejerce el cine como instrumento político.

4.3.2 Lo refractivo

De las cinco categorías de los modos ensayísticos autobiográficos que establece Timothy Corrigan, entre-vista⁸, de viajes, dietarios, editoriales y refractivos (Corrigan, 2011). En el caso del cine refractivo⁹, Corrigan destaca que las recreaciones cinemá-

⁶ Rascaroli aplica al cine la aproximación subjetiva de que habla De Man en De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

⁷ Con esta frase, Michael Renov acababa el capítulo introductorio del libro *The Subject of Documentary*. Renov, M. (2004) *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (p. xxiv).

⁸ Aquí Corrigan alude más a la naturaleza autorreflexiva que al uso de la entrevista como recurso.

⁹ Timothy Corrigan toma el término 'refractivo' de John Mullarkey porque hace un uso extenso del concepto. John Mullarkey, *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, New York: Palgrave MacMillan, 2009.

ticas, el cine sobre el cine, tienen la capacidad de producir la actividad intelectual de pensar a través del proceso cinematográfico. Esto ocurre porque para su comprensión dependen de la experiencia del público o, como él lo describe, “de la circulación pública de la experiencia sobre la experiencia estética y la subjetividad que articula”, por lo que “es indistinto que se trate de películas documentales o de ficciones”, puesto que abordan cuestiones relativas al valor estético y de opinión en otros contextos semánticos de la experiencia pública. Así pues no es tanto una práctica estética mimética, sino refractaria, ya que “más que opinar sobre otras creaciones, recrea el arte como crítica abierta, sin un desarrollo pre-establecido” (Corrigan, 2011, pp. 182-183). Eso es precisamente lo que hace Pazos a través de las citas, dirigirse al que visiona. La manera como lo expone Eduardo Lago en la presentación del libro *Art:ss!mo* es harto elocuente: “Citas como bofetadas. O como puñetazos. La frase nos asalta, nos ataca, nos golpea, y nos obliga a pensar” (Lago, 2016, p. 9).

Para el cine refractivo, Corrigan toma prestada una definición de Christa Blümlinger muy oportuna en este contexto: son ‘*inventarios autobiográficos de percepciones filmicas*’¹⁰, es decir, concentran el régimen representacional del ensayo en lo cinematográfico, hacia la estética o la antiestética de la representación que siempre planea sobre el ensayo cinematográfico como un pensar filmico sobre el mundo. Así, el cine refractivo utiliza diferentes estrategias para dirigir la atención allí donde el film fracasa, o más bien para llevar al espectador al límite del cine y a los suyos propios, para pensar sobre un mundo que existe fuera de los límites del cine (Corrigan, 2011, p. 191). Es por lo tanto una deriva del pensamiento que no tiene como objetivo obtener un resultado concreto ni operar ningún cambio específico, sino simplemente especular a través de los materiales cinematográficos y del pensamiento que de ellos se deriva. Es como retomar una conversación en un punto sin pretender concluirla, simplemente llevarla a otro punto desde el cual poder retomarla de nuevo.

Para Rascaroli estas prácticas constituyen un espacio de resistencia y de subversión (Rascaroli, 2009, p. 115). En ellas, el espectador es un participante activo en la negociación comunicativa, se le pide que entre en diálogo con el cineasta, que contribuya a crear un significado textual constitutivamente abierto e inestable y que se identifique con el autor (Rascaroli, 2009, p. 189). Es un cine del ahora. Alberto Nahum García Martínez, insiste en que la calidad anti-sistemática y subjetiva del ensayo pri-

¹⁰ Corrigan cita el artículo de Christa Blümlinger, “Lire entre les Images”. A *L’Essai et le Cinema*. Suzanne Liandrat-Guigues y Murielle Gagnebin (eds.). París: Champs Vallon, 2004. (pp. 49-66). (p. 57).

vilegia una filosofía del instante, un pensamiento que fluye a medida que se formaliza. Aunque puedan contener digresiones temporales, son producciones que se mueven en un tiempo presente (García Martínez, 2006, p. 95). Pazos aborda una problemática presente que desarrolla desde, y hacia, temporalidades más bastas. Y en esa acción, se enfrenta a la contradicción entre la literalidad y la indicialidad de las imágenes (Gilmore, 2001, p. 7), entre la realidad que representan y la realidad de la que son síntomas, puesto que para Pazos las ficciones con las que trabaja no son sino síntomas de la realidad que las ha imaginado. Para él, el cine refleja, incluso mejor que la misma realidad, lo que la sociedad piensa; es más, el cine piensa la realidad. Al presentarse como 'sujeto situado ideológicamente', Pazos encaja en la definición que hace Leigh Gilmore del modo autobiográfico (Gilmore, 2001, p. 13). La de Pazos, no es pues una selección inocua ni a la ligera, sino escrutadora y consciente, intencionada. Se trata de un modo de inscripción autobiográfica desde la plena consciencia de la hibridación que se produce entre múltiples formas, entendiendo que no hay formas puras.

4.3.3 *Artjss!mo, Una película de citas.*

La película se estructura en una introducción, un cuerpo y un elocuente epílogo: (H) *artjss!mo*.

En el primer bloque, a modo de prólogo, Pazos avanza lo que pretende con la película con esta cita: Ni la pintura, ni la literatura, ni la fotografía. Será el cinematógrafo lo que descubrirá la verdad a la gente corriente¹¹ (Pazos, "Artjss!mo. Una película de citas", 2016, p. 15). Para de inmediato, después de debatir brevemente sobre si un artista crea o roba, lanzar una pregunta, que muestra lo difícil que es a veces conversar sobre el arte (Pazos, 2016, p. 15):

« ¿Qué opina usted del arte?
Me alegra que me haga esta pregunta.
Retiro esta pregunta¹²

Así como el primer bloque, muy breve, funciona a modo de introducción, el segundo constituye en sí el corpus de la película. Sigue con la misma estrategia del *collage* de citas, organizado en series sobre diferentes temas en escenas concatenadas a través de las cuales el texto toma sentido, como muestran estos fragmentos de diálogos sobre diferentes temas extraídos del film (Pazos, "Artjss!mo. Una película de citas", 2016, p. 16):

¹¹ Extraída del film *Pro urodov i lyudey (De monstruos y hombres)*. Aleksey Balabanov, 1998.

¹² Extraída del film *Animal Crackers (El conflicto de los Marx)*. Victor Heerman 1930.

(sobre qué es el arte)

¿Qué representa esto?

*Nada*¹³

¿Y esto qué coño es?

¡A cualquier cosa e llaman arte!¹⁴

...

¿No sabe lo que quiso representar?¹⁵

(Pazos, 2016, p. 17)

...

*Es un trabajo tremendo. Recortar todos esos pequeños elementos...*¹⁶

(Pazos, 2016 p. 19)

...

(el arte como trabajo)

*Seguiré negándome a morir. Además, tengo un libro que terminar*¹⁷.

*Sólo estoy cansado. He trabajado, he escrito. Nunca he recibido un elogio por mi trabajo*¹⁸.

*Un artista nunca deja de trabajar*¹⁹

(Pazos, 2016, p. 19).

...

(cómo son los artistas)

*Sólo soy un artista*²⁰.

¿Sabes que quiere ser artista? Con la cara de buena persona que tiene²¹.

*Es un imbécil, como todos los artistas, pero me puedo fiar de él*²².

13 Extraída del film *La prisonnière (La prisionera)*. Henri Georges Clouzot, 1968.

14 Extraída del film *El mayor robo jamás contado*. Daniel Monzón, 2002.

15 Extraída del film *La main du diable (La mano del diablo)*. Maurice Tourneur, 1943.

16 Extraída del film *La prisonnière (La prisionera)*. Henri Georges Clouzot, 1968.

17 Extraída del film *Providence*. Alain Resnais, 1977.

18 Extraída del film *Beau Brummel (El árbitro de la elegancia)*. Curtis Bernhardt, 1954.

19 Extraída del film *Anamorph (Obsesión criminal)* H. S. Miller, 2007.

20 Extraída del film *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*. Dani Levy, 2007.

21 Extraída del film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Pedro Almodóvar, 1984.

22 Extraída del film *Performance*. Donald Cammell y Nicolas Roeg, 1970.

No te preocupes mujer, es un buen hombre, ¡aunque sea un artista!²³
(Pazos, 2016, p. 21).

...

(el arte como afición)

¿Aún pintas?

Sí, todos los domingos

Bueno, es una forma de matar el tiempo²⁴.

Me gustaría saber tocar un instrumento, pintar, hacer algo creativo.

¿Ha tejido su jersey?

¡Sí!

Ah... muy...

¿Qué?

¡Creativo!²⁵

Pinto paisajes para airearme un poco y relajarme después del trabajo²⁶

(Pazos, 2016, p. 27).

...

(el arte como subversión)

Luchamos con la palabra²⁷.

Con palabras, palabras hechas balas...²⁸.

Son balas, hace arte con ellas...²⁹

(Pazos, 2016, p. 30).

...

(lo artístico)

Tienes unas piernas magníficas. ¡Verdaderamente artísticas!³⁰

(Pazos, 2016, p. 37).

...

23 Extraída del film *El artista y la modelo*. Fernando Trueba, 2012.

24 Extraída del film *Scarlet Street (Perversidad)*. Fritz Lang, 1945.

25 Extraída del film *Ripley's Game (El juego de Ripley)*. Liliana Cavani, 2002.

26 Extraída del film *Peindre ou faire l'amour (Pintar o hacer el amor)*. Arnaud Larrieu i Jean-Marie Larrieu, 2005.

27 Extraída del film *Sophie. Die letzte Tage (Sophie Scholl, los últimos días)*. Marc Rothemund, 2005.

28 Extraída del film *Uma Onda No Ar (Radio Favela)*. Helvecio Ratton, 2002.

29 Extraída del film *Lone Star*. John Sayles, 1996.

30 Extraída del film *Luci del varietà (Luces de variedades)*. Federico Fellini i Alberto Lattuada, 1950.

¡Qué iniciativa tan artística!³¹
(Pazos, “Art;ss!mo. Una película de citas”, 2016, p. 37).

...
(el desnudo)
*Desnudo con puro...*³².

Imágenes, en una película muda, de una mujer a la que va desnudando un señor desenrollando, al son de la música, la tela que la envuelve a modo de vestido³³.

Strip-tease. Esto no es arte, ¡es más que arte!³⁴.

Imágenes de un pintor con una paleta que mira con intensidad a la mujer que posa como modelo³⁵.

*El original sólo es una reproducción de la belleza de la chica en el cuadro y ella es el verdadero original*³⁶

(Pazos, 2016, p. 38).

...
(el arte como posesión)
¡Estos cuadros son mis hijos! ¡Esta colección es mi vida!³⁷.
*Moriré con este cuadro en la cabecera de mi cama*³⁸.
Para evitar desmayarse, vayan repitiendo...

*Sólo es una película, una película, una película...*³⁹.
*Le he vendido un cuadro al señor. ¡Por diez mil liras!*⁴⁰
(Pazos, “Art;ss!mo. Una película de citas”, 2016, p. 58)

31 Extraída del film *Mrs. Henderson presents (Mrs. Henderson presenta)*. Stephen Frears, 2005.

32 Extraída del film *Circle of Two (Círculo de dos)*. Jules Dassin, 1981.

33 Extraída del film *A Woman of Paris: A Drama of Fate (Una mujer de París)*. Charles Chaplin, 1923.

34 Extraída del film *Ikiru*. Akira Kurosawa, 1952.

35 Extraída del film *Michael*. Carl Theodor Dreyer, 1924.

36 Extraída del film *Copie conforme (Copia certificada)*. Abbas Kiarostami, 2010.

37 Extraída del film *Art Heist (Golpe maestro)*. Bryan Goeres, 2004.

38 Extraída del film *Gran Budapest Hotel (Gran Hotel Budapest)*. Wes Anderson, 2014.

39 Extraída del anuncio promocional de películas Grindhouse (películas de serie B de géneros populares –terror, guerra, oeste, etc.– muy celebradas por Quentin Tarantino).

40 Extraída del film *Mariti in città*. Luigi Comencini, 1957.

...

(el arte como fraude)

Hola Picasso. Aquí tienes el correo

¿Qué tal va, amigo?

¿Otro payaso, eh?

*Es lo que la gente quiere, Stan. Es lo que les doy*⁴¹

(Pazos, "Art;ss!mo. Una película de citas", 2016, p. 72)

...

(la destrucción del arte)

¡Los finales son muy importantes! La gente recuerda lo último⁴².

*Con el tiempo, todos los finales tristes se convierten en felices*⁴³.

Imágenes de un hombre que rompe una máquina de escribir de hierro a hachazos con un ruido tremendo⁴⁴.

Imágenes de cajas de madera con el águila nazi y los nombres de Degas, Cézanne, Lautrec, Dufy, caídas en un terraplén, junto a los muertos causados por el descarrilamiento de un tren⁴⁵ (Pazos, "Art;ss!mo. Una película de citas", 2016, p. 82).

En el tercer bloque, a modo de epílogo, las imágenes del film rebobinan para anunciar una conclusión (figura 2).

(Fragmento de la letra de (H)art;ss!mo)

Aquí llegó el pregonero

El predicador, el más sabio

Más sabio que el diablo

Y sobre todo, señores

El más harto

Estoy, ¡(h)artissimo! (...)

Hartísimo del arte sobado

Hartísimo del arte inspirado

⁴¹ Extraída del film *Serial Killer Clown: Dear Mr. Gacy*. Svetozar Ristovski, 2010.

⁴² Extraída del film *Fedora*. Billy Wilder, 1978.

⁴³ *Twin Falls Idaho*. Michael Polish, 1999.

⁴⁴ Extraída del film *The Tenants (El inquilino)*. Danny Green, 2005.

⁴⁵ Extraída del film *The Train (El tren)*. John Frankenheimer, 1964.



Hartíssimo del arte envarado
 Hartíssimo del arte total (...)

Crítica sin artificios
 Al sistema ¡Elemental!
 Más cuestiones sobre el arte
 ¡Muera la frivolidad!
 Que no te crean “local”
 Así no triunfarás jamás
 Que te entiendan en inglés
 Moderno e internacional (...)

Artíssimo

Artíssimo
 Y así estoy: Harto del Arte
 Y sin haberme “jartao”
 ¡Hartíssimo me tenéis todos ya!⁴⁶
 (Pazos, 2016, p. 82-84).

5. Conclusiones

La película es plenamente autorreferencial. La cartografía cinematográfica que diseña Pazos está repleta de guiños, apuntes, alusiones y chistes, unas veces más amargos que otras, sobre el arte y la comprensión que de él ha tenido la sociedad a lo largo de más de un siglo.

En *Artíssimo. Una película de citas* –nótense los signos de exclamación en la grafía–, Carlos Pazos se sirve de fragmentos de películas para evidenciar que los tópicos no han cambiado aunque el arte haya sufrido transformaciones muy profundas. Hace conscientes a los públicos de cómo el arte y los artistas han sido vistos desde la cultura cinematográfica, y de cómo esta visión es un reflejo de la manera como la sociedad los percibe y proyecta, en sus productos culturales, refiriéndose a ellos como a algo separado, afectado de algún grado de rareza. Como afirmaba el propio artista en la presentación del film en la Galería ADN de Barcelona, el cine no son solo opiniones, o gags, sino síntomas de cómo funciona la sociedad y como ésta percibe la vida. Para Pazos, el cine se revela como un compendio de trazas de vida.

Por esa razón se interesa en como el arte es visto desde la cultura popular, comercial, de entretenimiento, y en cómo opera en otros contextos. Y de manera implícita Pazos también se pregunta sobre cuáles son las relaciones que el arte establece con la sociedad y que barreras lo mantienen alejado de lo cotidiano y de la vida de las personas, haciendo evidente así, que una serie de tópicos, aunque puedan parecer desfasados, continúan vigentes y activos en el imaginario colectivo. El film de Pazos es una urgencia para la reescritura del arte, una necesidad de otorgarle valores substantivos. Porque, como observa Lola Mauri⁴⁷, en este film el arte siempre se presenta de manera adjetiva, como comentario, como ocurrencia, pero nunca de forma sustantiva. El arte no es más que un rodeo en la conversación a pesar de que sea el tema aparente de discusión. No hay reflexiones ni preguntas –evidentemente ninguna respuesta, tam-

⁴⁶ Extraída del film *Artíssimo*. Carlos Pazos, 2015.

⁴⁷ En un comentario privado el día de la presentación del film en la Galería ADN, de Barcelona.

poco- sobre el arte, sino aproximaciones desde la distancia, que ensalzan lo bizarro y extravagante. Así que las frases, las citas, son como pistas, derroteros para desentrañar algo más profundo: lo que realmente la sociedad piensa del arte y de los artistas. Los ven como personas que se salen de la norma, pero no desde una posición crítica sino caprichosa y superficial, y para describirlos usan tópicos muy extendidos, como el del artista romántico, el surrealista excéntrico, el genio, el impostor o el farsante. Este recurso está presente en la 'manera de hacer' de Pazos, "hay una ruptura entre el objeto y el referente" (Borja-Villel, 2007, p. 31) porque no se refiere al objeto en sí (o a la cita, al *footage*), sino que se refiere a algo que está más allá de éste.

Así, en el caso de Carlos Pazos, el análisis del film y la manera como lo construye no se pueden dissociar de su naturaleza fetichista y de coleccionista, que se manifiesta profusamente en su extenso trabajo. Pazos se hace con colecciones –en el caso de la película, compilaciones- tan abiertas como a veces caprichosas, los elementos de las cuales parten de:

« la unión de objetos, siempre pasados de moda, siempre situados en la memoria por mucho que sean recientes, (...) a través de una concepción del artista como coleccionista de *redy-mades*, de frases hechas e ideas heredadas, la insignificancia de las cuales revela –y el conocimiento verdadero de las cuales constituye- nuestro auténtico objeto de deseo, nuestra felicidad inabarcable: la de no ser (...) (Borja-Villel, 2007, p. 32).

En *Art;ss!mo*, este procedimiento se mantiene. En el fondo, la película presenta una aproximación al arte desde la práctica de su negación:

« Mi dedicación al arte obedece a un intento de supervivencia social y emocional. Porque como artista intencionado soy un artista convencido que el arte es evitable, de que no sirve para nada o, como mucho, para hacernos compañía en la desolación. Como puede acompañarnos, sin mayores pretensiones, esa manera de coleccionar sin catalogar que no consiste en llenar casillas, sino en acumular, con codicia obsesiva, retazos de pasado, con o sin pedigree, para «apaciguar» ansiedades nostálgicas" (Pazos, 2007, p. 289).

En ese sentido, el film es el resultado de una gran decepción, a la cual sigue una gran risotada, una farsa, porque tras la idea de que el arte no existe, para Pazos, el arte lo es todo, siendo como es, nada.

Su mirada es necesariamente pues retrospectiva, como si pudiera ver su propia existencia en un film, también: “Solo me doy cuenta del presente cuando ha pasado, o sea, cuando es pasado. El hecho de no madurar a tiempo me ha permitido envejecer atrasando el desengaño. Romántico atacado de descreimiento absoluto, el arte es finalmente, sobre todo, mi espacio de resistencia. El espacio de la autenticidad del artificio, del engaño, del desliz, de lo ilusorio, de la simulación, de lo intersticial, de lo larvado y de lo enquistado en lo intersticial. Ese espacio, abierto o cerrado, en el que puesto que no puedo dejar de ser, casi consigo ser nada” (Pazos, 2007, p. 289). Pazos ha jugado él mismo a que el arte no existía. En *Art;ss!mo* reflexiona sobre ello y desentraña su inexistencia, la experimenta como un engaño, un *bluff*, y la convierte en un divertimento cargado de ‘ambigüedad carnavalesca, simulación y artificiosidad subversiva’ (Sánchez, 2007, p. 267). Al final, su impostura y su superficialidad aparente no son tan inocentes. Carlos Pazos activa la memoria –la suya y la nuestra– para abrir a zarpazos el contenedor del cine y extraer de él algo que nos había pasado por alto.

Referencias bibliográficas

- BIEMANN, U. (2003). *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age*. Zurich: Voldemeer.
- BONART (2016). ““Naufragis recents” de Carlos Pazos a Adn Galeria”. Recuperado el 12 de agosto de 2016, de <http://www.bonart.cat/actual/naufragis-recents-de-carlos-pazos-a-adn-galeria/>
- BORJA-VILLEL, M. J. (2007). “No me digas nada” . En VV.AA., *Carlos Pazos. No me digas nada*. (pp. 30-32). Barcelona: Actar.
- CAÑAS, D. (2007). “El presente es una cerilla que se enciende ferozmente”. En VV.AA., *Carlos Pazos. No me digas nada*. (pp. 224-239). Barcelona: Actar.
- CORRIGAN, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- FOUCAULT, M. (1979 (1969)). *La arqueología del saber*. México (i altres): Siglo XXI editores.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2006). “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”. *Comunicación y Sociedad*, Vol. XIX, Núm. 2, pp. 75-115.

GILMORE, L. (2001). *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca i Londres: Cornell University Press.

GUBERN, R. (2016). “Prefaci”. En C. Pazos, *Carlos Pazos. Art:ss!mo. Una película de citas*. (p. 5). Barcelona: Comanegra.

LAGO, E. (2016). “Pathos”. En C. Pazos, *Carlos Pazos. Art:ss!mo. Una película de citas*. (pp. 6-10). Barcelona: Comanegra.

MACBA. (2007). *Carlos Pazos. No me digas nada*. Recuperado el 10 de octubre de 2016, de Macba: <http://www.macba.cat/es/expo-carlos-pazos>

PAZOS, C. (2007). “En el fondo, quizás ni siquiera quería ser artista”. En V. AA., *Carlos Pazos. No me digas nada*. (pp. 287-289). Barcelona: Actar.

– (2016). “Art:ss!mo. Una película de citas”. En C. Pazos, *Carlos Pazos. Art:ss!mo. Una película de citas*. (pp. 15-84). Barcelona: Comanegra.

RASCAROLI, L. (2009). *The personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres i Nova York: Wallflower Press i Columbia University Press.

RENOV, M. (2008). “First-Person Films: Some theses on self-inscription”. En T. A. (eds.), *Thinking Documentary. New Perspectives, New Practices* (pp. 39-50). Berkshire: McGraw Hill. Open University Press.

SÁNCHEZ, Y. (2007). “Batman entre las mariposas. Arte coleccionista o el riesgo de transgredir el orden”. En VV.AA., *Carlos Pazos. No me digas nada*. (pp. 257-277). Barcelona: Actar.

Exhibición cinematográfica en España: supervivencia y alternativas en una industria digital

Francisco Javier Gómez Pérez
y José Patricio Pérez Rufí

Universidad de Granada y Universidad de Málaga

frangomez@ugr.es / patricioperez@uma.es

Resumen

Nuestro estudio analiza la situación actual del sector de la exhibición cinematográfica en España como ventana de amortización del resto de la industria. En un contexto en permanente mutación, los nuevos modelos de negocio de la industria parecen ofrecer alternativas a la comercialización del producto audiovisual que, con todo, no llevarán a la desaparición de la exhibición cinematográfica. La cadena de valor tradicional y los modelos convencionales de distribución y comercialización de cine se hacen necesarios para los productos más comerciales y masivos. La industria cinematográfica ofreció datos esperanzadores para la recaudación de cine desde 2014 tras cuatro años de caídas

que, sin embargo, se inscriben dentro de tendencias generales más mediocres y menos entusiastas.

Palabras clave

Cine en España, industria cinematográfica, exhibición cinematográfica, nuevos modelos de negocio.

1. Introducción

La digitalización de todos los procesos de la comunicación ha cambiado los medios y las industrias culturales, la estructura del mercado cultural y los hábitos de consumo de ocio de los ciudadanos. Sin embargo, las transformaciones no han sido tan contundentes en el sector de la exhibición cinematográfica; es cierto que han cambiado los formatos de almacenamiento del producto audiovisual, los dispositivos de proyección e incluso los métodos de distribución, pero básicamente la relación del espectador con el espectáculo no ha variado en lo sustancial ni ha alterado la cadena de valor, al igual que la posición de los principales agentes implicados en el sector. Los cambios no surgieron tanto de la evolución tecnológica, como de la convulsa situación económica iniciada con la crisis en 2008.

La entrada de Internet como una potente plataforma de distribución de contenidos audiovisuales (dentro del control de la industria o fuera de ella) ha originado la aparición de nuevos agentes tanto productores como intermediarios que han llevado las producciones filmicas al espectador de manera directa. Aunque supone un nuevo condicionante que altera la posición hegemónica y vertical de los principales productores, distribuidores y exhibidores y el modelo de negocio tradicional, consideramos que la oferta de las plataformas de televisión online no perjudica abiertamente al sector de la exhibición cinematográfica, incluso cuando se postula como una poderosa competencia.

En el caso español, el sector de la exhibición de cine mantiene su subordinación a las *majors* de Hollywood y a sus productos más comerciales, dado su atractivo para la audiencia, su importante promoción y su consecuente mayor recaudación. La digitalización de las salas se hizo con lentitud y llevó casi una década completarla, si bien, como decimos, no ha variado las bases de un negocio que permanecen constantes desde hace más de un siglo. En este estudio analizaremos la situación actual del sector de la exhibición cinematográfica en España como ventana de amortización del resto de la industria. Mantenemos como hipótesis principal que en un contexto social, cultural y tecnológico en continua mutación, los nuevos modelos de negocio de la industria ofrecen alternativas a la comercialización del producto audiovisual, pero no llevan a la desaparición de la misma exhibición cinematográfica. La razón de este mantenimiento de la cadena de valor de tradicional y del modelo de negocio tradicional se encontraría en la estabilidad y consolidación, pese a todo, de los agentes

convencionales y de su producción y vías de explotación comercial, básicas para el modelo *blockbuster*.

1.1 Objetivos

Nuestro objetivo principal pasa por describir la situación actual de la exhibición cinematográfica en el mercado español desde un punto de vista económico, considerando para ello las diferentes variables que influyen en la matriz de agentes, relaciones, productos y servicios relacionados con el sector. Evaluamos de esta manera el estado del sector atendiendo a factores internos (reconociendo tanto fortalezas como debilidades).

En segundo lugar, como resultado de la aplicación de una metodología basada en conceptos, métodos de análisis y estrategias muy básicas inspiradas en los estudios en marketing cultural, pretendemos apuntar futuros desarrollos de la exhibición considerando tanto las eventuales amenazas a las que podría hacer frente el sector como las oportunidades que podría aprovechar a fin de lograr mejores resultados comerciales. Ponemos así el foco de atención en aspectos externos al sector pero que le influyen.

1.2 Metodología

A fin de lograr los objetivos propuestos, aplicaremos una metodología basada en el estudio de caso español, a partir de la revisión bibliográfica de los estudios e informes dedicados a la exhibición cinematográfica en España. En este sentido, resultarán imprescindibles los Anuarios de la SGAE, así como el Boletín Cinematográfico del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA), los Anuarios de Estadística Culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, los anuarios de cine europeo de Media Salles y los resúmenes del Censo de Salas de cine publicado por AIMC.

Aunque amplios en datos, estos estudios abordan la industria de la exhibición cinematográfica desde parámetros puramente estadísticos y cuantitativos y no realizan un análisis crítico de los datos ni llegan a conclusiones de tipo cualitativos. Nos ayudaremos de las investigaciones de Izquierdo Castillo (2012), García Santamaría (2009) y Maestro Espínola (2015), además de Aranzubia y Ferreras (2015), para completar nuestro acercamiento al objeto de estudio.

Apuntemos, por otra parte, que si bien no pretendemos aplicar de forma directa metodologías de análisis procedentes de la investigación en marketing cultural, sí nos

inspiraremos en conceptos y estrategias propias de los planes de marketing cultural. En este sentido, tomaremos la estructura del análisis DAFO¹ a la hora de presentar los resultados de nuestro análisis. De esta forma, en la aplicación del esquema DAFO realizaremos un análisis interno (debilidades y amenazas) y externo (fortalezas y oportunidades).

2. Evolución del estado de la exhibición cinematográfica en España: debilidades

De forma paralela a otras industrias culturales, la industria del cine en España ha pasado por momentos difíciles debido a circunstancias generales que han afectado a todas las industrias (la crisis económica que arrancó en 2008) como a aspectos específicos ligados a la digitalización de las comunicaciones, la distribución de contenidos online y el consecuente cambio en los hábitos de consumo de ocio, información y cultura, en general. Si observamos la evolución en la recaudación total de las salas de cine españolas (sin entrar en distinciones según la procedencia de las producciones estrenadas), veremos cómo tras el récord alcanzado en 2004 los resultados inician una decadente inestabilidad con números a la baja pese a años puntuales más fructíferos. La atención al número de espectadores recogería una imparable caída en su número para bajar desde los 146 millones de 2001 a los 100 de 2016.

Año	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Salas	3.500	3.770	4.039	4.253	4.390	4.401	4.299	4.296	4.140	4.082	4.080	4.044	4.003	3.908	3.700	3.588	3.492(*)
Rec.	536	616	625	639	691	634	636	643	619	671	662	635	614	508	522	571	601

Tabla 1: Evolución de número de salas y de recaudación en millones de euros (200-2016). Fuente. SGAE/ICAA/AIMC. Elaboración propia. (*) Hasta el 1 de abril de 2016.

Los datos fluctuantes de recaudación, incluso en alza cuando el número de espectadores va reduciendo, como recogen García Santamaría y Maestro Espínola (2015, p.

¹ El análisis DAFO (también llamado FODA) es una herramienta estratégica que permite conocer la situación real en que se encuentra cualquier tipo de empresa, institución o industria. A partir de la aplicación a dicha entidad o sector tendremos accesos a las siguientes informaciones, que nos permitirán evaluar sus estados: 1) Debilidades, o aquellas circunstancias que limitan las posibilidades de desarrollo de la empresa y que pueden hacer reducir sus resultados o sus expectativas de crecimiento potencial; 2) Amenazas, como las situaciones negativas que podrían dificultar la implantación de una estrategia o que podrían obstaculizar el logro de los resultados esperados; 3) Las fortalezas irían relacionadas con aquellos factores internos convertidos en recursos o capacidades de la entidad a modo de ventaja competitiva y que pueden ser orientadas al logro de objetivos; y 4) Las oportunidades vendrían a ser esta vez aquellas situaciones externas y positivas que posibilitarían una mejora de la situación del organismo o del sector sobre el que se aplica el análisis.

87), se explican desde el incremento del precio de la entrada. Entre 2009 y 2011 los filmes estrenados en versión 3D copan los rankings de películas de mayor recaudación, siendo también muy superior el precio de estas entradas.

La atención al número de salas muestra una prolongada decadencia de la exhibición en España que se mantiene hasta hoy. Después de alcanzar hasta 4.401 salas en 2005, el sector ve reducir de forma constante su número, llegando a las 3.492 salas que permanecen abiertas el 1 de abril de 2016, según los datos más actuales que tenemos a partir del Censo de Salas de AIMC (2016). Entre 2005 y 2016 se ha perdido, por tanto, un 20% de salas, síntoma del cierre no solamente de los cines monopantalla de centro o de localidades pequeñas, sino también de los multiplexes y megaplexes nacidos al calor del boom inmobiliario de la década anterior y del fenómeno de los centros comerciales (García Santamaría y Maestro Espínola, 2015), en un mercado maduro incapaz de crecer más (García Santamaría, 2009).

Apuntemos que, a raíz del incremento del IVA en la entrada de cine a partir de 2013, la Federación de Entidades de Empresarios de Cine de España denunciaba que “no solo frenará el consumo cultural, sino que tendrá un impacto negativo inmediato en las Industrias Culturales, que se traducirá en cierre de empresas y pérdida de puestos de trabajo” (FECE, 2012). En un estudio encargado por distribuidores y exhibidores a la consultora Pricewaterhouse en 2012 se recoge que el incremento del IVA implicaría el cierre de 859 salas (el 21% de las 4.044 registradas en 2011) (El País, 2012). Atendiendo al número de salas abiertas en abril de 2016 (3.492), este descenso habría sido ya del 14%.

Paradójicamente, la recaudación en las salas españolas ha aumentado después de tocar fondo en 2013, si bien no se han recuperado aún los buenos resultados de mediados de la primera década de siglo. Por otra parte, aunque el precio de la entrada influye decisivamente en la decisión de compra del espectador (precio condicionado por el incremento del IVA), hemos de señalar que los resultados comerciales de la industria no dependen únicamente del precio y que entran en juego diversas variables. Con todo, la recuperación de la recaudación es paralela a la reducción del precio medio de la entrada de los últimos años, la aplicación de ofertas (como la Fiesta del cine) y de estrategias de fidelización del espectador, de donde se refuerza la idea de que los resultados de la exhibición cinematográfica dependen, y mucho, del precio, tal vez incluso más que de las otras variables con las que se trabaja en el análisis de estrategia interna del marketing mix (precio, producto, distribución y promoción).

El sector de la exhibición (y con él el resto de la industria cinematográfica, al ser la primera ventana de amortización y un elemento imprescindible en la cadena de valor) se ha debilitado y ha debido tomar decisiones fundamentales para el mantenimiento de su actividad. Así, antes de llegar al cierre de las salas, los exhibidores han reducido costes contratando menos personal o haciéndolo con un sueldo inferior, cuando no convirtiéndolos en pluriempleados con diversas funciones simultáneas. El estudio del mercado y la definición de planes de marketing cultural se adivinan tras las estrategias comunes en las grandes cadenas de exhibidores que pretenden aumentar el número de clientes y, muy especialmente, fidelizarlo. Destaquemos, en este sentido, por ejemplo, las acciones de Cinesur (propiedad del grupo francés MK2 tras la venta por parte de sus anteriores propietarios, la familia Sánchez-Ramade, en 2014); así, más allá de buscar al poco fiel espectador de los títulos más comerciales, la cadena intenta atraer el afecto del cinéfilo a través de reposiciones, re-estrenos, ciclos de cine (algunos de ellos “de autor” o especializados), presentación de cintas por parte de sus creadores, proyección de filmes en versión original, o tarjetas de fidelización y descuentos. Incluso siendo una audiencia más minoritaria, el cinéfilo representa un espectador fiel (y, añadamos, de calidad) con una demanda especializada y exigente que raramente era satisfecha fuera de las principales capitales españolas.

Un factor que ha debilitado igualmente al sector ha sido la necesaria inversión en infraestructuras que ha implicado la digitalización de la proyección, con costosas nuevas instalaciones que han coincidido con los peores años en recaudación y de crisis económica, elevados índices de piratería, una importante competencia procedente de la televisión (que alcanzó récords de seguimiento medio en 2012 y 2013) y el incremento del IVA. La conjunción de todos estos factores ha hecho insoportable el tránsito por la crisis para los exhibidores. Según recoge el Censo de Salas de AIMC (2016), el 95% de las salas ya cuentan en 2016 con proyector digital, completando así un proceso de digitalización que llevaría casi siete años (del 3% de 2009 al casi pleno actual), si no consideramos los primeros avances en la materia; en 2007 Media Salles contabilizaba sólo 24 salas digitalizadas en España.

Como consecuencia, las salas no sólo se han cerrado, sino que los inversores y propietarios extranjeros han abandonado el mercado español y muchas cadenas de cines fueron puestas en venta, de donde ha resultado una nueva estructura de grupos. El principal grupo por número de salas que operaba en España era Cinesa, propiedad de la compañía de capital de riesgo británica Terra Firma, a su vez propietaria del grupo

Odeon-UCI Cinemas, con cines en España, Portugal, Gran Bretaña, Alemania, Italia, Irlanda y Austria. Cinesa adquirió los cines de Ábaco Cinebox en 2014, pero puso a la venta sus salas españolas en 2015 (García Santamaría y Maestro Espínola, 2015, p. 80). Finalmente, en julio de 2016 el grupo chino Wanda, propiedad del multimillonario Wang Jianlin y poseedora del grupo de exhibición estadounidense AMC, adquirió Odeon y, con ello, el conjunto de cines de Cinesa (Cinco Días, 2016). Los términos de la transacción, que se completó a finales de 2016, recogían que Wanda asumía la deuda de Odeon-UCI de 486 millones de euros y que el 75% del pago se realizaría en efectivo, mientras que el 25% restante se realizaría en acciones de AMC. En total, Terra Firma firma la venta del grupo por 1.100 millones de euros (ABC, 2016). En España en 2015 Cinesa/Odeon-UCI contaba en España con 615 salas (el 17% del total).

El segundo grupo por número de salas en España (418 en 2015, el 11% del total) es Yelmo Cineplex, comprado en julio de 2015 por el grupo mexicano Cinépolis. En el ejercicio de 2014, la filial en la Península de Yelmo registró pérdidas de 1,23 millones de euros, datos algo inferiores a las pérdidas de 6,78 millones de 2013. Estas pérdidas se suman a los préstamos solicitados al ICO en los últimos años y a diversas refinanciaciones (Delgado, 2015).

Le siguen por número de salas Cinesur, propiedad del grupo francés MK2, como ya dijimos (110 salas en 2015), con la familia Karmitz al frente y 65 salas más en París. Como cuarto grupo, Ocine (105 salas en 2015) pertenece a OCI & Cine SL, presidido por el empresario catalán Narcis Agusti. En quinto lugar se situaría Kinépolis (91 salas en 2015), grupo con salas en Bélgica, Francia, Países Bajos, Luxemburgo, Suiza, Polonia y España. Cuenta con 2.300 empleados en total, bajo la dirección de Eddy Duquenne y Joost Bert desde 2008, y congregó en sus diferentes salas en Europa más de 22 millones de espectadores en 2015 (Kinépolis Group, 2017).

La suma de todas las salas de estos grupos daría un total de 1.339, es decir, un 37% de todas las salas de cine en España. Otros grupos importantes serían Carceserna (56 salas), Excin (51 salas), Golem (42 salas), Renoir (41 salas), Megarama Iberia (34 salas) o Zarafilms (28 salas), concentrado un 7% de salas en conjunto. El resto de exhibidores (1.996 salas en 2015) sumarían un 55% de salas. Estos datos pueden tener diversas lecturas: podemos destacar la gran concentración que existe de la propiedad en la exhibición, pero si lo comparamos con la concentración en la distribución e incluso la producción de cine, por no decir otros ámbitos de las industrias culturales, podríamos

concluir que no es tan extrema. Cabría hablar no tanto de alta concentración, como de atomización empresarial, en línea con el sector de la producción. Este hecho podría ser entendido como una muestra de la diversidad empresarial, pero también como un signo de la debilidad del sector, cada vez más a expensas de las decisiones de grandes grupos internacionales, como hemos visto.

Consideremos además que, por número de pantallas, un 48% de los cines cuenta sólo con una o dos pantallas, lo que nos permite hablar de variedad y diversidad pese a todo, ya que raramente estos cines monopantallas suelen estar gestionados por los grandes exhibidores. Entendemos, en todo caso, la pervivencia de dichas salas desde los márgenes de la industria, como cines de centro o cines de pequeños municipios, cuando no directamente salas de propiedad municipal. Desde una visión más crítica, podríamos destacar que el 39% de la población española no reside en municipios que cuentan con una sala al menos (AIMC, 2016).

3. Los nuevos modelos de negocio y de distribución de contenidos audiovisuales como competencia a la exhibición: amenazas

La atención a los peligros potenciales a los que pudiera hacer frente la exhibición implica una mirada hacia la rivalidad de sectores que ofrecen productos y servicios similares o sustituibles. Más allá de la televisión tradicional y de la distribución en formatos físicos de productos audiovisuales, el principal competidor que en los últimos años se ha erigido frente al modelo de negocio tradicional de la industria cinematográfica ha sido la televisión conectada, como distribuidor a la carta de contenidos audiovisuales, por lo general de pago. El caso español es particular por cuanto la crisis económica retrasó el despegue de la IPTV hasta al menos 2015, al punto de que podríamos tomar como hito simbólico el inicio de las actividades de Netflix en el mercado español en octubre de 2015.

Señala Jessica Izquierdo (2012b, p. 386) que la Red “permite estimular la creación y venta de productos dirigidos a públicos minoritarios, que, considerados de forma agregada, constituyen una demanda importante”, de tal forma que aumenta la variedad y la oferta del catálogo de contenidos: “Se incrementan las opciones de consumo en diversas plataformas que combinan las películas con el resto de oferta audiovisual”.

Aranzubia y Ferreras (2015, pp. 68-69) afirman que estas las plataformas de televisión conectada favorecen “el acceso a otras influencias y obras creadas en zonas

remotas, cuyo visionado estaba restringido a los pases en festivales especializados o en ciclos promovidos por filmotecas y otros organismos culturales”, si bien no es fácil que una producción independiente tenga repercusiones de público significativas. Estas plataformas tienden, por tanto, a reproducir los modelos de consumo masivo de aquellos productos más célebres o más promocionados, con lo que –al menos en las grandes cifras de consumo– prolonga los modos de relación con el producto audiovisual que ya se aplicaba en el negocio de la exhibición.

La cuestión es si la televisión a la carta a través de Internet supone un verdadero rival para las salas de cine. Desde nuestro punto de vista lo es tanto como otras alternativas de consumo de ocio y cultura en un entorno doméstico: televisión convencional, televisión de pago, piratería, retransmisiones deportivas, videojuegos, YouTube, etc. Recordemos que la fuerte crisis de la exhibición en la década de los ochenta y el fenómeno del videoclub hicieron pensar que el futuro del cine estaba en el VHS; hoy el cine pervive y el videoclub ha mutado hacia la distribución online o hacia un mercado físico muy marginal, pero no es el rival que fue hace tres décadas.

Como en el cine, el valor que el consumidor otorgará a las plataformas de IPTV dependerá de la calidad, atractivo y variedad del catálogo; una vez más, se depende de la producción, de los acuerdos con las distribuidoras, de la promoción y comercialización de las cintas, etc. La calidad supuesta del producto se sigue manteniendo y se impone al medio, sea Internet, la televisión o el cine. Si el producto más atractivo y mejor vendido está en el cine, el público acudirá al cine; si está en HBO España, Netflix, Filmin, Yomvi o en Mejortorrent.com, la audiencia consumirá audiovisual online (legal o no). Apunta Izquierdo (2012a, p. 13) que “el factor que determina esta constricción del mercado es el mismo que actuaba en el escenario divergente: el control del contenido”, de tal forma que “las *majors* mantienen el dominio sobre el contenido Premium, que le otorga valor añadido a cualquiera de los modelos emergentes”.

Podemos concluir en un modo metafórico que tanto las salas de cine como las plataformas de televisión conectada aportan el hardware, pero el hardware sin el software (los contenidos) no vale de nada. Las amenazas a la exhibición serían pues todas aquellas actividades de ocio y de consumo de contenidos culturales que supongan una oferta más atractiva para la audiencia.

4. El valor de la exhibición como servicio de ocio: fortalezas

Como elemento clásico del marketing, la mezcla de mercadotecnia o marketing mix serían aquellas estrategias relativas a cuatro variables tradicionales con las que cuenta una organización para conseguir sus objetivos comerciales. Esos componentes básicos serían producto, precio, distribución y comunicación (o promoción). El marketing cultural permite adaptar estrategias y herramientas propias de otros sectores y usarlas como herramientas de creación del propio plan de marketing. En nuestro caso, nos serviremos de estas cuatro variables para poner en valor al sector de la exhibición y, de esta forma, estructurar las que creemos que son sus fortalezas.

Con respecto al precio, diremos que éste ha aumentado de una forma muy superior a la inflación (del 26,6%), hasta un 45,2% entre 2004 y 2014 (FACUA, 2014). Según FACUA (2016), los precios se habían mantenido estables desde 2014 (en torno a los 7 euros, con diferencias muy pronunciadas entre ciudades). En las medias internacionales por precio medio, España ocuparía el puesto 33 junto a Italia, Grecia y Chipre, a la cola de los países europeos pero por delante, por ejemplo, de Estados Unidos (NationMaster.com, 2015). El considerable precio de la entrada de cine en España puede ser contemplado como una debilidad de cara al consumidor, muy condicionado por el precio, como hemos visto, pero también como garante de fortaleza del sector (si es que llega a rentabilizar la inversión y no genera pérdidas).

Con respecto al producto, como también hemos comentado, la exhibición depende de los productores y los exhibidores y poco puede hacer al respecto, más allá de financiar la producción mediante adelantos a las ventas. Sin embargo, la vigencia del modelo *blockbuster* para aquellos productos más comerciales y masivos hace de la exhibición una primera ventana de amortización imprescindible que garantiza la permanencia del sector, incluso si su oferta es mucho menos variada y se encuentra más concentrada la propiedad. Las rígidas estructuras del negocio tradicional invitan a pensar en su continuidad y en el mantenimiento de la cadena de valor tradicional, hecho que supone una fortaleza para el sector.

En cuanto a la distribución, podemos entenderla como un sector independiente al de la exhibición aunque estrechamente ligado a éste. La concentración vertical de *majors* (productoras) y sus filiales en los mercados nacionales para la distribución

conforman esta inamovible estructura que hemos señalado que prolongan la cadena de valor tradicional y la posición indispensable de la exhibición. Aunque tremendamente dependiente de producción y distribución, la fuerza de estos sectores sostiene la imprescindible exhibición. En una proyección de futuro (¿distópico?) donde Disney adquiriera una plataforma con el posicionamiento internacional de Netflix y estrenara sus producciones en ésta (incluyendo sus franquicias de Marvel, *Star Wars* y Pixar), la exhibición cinematográfica podría temer por su futuro. Sin embargo, esta posibilidad de renuncia a su primera y principal ventana de amortización para los productos más comerciales es algo que difícilmente contempla Disney a fecha de hoy, dados los buenos resultados de su estrategia clásica.

Con respecto a la comunicación o a la promoción, no descubriremos nada nuevo. La promoción de los contenidos ofertados por las salas influye en los resultados comerciales obtenidos, aspecto al que suele reclamarse su mejora y su conversión en un elemento que fortalezca la industria. Se olvida con frecuencia, sin embargo, que la promoción necesita también de una financiación y que la buena voluntad de los creadores por prestarse a la promoción de las cintas no basta para lograr atraer a la audiencia.

Comentaremos en último lugar entre las fortalezas de la exhibición el valor del espacio: el cine como espacio para la proyección de películas para el visionado masivo permite unas condiciones de recepción que el espectador puede intentar trasladar a su hogar con grandes pantallas de calidad 4K, curvas y con 3D (incluso si la industria ha dejado de apostar por el 3D doméstico), pero con las que aun así no puede competir. Es en su carácter social, como evento y como actividad compartida, que el cine encuentra su valor, y debe ser este aspecto el que mantenga y potencie en el futuro.

Frente a las debilidades internas del sector y a las amenazas procedentes de la competencia y de otros sectores culturales, las fortalezas del sector son lo bastante sólidas como para permitirle sobrevivir a los nuevos modelos de negocio del audiovisual y al contundente cambio en los hábitos de consumo de ocio de la audiencia.

5. Proyectando hacia el futuro: retos y oportunidades

Más allá del ejercicio de introspección que implica la observación del sector (hacia el interior, atendiendo a debilidades y fortalezas) y la atención al pasado para conocer su

evolución, el sector debe mirar a su alrededor (como cuando atiende a la competencia y a las amenazas) y hacia el futuro, si no quiere auto-complacerse en la nostalgia de lo que fue. Es pues necesario apuntar a posibles desarrollos del sector, a sus retos y a las oportunidades que se le podrían plantear.

Dado el carácter social del cine, proponemos como una opción de mejora y crecimiento del sector que las salas ganen en confort y se conviertan en extensiones del hogar de los espectadores para atraerlos. Iniciativas como la Sala Junior de los cines Yelmo Islazul y Tres Aguas en Madrid, destinada al público infantil, o el sistema Beanieplex de TGV Cinemas en Malasia, dan una idea de nuevos usos de la sala.

La posible oferta de restauración y bebidas más allá de los actuales bares y tiendas de golosinas podría hacer de los cines modernas y confortables cafeterías en las que el espectador esperara el inicio de su sesión, tal y como ya hace en los centros comerciales con locales de restauración, si bien ello implicaría entrar en rivalidad abierta con dichos locales, además de requerir inversiones en infraestructuras importantes.

Añadamos que las grandes cadenas de exhibición en España han comprendido la versatilidad y el valor de sus instalaciones y ofrecen servicios específicos para empresas, como hacen los grupos Kinépolis, Cinesur, Cinesa o Yelmo, en sus propuestas B2B (Business to Business) o B2C (Business to Consumer).

Con respecto a las infraestructuras de proyección, el reciente proceso de digitalización de las salas, prácticamente completado, las deja listas para el futuro y con pocas expectativas de próximos desarrollos por delante. La proyección de cine digital en calidad 4K es ya una realidad en muchos cines europeos pero no implica un cambio real en la experiencia de visionado, razón por la que creemos que no existe una demanda de los espectadores que obligara a los exhibidores a renovar una vez más sus proyectores.

La versatilidad del proyector digital y su uso como herramienta de proyección de vídeo almacenado digitalmente o incluso distribuido por ondas de televisión de cualquier tipo o por IP hacen de la sala de cine un espacio adecuado para el visionado colectivo de producciones que pueden ir más allá de películas y los últimos estrenos de cine. Es así como algunas salas programan la emisión de espectáculos y eventos deportivos en directo y se prestan a su uso para presentaciones de series de televisión, documentales, cortometrajes y todo tipo de producciones. Aunque actualmente se

hace de manera puntual y dentro de ciclos y de eventos programados con mucha antelación, las salas deberían aprovechar su flexibilidad para adaptarse al directo o, por ejemplo, a la proyección de series en forma de maratón para fans. En último término, la posibilidad de este uso comercial o promocional de las salas dependería nuevamente de los productores, los acuerdos con los distribuidores, licencias de exhibición y explotación comercial, etc.

El aumento de la recaudación de cine desde 2014, aunque no haya alcanzado los valores de una década atrás, viene a ser muestra de la existencia de una demanda de cine creciente por la audiencia. La taquilla de cine ha recuperado parte de los espectadores perdidos y de la recaudación en taquilla, incluso si los niveles de piratería a través de Internet siguen siendo preocupantes y el número de abonados a la televisión de pago crece a partir de 2015, logrando hitos muy especialmente gracias al enorme éxito de las plataformas internacionales de televisión conectada.

El crecimiento del número de espectadores y de recaudación desde 2014 debe contemplarse como una oportunidad que no debe ser desatendida por la industria; el interés puntual del espectador por títulos concretos puede ser aprovechado para fidelizar su asistencia a las salas de cine y reconciliarlo con sus hábitos de consumo de cine en salas previos a la crisis económica. Muchos espectadores comentaron en 2014 tras ver *Ocho apellidos vascos* que hacía mucho tiempo, por no decir años, que no iban al cine, de la misma forma que la audiencia más joven no había llegado a desarrollar un hábito de asistencia frecuente al cine y se acercaba a aquel con motivo de la Fiesta del cine. El éxito de los títulos más comerciales es una oportunidad para que la audiencia recupere el contacto con las salas y convierta lo extraordinario en lo ordinario, hecho del que saldría beneficiada toda la industria cinematográfica.

6. Conclusiones

Un repaso por las situaciones que influyen en el negocio de la exhibición cinematográfica en España nos lleva a unas conclusiones agrídulces, dada la suma de condicionantes y resultados tanto positivos como negativos. Así, la evolución del número de cines y del número de salas mantiene un curso decreciente del que aún no se vislumbra su fin. Esta tendencia del cierre de salas se mantendrá posiblemente hasta lograr un equilibrio en el que la oferta y la demanda se encuentren para hacer viable la comercialidad de las salas. Recordemos que la venta de las principales cadenas de exhibición

a grupos e inversores extranjeros viene motivada por la acumulación de pérdidas y la situación insostenible a la que lleva a sus propietarios y empleados. De forma paralela a la burbuja inmobiliaria de la década anterior, la cantidad de centros comerciales y de salas cinematográficas creció de una manera desproporcionada a la capacidad de mantenimiento real del mercado. Si además consideramos la competencia directa que se crea entre las salas dada la similitud de la oferta y la escasa diferencia de sus identidades, nos encontramos con una saturación de la oferta de la que resultan perjudicados en primer lugar los exhibidores y después el resto de la industria.

Intuimos que la concentración en la propiedad de las salas crecerá y que muchos de los exhibidores independientes terminarán cediendo sus salas a los grandes grupos internacionales, fortalecidos por estructuras y un nivel de inversiones con el que los independientes no pueden competir.

En el lado positivo, hemos de poner en valor el crecimiento de la recaudación entre 2014 y 2016, en lo que puede ser el inicio de una tendencia al alza y la superación de la crisis del sector. Destaquemos igualmente la demanda creciente de la audiencia incluso cuando se ha disparado el número de abonados a la televisión de pago y a la televisión a través de IP, aspecto que relativiza la importancia de los nuevos modelos de negocio audiovisual como rivales del modelo tradicional de negocio de la industria cinematográfica.

Como ya hemos apuntado, la demanda de consumo de cine en salas depende de la producción y de la distribución: el público acudirá a los cines si los productos que estos ofrecen son de su interés, merecen la inversión en ocio que realizan o son promocionados convenientemente. Las rígidas estructuras del sistema de los estudios y sus filiales nacionales en la distribución garantizan el mantenimiento de la cadena de valor tradicional y la eficacia de la exhibición como primera ventana de amortización. Apuntemos que la carrera comercial del resto de ventanas vendrá condicionada por los resultados de la exhibición y del primer contacto con la audiencia.

La hipotética concentración de *majors* y plataformas de televisión conectada podría provocar un cambio importante en la cadena de valor y en el modelo de negocio tradicional de las grandes productoras de Hollywood. En todo caso, el éxito de su actual modelo (el *blockbuster*) nos invita a pensar que esta potencial fusión entre productores y nuevas plataformas de distribución no harían sino incrementar el control de los grandes grupos y el mantenimiento de sus eficaces estructuras.

Referencias bibliográficas

ABC (2016). “La china Wanda compra la matriz de Cinesa por 1.100 millones”. Recuperado de http://www.abc.es/economia/abci-wanda-compra-cinesa-1100-millones-euros-201607121835_noticia.html

AIMC (2016). *Censo de Salas de Cine. 1 de Abril 2016*. Recuperado de <http://www.aimc.es/-Censo-Cine-.html>

ARANZUBIA COB, A. y FERRERAS RODRÍGUEZ, J.G. (2015). Distribución online de películas en España: ¿una oportunidad para la diversidad cultural?, *adComunica*, (10). 61-76. doi: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2015.10.5>

CINCO DÍAS (2016). “Wanda compra Cinesa, la mayor cadena de cines de España”. Recuperado de http://cincodias.com/cincodias/2016/07/12/empresas/1468337041_857058.html

DELGADO, C. (2015). El grupo mexicano Cinépolis compra la cadena española Yelmo Cines. *El País*, 13 de julio de 2015. Recuperado de http://economia.elpais.com/economia/2015/07/13/actualidad/1436789470_347706.html

EL PAÍS (2012). “La subida del IVA amenaza de cierre al 21% de las salas de cine”. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/01/actualidad/1343847516_602837.html

FACUA (2014). Estudio comparativo sobre los precios de los cines en España en 2014 en las 50 capitales de provincia y las dos ciudades autónomas. Recuperado de http://facua.org/es/documentos/Tabla_estudio_cines_2014.pdf

FACUA (2016). Barcelona, Guadalajara y Madrid son las capitales con los cines más caros, según un estudio de FACUA. Recuperado de <https://www.facua.org/es/noticia.php?Id=9784>

FECE (Federación de Cines de España) (2012). Unión de asociaciones culturales contra la subida del IVA, 19 de septiembre de 2012. Recuperado de <http://www.fece.com/notas-de-prensa/News/show/union-de-asociaciones-culturales-ante-la-subida-del-iva-263>

GARCÍA SANTAMARÍA, J.V. (2009). El futuro de la exhibición. La transformación de los complejos de cine en complejos de ocio. *Revista Telos*, (78). Recuperado de <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articuloexperiencia.asp?idarticulo=1&rev=78.htm>

GARCÍA SANTAMARÍA, J.V. y MAESTRO ESPÍNOLA, L. (2015). La exhibición cinematográfica en España: una industria en recesión. *adComunica*, (10), 77-97. doi: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2015.10.6>

INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA Y DE LAS ARTES AUDIOVISUALES (ICAA) (2016). Anuario de cine 2015. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/anuario-cine/portada.html>

IZQUIERDO-CASTILLO, J. (2012a). La digitalización del cine: hacia el desarrollo de un modelo de negocio en Internet. III Congreso Internacional Asociación Española de Investigación en Comunicación. Recuperado de http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/344.pdf

– (2012b). Distribución online de contenidos audiovisuales: análisis de tres modelos de negocio. *El profesional de la información*, 21 (4). doi: <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2012.jul.09>

KINEPOLIS GROUP (2017). Company Profile. Kinopolis in Europe. Recuperado de <https://corporate.kinopolis.com/en/company-profile>

MEDIA SALLES (2000-14). European Cinema Yearbook. Recuperado de <http://www.mediasalles.it/yearbook.htm>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. GOBIERNO DE ESPAÑA (2016). Anuario de Estadísticas Culturales 2016. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/2016.html>

NATIONMASTER.COM (2015). Cost of living. Cinema ticket Price. International release: Countries Compared. Recuperado de <http://www.nationmaster.com/country-info/stats/Cost-of-living/Cinema-ticket-price/International-release>

PÉREZ RUFÍ, J.P (2013). La tormenta perfecta del cine español: situación de la industria cinematográfica en España. *Razón y palabra*, (81). Recuperado de www.razonypalabra.org.mx/N/N81/V81/30_Perez_V81.pdf

SGAE (2016). Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. Fundación SGAE. Recuperado de <http://www.anuariosgae.com/anuario2016/home.html>

Estrategias transmediales y autoficcionales en *Cromosoma 5*, de María Ripoll y Lisa Pram

Mario de la Torre Espinosa

Universidad Complutense de Madrid
Centro Universitario San Isidoro (Universidad Pablo de Olavide)

mario.delatorre@ucm.es

Resumen

El cine documental español ha sufrido una importante mutación en las últimas décadas gracias a la llegada de nuevos tipos de documental que venían a incorporar el carácter performativo al repertorio español. La autoficción, según lo enunciado por Serge Dubrovsky para superar el concepto de autobiografía, sería un recurso muy utilizado por los creadores para disminuir las limitaciones del medio fílmico tradicional. La transmedialidad además ofrecía más libertad creativa, al permitir exponer diferentes partes del proyecto o bien al ampliar las ventanas de visualización independientemente del soporte o lugar físico. *Cromosoma 5* (María Ripoll, Lisa Pram, 2013) es un WebDoc en el que se

relata la historia de la hija de la fotógrafa Lisa Pram. Partiendo de la obra de la artista, hilan un discurso sobre la autoaceptación en torno a la discapacidad con un tratamiento visual entre la fotografía y el documental convencional.

Palabras clave

Estrategias transmediales y autoficcionales en *Cromosoma 5*, de María Ripoll y Lisa Pram.

1. Introducción

El cine documental en España sufrió un auténtico revulsivo a partir de los años ochenta con la entrada de nuevas formas narrativas procedentes del exterior. Modalidades como el documental performativo (Barnow, 1996), donde la emotividad del autor impregnaba el metraje final, fueron adquiriendo una presencia cada vez mayor a medida que la expresión del yo fue revisándose y pasando a ser una forma legítima de expresión en el cine. Lo que autores como Jonas Mekas o Marie Menken venían llevando a cabo desde hacía décadas se hacía al fin realidad en la cinematografía española con autores como Joaquín Jordá.

Habría que aguardar unos años más para que este tipo de cine, una muestra más de nuestros tiempos hipermodernos donde la autobiografía adquiriría un gran peso (Lipovetsky, 2000), se lograra institucionalizar plenamente. Esto tendría lugar gracias a un hito en el cine peninsular con la creación del Máster de Documental Creativo de la Universidad Pompeu Fabra en 1997. Como ejemplo véase cómo Jordá inspiraría a jóvenes como Carla Subirana para llevar a cabo proyectos documentales donde ellos mismos fueran los protagonistas. De esta forma podemos comenzar a encontrar prácticas autoficcionales, ya que hallamos la coincidencia del autor, el personaje y el narrador al narrar episodios verosímiles de su vida, y además haciéndolo todo compatible con el pacto ficcional. Estas serían las condiciones indispensables que enunciaría Serge Dubrovsky para que se diera la autoficción, término de amplia y creciente aceptación en todos los ámbitos de la creación artística para superar las limitaciones presentes en el género autobiográfico, tal y como lo definiría Philippe Lejeune (1994), quien vería imposible su conjunción con el pacto novelesco. En el caso del documental de Carla Subirana, por ejemplo, la autora es la protagonista absoluta del largometraje, donde mostrará su intento de descubrir qué pasó realmente con su abuelo, ajusticiado con la pena de muerte por un supuesto atraco a mano armada, cuando realmente se sospechaba que era su actividad antifranquista lo que le llevaría a ser condenado de esta manera. A la búsqueda de documentación en archivos históricos, le alternará secuencias con su abuela, aquejada de demencia senil, y recreará escenas del pasado de su abuelo usando como hipotexto el cine negro clásico hollywoodiense.

A la labor del Máster y de los profesores, habría que sumar el hecho de que autores internacionales como Michael Moore o Agnes Vardá logran un respaldo importante de taquilla y crítica haciendo este tipo de documentales. Evidentemente esta mayor

presencia en el ámbito español favoreció su incorporación como modelo al repertorio cultural patrio para la elaboración de nuevas obras. A su amparo, autores como León Siminiani (*Mapa*, 2012), Mercedes Álvarez (*El cielo gira*, 2004), José Luis Guerín (*Guest*, 2010) o Juan Barrero (*La jungla interior*, 2013) han ido ofreciendo en este comienzo del siglo XXI interesantes propuestas reconocidas en festivales de todo el mundo, y mostrando consecuentemente que “otro” cine español es posible.

A este carácter autoficcional hay que sumar otro elemento esencial en las mutaciones acaecidas en el documental español, y es el desarrollo derivado de la aplicación de las nuevas tecnologías. La omnipresencia de internet en prácticamente todos los ámbitos de la vida relacionados con la comunicación ha hecho que su carácter interactivo y multimedial haya provocado cambios en la elaboración y consumo de productos audiovisuales, siendo los documentales uno de ellos. La presencia de WebDocs vendría a constituirse en un ejemplo claro, permitiéndose el visionado siguiendo la voluntad del espectador de acceder a determinados contenidos dependiendo de su necesidad, pero no sólo apriorísticamente, sino también durante la propia reproducción del material audiovisual. La hipertextualidad de estas propuestas, permitiendo navegar dentro de la estructura de la obra así como acceder a contenidos externos, otorga así una gran ductilidad a este tipo de trabajos, como puede verse en *Cromosoma 5*, dirigido por Lisa Pram y María Ripoll una producción desarrollada en el Lab de RTVE en 2013, y que narra la relación de Pram con su hija Andrea, afectada por el síndrome del maullido del gato.

2. Objetivos

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo la transmedialidad aporta nuevas vías de expresión a las creaciones del yo, favoreciendo que el universo personal elaborado por Lisa Pram a través de su fotografía tenga una entidad y coherencia interna mayor en la medida que es mostrado a través de diferentes medios, entre ellos el proyecto *Cromosoma 5*. Se intenta demostrar también cómo los mecanismos de interactividad involucrados en esta obra audiovisual exigen, a su vez, una mayor implicación emocional por parte del espectador, en cuanto su participación pasa de ser pasiva a activa a través de la propia estructura del WebDoc. Esto nos llevará a extraer conclusiones acerca del género documental cuando toma la autoficción como modelo narrativo.

3. Metodología

Para llevar a cabo este estudio de caso se ha partido de los principios narratológicos de Serge Doubrovsky para afrontar el concepto de autoficción, y el de André Gaudreault y François Jost (2001) para hablar de narrativa fílmica. Así mismo, para hablar de transmedia, se ha optado por la visión canónica de Henry Jenkins (2007) y su concepto de *transmedia storytelling*

« Transmedia storytelling represents a process where integral elements of fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience.

Evidentemente esta definición está enfocada hacia otros tipos de experiencias diferentes del documental que abordamos, pero ese carácter de proceso integral podemos advertirlo plenamente en la obra de Lisa Pram, donde *Cromosoma 5* se constituye en uno más de los productos difundidos por los múltiples canales a partir de sus fotografías.

4. Resultados

Cromosoma 5 es un WebDoc que nace de un encuentro fortuito entre la fotógrafa danesa Lisa Pram y la cineasta María Ripoll. La directora catalana, impresionada por la mirada de Andrea, hija de Pram con el síndrome del maullido del gato, entabla una conversación con la madre y terminan estableciendo una relación de complicidad. Como fruto, la artista le mostraría su diario íntimo fotográfico titulado *Little Black Book*. Decidirían juntas dar forma audiovisual a ese material y narrar, a partir de la experiencia personal de Pram, una historia sobre la maternidad, la aceptación y la convivencia con la diversidad funcional de Andrea, su primogénita afectada por el síndrome del maullido del gato o síndrome de Lejeune, y que consiste en una alteración del cromosoma 5, algo que daría título al proyecto.

Como acabamos de decir, el material primigenio del proyecto es la serie fotográfica llevada a cabo por Pram, enmarcada cronológicamente desde el embarazo de Andrea hasta el momento de la filmación del documental. Son obras de un alto contenido artístico en el que se va describiendo la maternidad en diferentes facetas, pero todas ellas en un ambiente íntimo, ya que en principio eran obras para consumo personal. Una vez que descubrió y asumió la afección de Andrea, comenzaría a darle un nuevo

formato, el de libro bajo la forma de diario, y además combinándolo con diferentes textos e ilustraciones. Pretendía con ello explicarse a sí misma, y más tarde a sus dos hijas –a los dos años daría luz a Billie–, el proceso de descubrimiento y aceptación de la situación de Andrea.

Abordando la naturaleza transmedial del proyecto, podemos ver cómo en este diario, con el cambio de medio, se produce ya una resignificación de las imágenes, al ponerlas en relación con texto e ilustraciones. A esto hay que sumar también una maquetación que contribuye a crear un ritmo visual y un sentido narrativo definido. El libro no funciona como una mera acumulación de materiales expresivos, sino que resulta un nuevo medio donde la fotografía sigue ocupando la parte más predominante. Como ejemplo se puede ver la primera página del mismo (imagen 1), donde aparece una instantánea de Pram desnuda, en un avanzado estado de gestación, de perfil y con la cabeza agachada, mostrando una profunda resignación. La pantalla de una lámpara de pie sustituye a su cabeza, en una actitud sumisa. La fuerza expresiva de la imagen es reforzada a su vez por el texto que le acompaña:

« Esta historia empieza en el preciso momento en que decides nacer. Mucho antes de término. Mi lado de la cama inundada de viscoso líquido oxígeno de mi bebé. / 7 largas noches de contracciones para fijar madurar los pulmones con los que llorarás. Pequeña y frágil. Decidida y decisiva. / Naces de mis entrañas en un profundo silencio que todo lo quema, entre hombres grises y enemigas luces fluorescentes

Es interesante contemplar cómo el texto es manuscrito, algo que le otorga un carácter más íntimo. Y las ilustraciones que le acompañan están formadas por unas ramas de vegetación seca, troncos y ramas sin hojas que transmiten desolación. A la derecha un par de ojos interpelan con tristeza al lector/espectador. El libro, al poner las fotografías en relación con otros lenguajes verbales e iconográficos, logra eliminar posibles ambigüedades en la lectura de estas imágenes, al mismo tiempo que ofrece en paralelo una interpretación dirigida, puesto que plantea una narración secuencial de las mismas con un avance continuo de la historia.

Una vez que Lisa Pram comparta con María Ripoll este Little Black Book decidirán comenzar a buscar financiación para afrontar un proyecto audiovisual documental. Será con el apoyo de Lab de RTVE y de la empresa A Navalla Suíza cuando decidan darle formato de WebDoc. Lo interesante es que, y avanzando en el proyecto transmedial al darse el tercer medio, esas fotografías tendrán una presencia clave en el

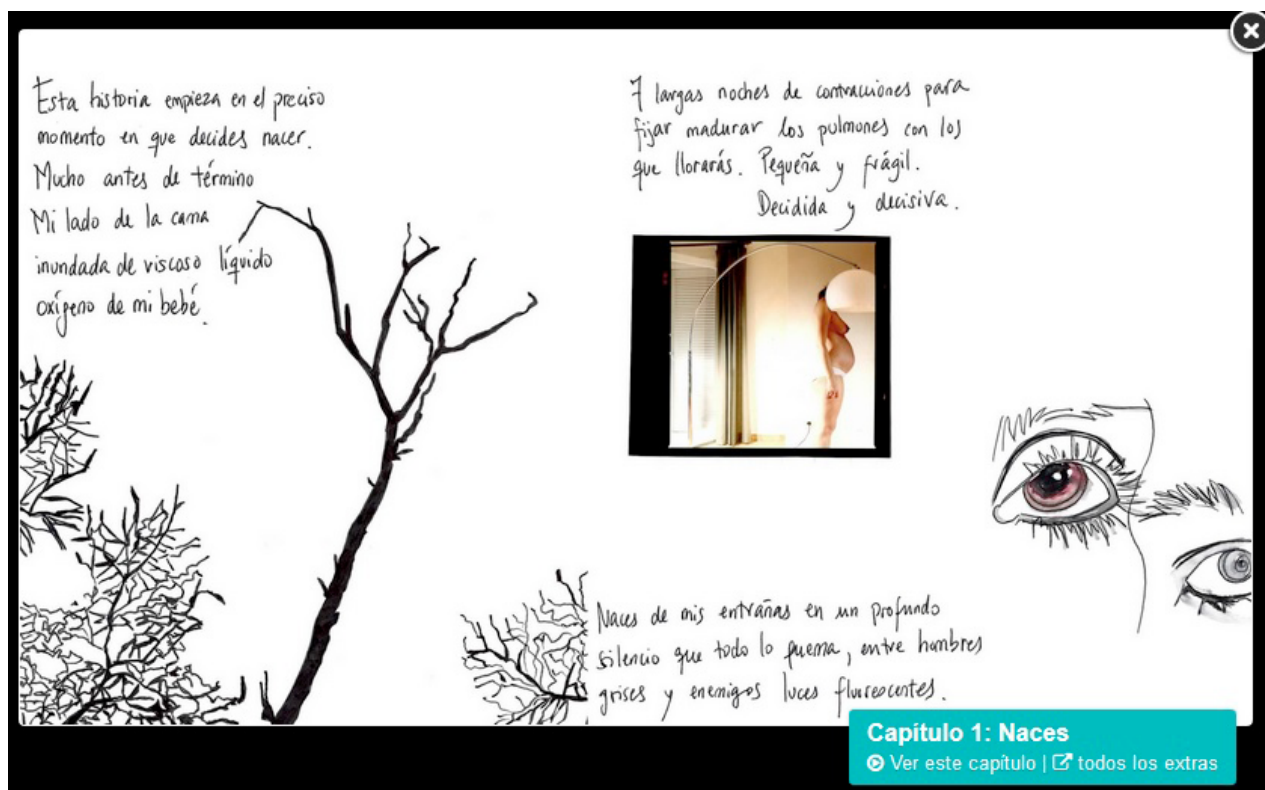


Imagen 1. Little Black Book.

WebDoc, y de la misma manera que impulsó a Ripoll a desarrollar con Pram el documental, estas instantáneas guían al espectador, dejándole navegar libremente por la estructura del WebDoc a través de información verbal –mediante un menú contextualizador que enlaza con diferentes capítulos–, o bien mediante información visual –con fotografías o las hojas del Little Black Book digitalizado.

Las autoras en la web, a la hora de ofrecer una definición a este proyecto, declaran que es “multidisciplinar, que combina varios formatos: dibujos, fotografías, textos, entrevistas completas a especialistas y links externos para profundizar en la información que se desprende de la película” (Ripoll y Pram, 2013). Para nuestro trabajo, lo que nos interesa es la forma en la que esas fotografías, lenguaje originario en el que Lisa Pram se expresó para narrar su historia personal, van pasando al formato de libro y luego al del documental, adquiriendo una redimensión de diferentes alcances. Debemos asimismo dejar claro que no se trata de un ejercicio intertextual, ya que el mismo material va transitando diferentes formas: del papel fotográfico al libro, y de ahí al WebDoc.

La interactividad, característica básica del formato WebDoc, está presente de diferentes maneras. El documental está estructurado en nueve bloques (imagen 2) precedidos de fotografías y que identifican cada uno de los capítulos: Naces, Buscamos,

Pérdida, Cri du Chat, Dolor, Billie, Comunicas, Hada y Luz. Mientras, el WebDoc, en su interfaz en la web, incluye los siguientes elementos: Ver webdoc, Contenidos extra, Acerca de este WebDoc, Web Oficial, acceso al Little Black Book. También acceso a las redes sociales como Facebook y Twitter. Es interesante cómo desde el documental se puede acceder a las fotografías del Little Black Book así como a la inversa, es decir, cómo se puede realizar un visionado de las fotografías insertas en el diario y de ahí pasar a los diferentes bloques.

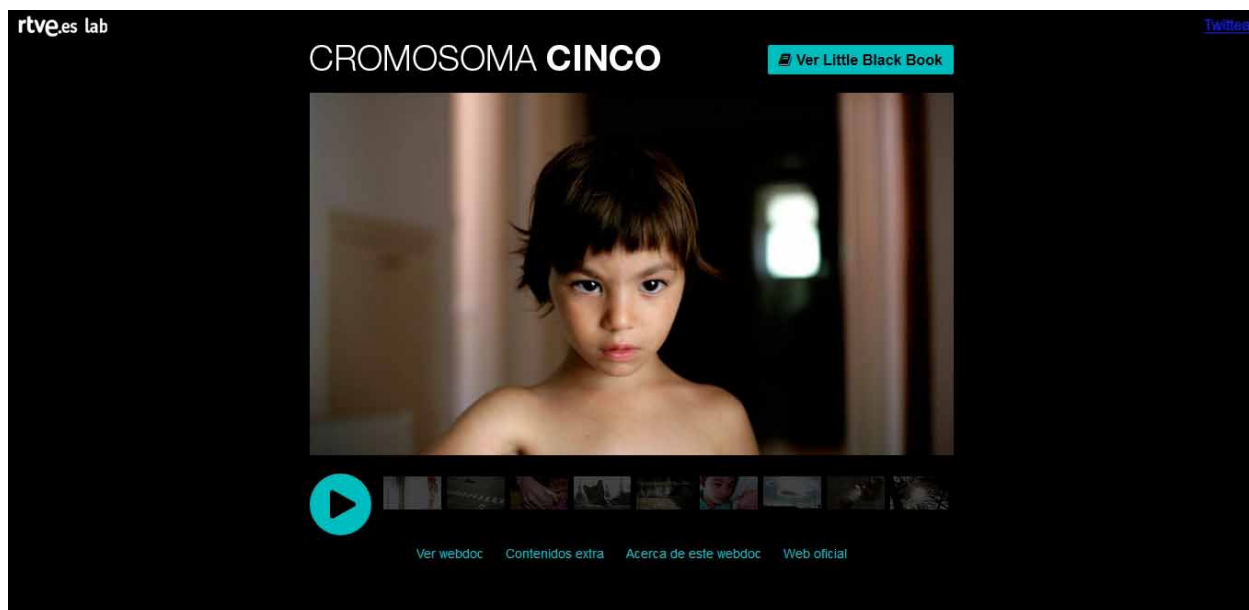


Imagen 2. WebDoc *Cromosoma 5*.

Es interesante leer cómo en la web del proyecto también se defiende el uso de internet como herramienta de divulgación. Y es que si el proyecto tiene como intención narrar la experiencia personal de Lisa Pram, también tiene el objetivo de mostrar una enfermedad rara con fines de difusión y concienciación sobre la misma. A este respecto el WebDoc se muestra absolutamente pertinente como formato, ya que las posibilidades que plantea contribuyen a realizar diferentes lecturas del proyecto. A un visionado de corte documental/cinematográfico le puede suceder otra de corte social: todo dependerá de los intereses particulares del espectador. El carácter interactivo e hipertextual del trabajo favorece esto, de manera que a medida que se va reproduciendo el documental (si se ha optado por esta forma de consumo) se puede ir seleccionando aspectos para ampliar la experiencia, accediendo tanto a webs o recursos periodísticos que hablan sobre el síndrome del aullido del gato, por ejemplo, como a entrevistas de especialistas.

Pero volviendo al tema estrictamente narrativo, es interesante contemplar cómo se suceden mutaciones de ciertas características de las fotografías en cuanto se va cambiando el medio. Un ejemplo lo podemos ver en la figura del narratorio, implícito en los tres formatos. En la fotografía es la propia Lisa Pram, o bien su marido. Son instantáneas de gran intimismo, algunas con una preparación mayor que otras, pero que no dejan de retratar momentos de la vida privada familiar. En el libro el narratorio es una Andrea idealizada, con capacidad para entender los códigos lingüísticos empleados en el propio mensaje, que pretende explicarle su vida. Por último, en el WebDoc, el narratorio es el espectador en un sentido genérico, ya que el objetivo es que llegue al máximo número de personas posibles, buscándose un gran impacto social.

En cambio, la definición de la figura del narrador es más difusa. Si tomamos la necesidad de la coincidencia entre autor, narrador y personaje con el pacto de ficción para que tenga lugar la autoficción, el cine plantea serias dificultades de justificación teórica, ya que se trata de un arte colectivo, donde los diferentes talentos intervinientes van aportando con su trabajo creatividad al resultado final. Pero negar la impronta de la figura del director, sería privar de objetividad al análisis fílmico, puesto que en propuestas de este tipo la personalidad artística de los autores queda impresa de manera evidente. Estaríamos asimilando la figura del “gran imaginador” o “mega-narrador” propuesta por Gaudreault y Jost (2001), una instancia narradora implícita presente en una película y que guía el relato, a la del director. En este caso además se complica la aplicación de la categoría autoficción a este WebDoc con el hecho de que la dirección sea compartida con María Ripoll, pero si se observan las fotografías que dieron origen al proyecto, veremos cómo ese carácter onírico persiste en todas las propuestas, como una ampliación del universo creativo de Pram, algo que asegura su autoría más allá de la mera firma en los créditos del WebDoc. Y por último, la fotógrafa y directora aparece también recurrentemente en el metraje, siendo su testimonio el principal frente al de otros personajes secundarios que van relatando su relación con Andrea. Actúa así como personaje protagonista en una propuesta que se ficciona en el momento en el que el material factual es sometido a procesos de reelaboración para mostrar una imagen concreta de la realidad cargada de lirismo, pero al mismo tiempo con un resignado pragmatismo sobre la situación que están viviendo. De ahí lo oportuno de numerosos *links* que enlazan con documentos técnicos que sirven para explicar el síndrome del maullido del gato, enlazando de esta manera una estructura formal con aire fantasioso –intentando reproducir, de manera idealizada, el mundo

interior de Andrea- con un contenido comprometido con la sociedad al querer servir de herramienta de concienciación. Y es que el potencial persuasivo de la autoficción es muy grande cuando se pone al servicio de propuestas de este tipo con estos fines, ya que el discurso del narrador-autor-personaje adquiere fuerza cuando el espectador corrobora que es un testimonio en primera persona y, dado el estilo documental, pleno de verosimilitud.

5. Conclusiones

Es interesante ver cómo parte importante de la autoficción tiene como objetivo hacer más inteligible el mundo para el autor. Esa re-presentación de su entorno inmediato a través de una narrativización de la experiencia propia conlleva una relectura de la realidad personal, permitiendo acometer un ejercicio hermenéutico de gran potencial. Por lo tanto podríamos hablar, de forma ciertamente generalizada y corriendo el peligro de caer en simplismos, que en parte de la producción global autoficcional el propio autor es actúa como narratario implícito, cuando no directamente explícito.

La obra de arte se configura así como espejo, bien es cierto que deformante en nuestra opinión, de la realidad, permitiendo el autoconocimiento. Esta exhibición del yo, máxime en el cine documental donde habitualmente el autor es representado por sí mismo, conlleva a su vez un ejercicio de autocensura mayor que en la literatura, en cuanto si el escritor es consciente del material propio usado durante el proceso de escritura, mucho mayor será en el director que tiene queocularizarse y visualizarse (Gaudreault y Jost, 2001) en la sala de edición, siendo consciente de la imagen visual y sonora proyectada, sin las ambigüedades que un relato literario puede conllevar. Y dicha autocensura no deja de ser un ejercicio de ficcionalización, a veces desde la más pura impostura, y otras desde un verdadero espíritu creador.

Pero aquí se podría llevar a cabo otra reflexión, y es acerca del carácter autoficcional del documental. Bien es cierto que el documental sería, atendiendo a la clasificación de Vincent Colonna (2004), una autoficción biográfica, en cuanto la autora toma su vida y realiza a partir de ellas algunas licencias expresivas para adecuar el contenido referencial a una narrativa concreta, pero siempre persiste una voluntad de romper con los códigos realistas para introducir un valor estético que ayude a que el mensaje alcance la función poética del lenguaje audiovisual. Esto se puede observar en el uso de una lente que realiza una alteración de la visión con un desenfoque en el

encuadre aparentemente arbitrario, pero que se puede entender como metáfora de la percepción de la realidad de Andrea.

La transmedialidad de su fotografía funciona así mismo como amplificador de ciertos significados implícitos en la imagen fija, de manera que permite una mayor expresividad de elementos que permanecen oculto, como la contextualización de la imagen. El mundo fotográfico de Lisa Pram, gracias a la colaboración de la realizadora María Ripoll, adquiere consistencia, en cuanto logra un mayor poder narrativo a medida que pasa del libro al WebDoc, con todos los hiperenlaces que permiten ampliar el conocimiento acerca del caso mostrado. Así, la transmedialidad ha permitido que un relato íntimo se convierta en una historia plenamente universal, donde Andrea y su madre se constituyen, si bien en protagonistas, también en dos personajes más de una realidad mayor que las trasciende, y donde el discurso fotográfico se instituye en el conector de la historia, ya que nunca pierde su función articuladora del discurso como material principal del diario fotográfico así como del WebDoc. Vemos así un ejemplo del desarrollo en el ámbito español de las nuevas tendencias en el mundo del documental.

Referencias bibliográficas

- BARNOW, E. (1996). *El documental: historia y estilos*. Barcelona: Gedisa.
- BRITAIN, C. (2009). *Raising Reality to the Mythic on the Web: The Future of Interactive Documentary Film*. North Carolina: Elon University.
- COLONNA, V. (2004). "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". En: Casas, A. ed. *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, pp. 85-122.
- GAUDREAUULT, A. y JOST, F. (2001). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- JENKINS, H. (2007). *Transmedia Storytelling 101*. Disponible en: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html [Consultado 15-13-2017].
- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Endymion.
- LIPOVETSKY, G. (2000). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

RIPOLL, M. y PRAM, L. (2013). "Acerca de". Disponible en: <http://www.rtve.es/cromosomacinco/acerca-de/index.html> [Consultado 15-03-2017]

Filmografía

Cromosoma 5, 2013. Dir. María Ripoll y Lisa Pram (Cahuenga Filmmakers, RTVE). Disponible en: <http://www.rtve.es/cromosomacinco/> [Consultado 01-03-2017]

El cielo gira, 2004. Dir. Mercedes Álvarez (Alokatu S.L.).

Guest, 2010. Dir. José Luis Guerín (Versus Entertainment, Roxbury Pictures).

La jungla interior, 2013. Dir. Juan Barrero (Eddie Saeta S.A., Labyrinthus Producciones Cinematográficas, S.L.U.).

Mapa, 2012. Dir. León Siminiani (Pantalla Partida S.L., Avalon Productora Cinematográfica S.L.).

Nadar, 2008. Dir. Carla Subirana (Benece Produccions S.L., Corporació Catalana de Mitjans Audiovisual, S.A.).

¿Guionistas o directores?: El dilema en el fomento del cine chileno

Rubén Dittus

Universidad Central de Chile

ruben.dittus@ucentral.cl

Resumen

Este trabajo presenta el perfil del guionista en la industria audiovisual chilena, a través de una mirada actualizada que identifica los criterios artísticos y productivos empleados en su trabajo y su relación con los programas de formación e instancias de evaluación en concursos y festivales. En Chile, las políticas de fomento al cine tienen larga data, con importantes apoyos para el rodaje o la posproducción, pero con precarios resultados en torno a la generación de “buenas historias”. Se presenta de manera analítica y crítica los criterios que se usan por aquellas instancias estatales de fomento del cine y las producciones audiovisuales para la asignación de recursos en los concursos de ficción audiovisual. De ese modo, se puede configurar las temáticas y estructuras narrativas preferidos por el Estado, mu-

chas de las cuales han sido cuestionadas por diversos agentes de la industria.

Palabras clave

Guion, cine chileno, industrias creativas.

1. Introducción: el rol del guionista en las industrias creativas

El título de este artículo da cuenta de una tensión permanente entre los diversos agentes de la institucionalidad audiovisual chilena ¿En qué etapa del proyecto de una película el Estado debe poner más atención? ¿Se deben priorizar los recursos en la escritura del guion, el rodaje o la posproducción? ¿Puede un buen guion convertirse en una mala película? ¿Está suficientemente valorado el rol del guionista en la cadena productiva del sector audiovisual? Abordamos estas y otras preguntas a partir del análisis preliminar de entrevistas en profundidad hechas a directores y guionistas del mundo del cine y tras una revisión de las políticas que existen en el campo cinematográfico, considerado que se trata de una actividad más dentro de la denominadas *Industrias Creativas*. Esta precisión no es menor, ya que deja atrás un debate teórico que -por años- transformó el cine y otras formas de espectáculos masivos en sinónimo de desintegración, dominación y uniformidad de la sociedad. Recordemos que es con el concepto “industria cultural” (Horkheimer y Adorno, 1947) con la que toda una generación de pensadores de la Escuela de Frankfurt dio por perdida la “alta cultura”. Era el triunfo simbólico del capitalismo. Como se sabe, el término “industria” no debe tomarse en forma literal. Se refiere a la estandarización de los productos que de ella se generan y la racionalización de las técnicas de distribución. Por ejemplo, se constató que el cine era uno de los escasos sectores de la industria cultural donde la inversión capitalista y la división del trabajo alcanzaban una forma avanzada, alejándose de formas artesanales, donde la individualidad conserva relativa importancia.

En la actualidad, las industrias creativas son aquellas que tienen su origen en la creatividad individual y/o colectiva, las destrezas, los talentos y que tienen potencial de producir riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual. Es decir, se trata de actividades que incluyen sectores como la arquitectura, la publicidad, la música, el cine, la televisión, la literatura, el diseño, los videojuegos y software interactivos, turismo y patrimonio, entre otros. Uno de los consultores en esta campo las define como aquellas “actividades que tienen su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento, y que tienen potenciales para la creación de empleo y trabajo a través de la generación y explotación de propiedad intelectual” (Braun y Lavanga, 2007, p. 25). El origen del concepto, sin embargo, es bastante más político. En los documentos de política oficial publicados tras la victoria del Partido Laborista en Gran Bretaña (1998) comenzó a hablarse industrias creativas, debido

a que sólo pueden extenderse en el contexto de la sociedad de la información. En efecto, este “giro cultural” se explica porque el nuevo concepto es más amigable con aquellas actividades productivas cuyo sustento principal es la creatividad y la innovación de valores, historias y fórmulas intangibles, que han dinamizado la economía de la cultura en Occidente, como es el caso del sector del software informático, el diseño o el copyright. El crecimiento y la diversificación de una cadena productiva que genera miles de millones de dólares al año, pareciera ser el verdadero soporte de esta nueva nomenclatura ligada al neoliberalismo. Según Manuel Castells (1996), se trata de una nueva fase de capitalismo informacional, donde el mercado reposa en el acceso, el marketing y el consumo. Desde esa reflexión se han agregado otros atributos de esta forma de generar capital: potencial ilimitado de la tecnología digital, libertad de creación, internacionalismo, democratización del contenido, libertad de acceso, entre otros.

Este macro modelo pone sobre la mesa todas aquellas formas que el Estado tiene para participar del patrimonio cultural y la creación, fomento y difusión de un número considerable de actividades que alimentan las industrias creativas. Las políticas culturales sectoriales están en permanente tensión con aquellas formas de ver lo cultural como algo alejado de cualquier forma de apoyo o subvención estatal. En general, se teme a la burocratización o ideologización de la cultura, algo que podría poner en juego la libertad creativa. En este sentido, la reflexión académica ha indagado respecto a los modelos de institucionalidad cultural que buscan resguardar de alguna forma la identidad cultural de una comunidad, evitando el colapso patrimonial en manos del denominado “mercado salvaje”. En un interesante trabajo que resume las decisiones en torno a los contenidos y énfasis programáticos adoptados por cada país, Chartrand y McCaughey (1989) identifican cuatro modelos de apoyo estatal a la cultura y las artes: a) el *Estado como facilitador*, que fomenta las artes a través del cobro de impuestos en nombre de patrocinadores privados (Estados Unidos); b) el *Estado como patrocinador*, donde se garantiza el financiamiento anual vía consejos autónomos (Gran Bretaña); c) el *Estado como Arquitecto*, donde son los respectivos Ministerios o Departamentos de Cultura quienes “deciden” asignación y beneficiarios (Francia); y, finalmente, d) el *Estado como Ingeniero*, en el cual el Estado es dueño de todos los medios de producción artística. Este último es propio de regímenes totalitarios ya que la energía creativa está encausada en los objetivos políticos e ideológicos oficiales (Cuba y la ex Unión Soviética).

Cada una de estas formas de participación estatal dá cuenta, más bien, de sensibilidades históricas y necesidades políticas que ven la cultura (entre ellas el sector audiovisual, por cierto) como una actividad estratégica, más allá de sus naturales alcances estéticos. En Chile, así como en gran parte de Europa, las políticas de apoyo al cine y los medios audiovisuales no obedecen a un modelo único (Gournay, 2004), situación que se hace más evidente en la dramaturgia del cine. Esta realidad tiene un arraigo histórico: en Chile nunca ha habido una preocupación por el guion y por mucho tiempo se ha buscado algún modelo a seguir. Tras décadas en las que se intentó formar una industria centrada en el melodrama, el guion divagó en esfuerzos personales o en algunos modelos poco efectivos, con visiones más alternativas o en contra de estructuras clásicas. Estos datos son coherentes con la ausencia o escasa relevancia asignada a la teoría del guion (o fundamentos de dramaturgia) en el currículo de los comunicadores audiovisuales. Una primera revisión de los planes de estudio (Dittus, 2015) indica que los cursos de guion están muy lejos de las horas asignadas a composición audiovisual o edición en las escuelas de cine en Chile. El estudio llevado a cabo para indagar sobre los estándares profesionales del guionismo en Chile revela que hay tantas técnicas como escritores existen, desde la participación actoral en la construcción de los diálogos en el mismo momento de rodaje hasta el trabajo de revisión histórico. Falencias o no, en lo medular se constata que se trata de una tarea que ha estado descuidada históricamente. El Estado recientemente ha puesto atención a la calidad de las historias que se cuentan en la gran pantalla. Cabe preguntarse, sin embargo, en coherencia con los modelos observados si es prudente que los creadores de cine estén sujetos a directrices oficiales o, sean las audiencias las que elijan qué quieren ver. El tema no se agota aquí. A partir de esas “visiones país”, en las que Chile no ha estado ajeno, es que se ponen en discusión los dilemas de las políticas audiovisuales: ¿Cómo debería definirse la política audiovisual? ¿Cómo debería distribuirse el financiamiento en el sector audiovisual? ¿Cuál es el equilibrio adecuado entre la intervención pública y la acción del mundo privado? ¿Hacia dónde debería priorizarse la inversión del Estado en el sector audiovisual? ¿Cómo debería responder la política audiovisual a la expresión de identidades minoritarias? ¿Los artistas audiovisuales requieren un trato especial por parte del Estado? ¿Ayudar a audiovisualistas jóvenes o consagrados?

Estas y otras preguntas que han sido objeto de análisis, reflexión académica y mediáticos debates en los que han participado los ministros de los gobiernos de turno, investigadores, especialistas, audiovisualistas y dirigentes gremiales. La historia del

sector puede, en parte, explicar los alcances de las decisiones que se han tomado, hasta configurar la actual institucionalidad del cine y el campo audiovisual en su conjunto, y la que está por instalarse.

2. Antecedentes de la institucionalidad audiovisual

2.1. La historia del fomento al cine chileno

El fomento a la producción cinematográfica en Chile es de larga data. La creación de “Chilefilms” durante el gobierno del Presidente Juan Antonio Ríos -el año 1942- marca un hito en la historia del cine en América Latina. De carácter semifiscal, Chilefilms-Estudios Cinematográficos de Chile S.A., fue concebido con el objetivo de impulsar la producción cinematográfica de exportación con apoyo del Estado. Lo haría siguiendo el modelo de Hollywood y, por lo tanto, creando su propio *star system*. Para ello, se crearon grandes estudios de filmación en Santiago, se realizaron contrataciones internacionales y se promovió la formación de técnicos en las distintas áreas que abarca la industria (Peirano y Gobantes, 2014). El modelo implementado fue fruto del análisis que se hizo de la realidad cinematográfica de Alemania, Italia, México y Argentina. Estos dos últimos tenían un modelo mixto, donde las empresas privadas compartían la inversión con el Estado, siendo éste el que definía las políticas de control, promoción y exhibición. Con la promesa de fundar el cine chileno, Chilefilms fue posible en un contexto de gran industrialización, donde se articularon ciertas condiciones sociales, políticas y económicas. Como era de esperar, el proyecto generó grandes expectativas debido a que el cine había adquirido un rol estratégico desde el punto de vista de la inversión privada.

El escenario internacional, sin embargo, no fue favorable para este Hollywood criollo. Las secuelas de la Segunda Guerra Mundial se hicieron sentir. El aumento de la inflación en Chile obligó al Estado a controlar los dólares que se destinaban a las importaciones. Esta compleja situación afectó principalmente a la producción cinematográfica local, debido a su carácter poco prioritario en medio de una crisis descontrolada: el cine aparecía como una inversión de segunda categoría. Como CORFO era el principal accionista de Chilefilms, la relación entre ambas instituciones no fue fácil. En 1947, Chilefilms ya enfrentaba su primera crisis financiera. Los costos de producción y los argumentos poco chilenos de las películas exhibidas se convirtieron en emblemas de la discusión que fue publicitada por la prensa especializada de la época. Este caso

se constituyó en un antecedente para lo que pasará sesenta años después: el rol del Estado en la producción, promoción y exhibición del cine.

En 1967, casi veinte años después del cierre de su primera etapa, Chilefilms queda bajo el amparo del Ministerio de Economía, Fomento y Reconstrucción, con la finalidad de apoyar a productores de películas chilenas. En este renacimiento, el organismo actuó como productora, escuela de cineastas y distribuidora y exhibidora de films propios y ajenos, nacionales e internacionales, constituyéndose en un gran aliado del campo audiovisual, especialmente para documentalistas. La situación cambia en 1973, cuando las políticas de apoyo al audiovisual quedan congeladas y la privatización de la empresa se hace una realidad a mediados de los años ochenta. En democracia, después de 1990, la institucionalidad favorece el subsidio para la realización de películas a través de créditos otorgados por el Banco de Estado y las herramientas financieras de la División Cultural del Ministerio de Educación a través del Fondo de la Cultura y las Artes.

2.2. Institucionalidad actual del sector

Según los datos proporcionados por el *Mapeo de Industrias Creativas en Chile*, el campo audiovisual es uno de los más industrializados de la economía creativa, debido a que cuenta con un conjunto de actores que desde -distintas áreas y ámbitos- se interrelacionan para la materialización de una obra audiovisual. Se trata de un proceso en el que participan empresas, instituciones públicas y trabajadores. Esta cadena productiva ha sido evaluada por el Estado como un potencial de incalculables efectos positivos no sólo para el sector, sino para todas las actividades asociadas.

La institucionalidad actual del sector audiovisual así lo demuestra:

- *Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual*: es la principal organización del Estado destinada al desarrollo audiovisual, depende del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, y su principal objetivo es “el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de las obras audiovisuales nacionales y de la industria audiovisual, así como la investigación y el desarrollo de nuevos lenguajes audiovisuales” (Ley N°19.981 sobre Fomento Audiovisual).
- *Consejo de Calificación Cinematográfica*: organismo que depende del Ministerio de Educación y cuya función es calificar las producciones cinematográficas destinadas a la comercialización, distribución y exhibición pública.

- *Corporación de Fomento de la Producción (CORFO)*: organismo público que depende del Ministerio de Economía, encargado de mejorar la competitividad y la diversificación productiva del país.
- *Dirección de Promoción de Exportaciones (ProChile)*: dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores, su principal función es la promoción de bienes y productos exportables, entre ellos el cine.
- *Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores*: participa en la gestión de la producción audiovisual chilena en festivales, laboratorios, work in progress, muestras y ciclos internacionales de cine en el extranjero.
- *Cineteca Nacional*: depende de la Fundación Cultural Palacio la Moneda y es el organismo encargado de promover el rescate, conservación y resguardo del patrimonio fílmico de Chile.

Se trata, a simple vista, de una institucionalidad que resguarda todos los aspectos de la cadena productiva del sector audiovisual, pero que no ha estado exenta de críticas, especialmente en lo que se refiere a la falta de recursos, circularidad de beneficiarios, escaso nivel de impacto y ausencia de seguimiento de los proyectos que se adjudican en los diversos concursos que son administrados por estos organismos. En el ámbito de la escritura creativa, por ejemplo, se privilegian las acciones destinadas a dar orientación y soporte a guiones en sus etapas inicial y avanzada, pero dado lo restringido del presupuesto, no se avanza con la velocidad deseada. En lo relativo a las temáticas que se abordan, es recomendable el libro de Luis Horta *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno 1990 - 2010* (publicado en 2013) el que sintetiza una serie de testimonios en primera persona de realizadores y actores chilenos que reflexionan acerca de su obra y de cómo el contexto los ha ido definiendo tanto a ellos, como a las películas en las que han participado.

2.3. Criterios para la evaluación de guiones en el cine chileno

En lo estrictamente cinematográfico, y considerando los aportes que el Estado entrega para financiar proyectos de este tipo, hay dos grandes fuentes de recursos que, cada año, pone a prueba un sistema de selección de las futuras películas del cine chileno. Uno de ellos es el *Concurso de Desarrollo de Proyectos Audiovisuales Unitarios* CORFO, que tiene como objetivo apoyar el desarrollo de la industria audiovisual promoviendo la ejecución de proyectos unitarios y de series, llevados a cabo por empresas produc-

toras y/o productores audiovisuales, destinados al mercado nacional e internacional. Está orientado a personas naturales, chilenas o extranjeras radicadas en Chile, o a personas jurídicas constituidas en Chile, cuyo giro o actividad económica comprenda la actividad audiovisual y que demuestren ventas anuales superiores a UF 100.000. El concurso apoya la preparación y el desarrollo profesional de proyectos audiovisuales unitarios de largometrajes y cortometrajes, en los géneros de ficción, documental y animación, así como el desarrollo de videojuegos. Entre las actividades que apoya está el presupuesto de producción, la investigación documental, el casting, la búsqueda de locaciones, el diseño de arte y, por supuesto, la escritura de guiones.

El otro concurso es el *Fondo de Fomento Audiovisual* que depende del Consejo Nacional de la Cultura a través del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, y existe a partir del año 2004. Es el programa más requerido por audiovisualistas y financia la producción y distribución de obras cinematográficas, creación de guiones, equipamiento, formación profesional, investigación y difusión de nuevas tendencias creativas y de innovación tecnológica. Pueden participar creadores y artistas audiovisuales (directores, productores, actores, técnicos, guionistas); académicos, investigadores, instituciones, asociaciones gremiales, gestores culturales y centros culturales, entre otros. En lo que respecta a la etapa del guion, este fondo considera tres modalidades muy diferenciadas: desarrollo de guion (ficción, animación y otros formatos), re-escritura de guion y desarrollo o re-escritura de documental. En todas las modalidades está asegurado el financiamiento total o parcial para el proceso de escritura (para una primera versión del escrito), la etapa de investigación y la consultoría a expertos. En los casos de re-escritura, las bases establecen la necesidad de que la propuesta creativa pueda ser revisada y confrontada a la opinión de un experto. Aquí, la entrega del guion completo (escenas y diálogos) es un requisito para ser evaluado.

A partir de un estudio comparado de ambas convocatorias, y profundizando en los criterios de evaluación de guiones, se observaron los siguientes elementos mínimos que son sometidos a juicio: Relevancia e impacto del tema; Investigación del tema; Premisa de la historia; Argumento (conflicto desarrollado); Biografía de personajes (perfil biopsicosocial); Construcción y delimitación de escenas; Indicaciones de la escena; Diálogos (efectividad y pertinencia); y Aspectos formales (uso de escritura según estándar profesional). Cada uno de estos criterios se obtiene a partir de un formato único, desde donde el evaluador califica –con diversas ponderaciones– la *Coherencia* (correspondencia entre el proyecto y la modalidad a la que se postula), el

Currículo (competencias académicas y experiencia demostradas por el postulante); el *Presupuesto* (pertinencia de la solicitud financiera) y *Propuesta Creativa* (originalidad y relevancia de la historia, premisa, universo dramático, personajes y planificación del proceso de investigación).

Es común, entonces, encontrar un formato clásico de postulación, en el que son obligatorios: una breve sinopsis de la historia, el tratamiento narrativo o argumento, el tratamiento audiovisual, una propuesta de investigación, la descripción o breve biografía de los personajes protagónicos, el entorno y/o locaciones principales. Dichos formalismos se encuentran, sin embargo, con metodologías de trabajo que carecen de rigor o se nutren de elementos que escapan a cualquier evaluación cuantitativa o cualitativa más estandarizada. En ese sentido, a partir de los propios formularios de postulación y evaluación, y las entrevistas en profundidad a agentes clave del sector audiovisual efectuadas en el marco del proyecto de investigación FONDECYT N°116063 que busca –entre otras materias– abordar la formación del guionista en Chile cine, televisión y transmedia, identificamos –de manera preliminar– las siguientes problemáticas a considerar en la evaluación de guiones:

a) *Estructura v/s Libertad Creativa*: la excesiva rigidez es reclamada por los guionistas a la hora de postular un proyecto de escritura. Extensiones definidas, escaletas, reseñas argumentales con tales elementos y un largo etcétera. Una profesora de guion, que defiende la estructura, lo explica a través de una metáfora. “Si yo te invito a tomar un café, tengo dos maneras de dártelo, dentro de una taza o arriba de la mesa. Personalmente prefiero tomármelo en la taza, si ti quieres lengüetear la mesa allá tú. Estructura es eso, el armar los tres actos, el meterle un Paradigma de Syd Field, el hacerle un Viaje de Héroe a una historia, es eso. Es poder ponerlo en un continente, donde yo pueda darme cuenta si la historia se arma bien o no, o cuáles son los aspectos más débiles”. Otro requisito frecuente es el de exigir un director. Un realizador explica la importancia que en los *pitching*, dentro y fuera de Chile:

« En CORFO presenté un proyecto sin director, y al principio fui rechazado. Apelé, y avancé hasta el *pitching*. Entonces realicé mi exposición, y la primera pregunta fue “explícanos por qué este proyecto no tiene director” y les expliqué que en realidad yo creo que la historia va primero, nos están entregando recursos para investigar y escribir esta historia, y una vez que esa historia esté, vamos a ir a buscar al director o los directores más idóneos para esta historia. Toda la gente que estaba hay de jurado, es gente

con mucha experiencia, y así todo les cuesta entender esta cosa que se puede hacer distinto, que la historia parte del guionista, parte del escritor realmente, donde desde allí empieza a articularse todo lo que viene después.

b) *Anonimato v/s Currículum*: “un proyecto audiovisual debe ser analizado en su propio mérito”, dice un entrevistado. Es común la observación, ya que se considera una desventaja presentar un guion, cuando se trata de la opera prima, a menos que el concurso lo acoja como categoría. El renombre y la experiencia en el área son valoradas en muchas instancias de evaluación, sin embargo, en muchos casos ello no garantiza la factibilidad del proyecto. El riesgo es que -al igual que en otras áreas e incluso la ciencia- las propuestas sean asignadas a una especie de circuito de beneficiados (o cofradía) que no deja espacio para que se incorporen nuevos creadores, con miradas frescas y renovadas.

c) *Tutorías v/s Autonomía*: la obligación de que el proyecto de escritura sea acompañado por la asesoría de un experto (la figura del *script doctor*) corre el riesgo que la función específica sea alterada. De hecho, cada vez más en los proyectos que se presentan al Fondo Audiovisual aparecen los analistas extranjeros: franceses, argentinos, españoles, caribeños. Una profesora de guion explica que se usa bastante el favor, el amiguismo en el sector audiovisual, se busca un ex profesor o un ex compañero de estudios. “Creo que acá todavía lo hacemos de manera informal. Te llama un ex alumno que te dice: profe, estoy escribiendo un guion, ¿me lo puede revisar?”, señala la docente. Un evaluador de los fondos audiovisuales, dice: “Creo que nosotros deberíamos concentrarnos en otro tipo de cosas para dar los puntajes para el Fondo Audiovisual. Creo que en ese sentido se ha ido como de alguna manera prostituyendo mucho el cine pero hay un poquito de chacra en eso, en a quien pongo como consultor”.

d) *Criterios narrativos v/s criterios comerciales*: este aspecto reproduce la clásica negociación entre el escritor y el productor. Muchas veces los argumentos de una película vienen sugeridos o diseñados por la producción. Es común escuchar frases como: “mira, no hay mucho dinero para hacerlo en ese pueblo en el norte, pero hagámoslo acá más cerca de Santiago”. En esos casos, ante la falta de recursos, se acepta la moción. La clave en esos casos es el desapego emocional. En otros casos, hay batallas que se pueden dar hasta el final. Por ejemplo, un realizador relata el caso de la escena de sexo, que siempre incomoda: “No sé si hay en el cine chileno alguna escena de sexo bien lograda. Me ha tocado escribir escenas de este tipo bien explícitas, porque ge-

neralmente las escenas de sexo son más bien breves, “se fueron a la cama” y después aparecen fumando cigarrillo. Entonces cuando leen mis escenas se espantan. Lucho para que se mantenga, no se quizás bajarlo a algo más romántico, a algo más de pareja, más lujuriosos, tienen distintas modalidades con distintas maneras de ser escritas y ser contadas. Es en esas batallas las que tienes que elegir el criterio qué es lo importante”. Ese tipo de persistencia transforma la obra en genuina. Usando los beneficios que se obtienen de la colaboración, es posible acercar ambos criterios, pero no es el patrón.

f) *Jurados expertos v/s Jurados ordinarios*: el guion lo leen veinte personas en promedio. Lo lee el jurado en el Fondo Audiovisual. Cuando se hace el equipo lo lee el productor, el director de fotografía, y poca gente más. El guion lo lee gente específica, y cada persona lee lo que le interesa, maquillaje para ambientar o el sonidista para seleccionar la sonorización. Esta pieza que se observa seca como un ladrillo, tiene que ser amigable para que seduzca a quienes lo lee como un jurado para que te permita hacer el proyecto, independientemente del grado de conocimiento que el jurado tenga de estructura o dramaturgia. La pertinencia del jurado sigue siendo polémica, sobre todo en un campo reducido y lleno de intereses cruzados. Un avance en esta materia lo aplicó desde el año 2016 el Consejo Nacional de Televisión. El organismo autónomo encargado de regular los servicios de la televisión abierta, entrega anualmente importantes recursos para subsidiar producción de ficción y documental a través del Fondo de Fomento a la Calidad. Es en este concurso donde para ser jurado, se abre un concurso público al cual los postulantes deben cumplir requisitos propios de la labor requerida (experiencia profesional, docente y de evaluaciones). Dicho modelo -que garantiza transparencia y solemnidad- es aún lejana para el cine.

g) *Residencias v/s Laboratorios*: la necesidad de probar otros formatos de apoyo a guionistas o aspirantes a esta actividad surge como un imperativo. Las residencias buscan acompañar el proceso de las historias en construcción. El objetivo es definir ciertos elementos que tiene que ser básicos (como el personaje, el lugar, debe haber un giro y un clímax) y que muchas veces no están lo suficientemente desarrollados en los concursos sin seguimiento. Un participante de una residencia señala que “llegan algunas historias súper bien dibujadas, por decirlo así, donde uno claramente entiende e identifica cual es el personaje, donde está y un poco le que le sucede. Pero pasa un poco también, por otro lado, de que algunas de esas historias también saben cómo parten, cómo comienzan, pero no saben cómo terminan y en el fondo creo que eso

tiene que ver directamente como con el oficio de saber contar una historia”. Al parecer, son esos procesos los que están al debe en la actual institucionalidad del sector.

h) *Fondos nacionales v/s cuotas regionales*: “el centralismo se nota en los fondos concursables”, es la máxima que se escucha. El futuro realizador de regiones carece de las mismas competencias y actividades que un realizador de Santiago. La explicación está en el método y en una red de colaboración y de trabajo con otros guionistas y con otros realizadores que están concentrados en la capital y muy cerca de las escuelas de cine. Es allí donde viven los productores y están instaladas las empresas audiovisuales. Entonces aquel realizador regional que se presenta con su obra para una escritura de guion o para un CORFO-Desarrollo o para filmar su película de largometraje, no va estar nunca en las mismas condiciones para competir con quien ya está inserto en una red colaborativa. En ese sentido, se observa una ventaja estratégica y geográfica, que a lo mejor el realizador local no lo está aprovechando. Ello es especialmente sensible en el ítem “currículum” de la evaluación, donde la residencia está asociada a a productividad audiovisual, con historias regionales que -en su mayoría-son óperas primas, casi todas son muy personales.

3. A modo de conclusión

En un estudio anterior (2015), se aplicó una encuesta que buscaba una aproximación a los estándares profesionales del proceso de escritura en cine. En ella se confirmó que las fuentes de financiamiento empleadas son tanto públicas como privadas (Dittus, 2016). Empatán en número de preferencias los dineros que entrega el Estado a través del Fondo de Fomento Audiovisual y los fondos privados nacionales (recursos propios, banca, empresas, fundaciones u otros), ambos con un 42,6% de respuestas. Ello tiene gran significado, pues sigue siendo el financiamiento privado el que impulsa gran parte de los proyectos audiovisuales en este período, ya que probablemente superarían -en la práctica- los beneficios del Estado, que siempre son escasos. La tendencia al alza en el número de estrenos de películas chilenas en los últimos cinco años confirma, eso sí, el gran impacto que han tenido las políticas públicas en esta materia.

Estos datos sugieren las verdaderas motivaciones de quienes participan en los concursos del Estado. ¿Se escribe para ganar fondos o para cautivar a nuevas audiencias?, es la interrogante que queda en el aire. En la práctica se reconoce que lo habitual es presentar en las convocatorias del Fondo Audiovisual y de CORFO, aquellos guiones

que son modificados en el rodaje, y luego, se siguen cambiando en el montaje. Aun así, la obtención del beneficio no garantiza los resultados de éxito en taquilla luego del estreno comercial o el paso por los festivales. Si los números no acompañan a la película, los dardos apuntan indistintamente al director y al guionista. ¿Cómo resolver este dilema? ¿De quién es la culpa?

En general, los manuales de escritura dan cuenta de la tensión que existe entre el trabajo autoral del guionista y las modificaciones o reparos que impone el director. Se constata, eso sí, que la realidad chilena dista bastante de esa polémica ya que en su mayoría, el cine de nuestro país concentra ambos roles en la misma persona. El Estado tampoco hace nada para incentivar esa separación. A pesar de esto, se defiende la naturaleza del guion y sus posibilidades en todo el proceso de posproducción a través del trabajo colectivo. Ello está directamente vinculado con los grados de profesionalización del trabajo audiovisual y la existencia de roles en ese proceso artístico/productivo. En la investigación realizada observamos que sólo algunos casos emblemáticos experimentan con nuevos mecanismos narrativos o fórmulas híbridas, alejadas del cine comercial, pero con un gran conocimiento de las poéticas. Muchos de esos trabajos no se distribuyen en las cadenas de distribución cinematográfica (en muchos casos se trata de proyectos de título en escuelas de cine o películas con irregular distribución en festivales, plataformas o canales alternativos) por lo que se hace difícil evaluar el impacto de esas estructuras narrativas en el público que habitualmente paga una entrada por ver cine, con las consiguientes responsabilidades de quienes administran y diseñan todas las formas de subvención estatal.

La clave, quizás, a la hora de evaluar un escrito, es pensar en el lenguaje empleado para contar la película imaginada. El problema es que el jurado emplea criterios extranarrativos al momento de evaluar a los postulantes. Son recurrentes las expresiones del tipo: “mira, sabes que no me gusta, porque no me pasa nada, no me mueve” o “no tendrá éxito comercial en las salas”. El lenguaje de guion es mucho más que algo racional. Es emotivo, personal e intuitivo. Ese divorcio entre escritores y jurados se constata como resultado preliminar de este estudio. Pareciera que la clave es apostar a un lenguaje que le permita al guionista entenderse con los directores, con los productores, a tener un área en común donde efectivamente dialogar en algo que tiende a ser objetivo. Los testimonios registrados y el análisis de las bases de los fondos indican que en la práctica ello no ocurre, debido a la preferencia de que los proyectos escriturales tengan garantías de realización. En ese sentido, la productora que cobije el guion, sí

cuenta. En la actual institucionalidad, los guionistas que no tengan ese respaldo (el de directores y productores con cierto prestigio o muchas películas exhibidas) están en una clara desventaja. Y bastante. El evaluador insiste en encontrar las fórmulas de una historia que lleve al éxito y los recursos asignados sean bien invertidos. Para ello, el equipo de realizadores es clave. Pareciera que el lenguaje dramático no fuera considerado por su propio mérito, ya que se sigue sometido a la concreción del proyecto audiovisual. Tampoco existe la figura del “banco de guiones”, que permita alimentar las necesidades creativas de uno y otro director sin historias, pero con ganas de filmar. Por esta razón, el fomento al cine chileno sigue teniendo un preferido: el director. Con él se va a la segura.

Referencias bibliográficas

BRAUN, E. y LAVANGA, M. (2007). *An International Comparative Quick Scan of National Policies for Creative Industries*. Rotterdam: EURICUR, Erasmus University.

BUSTAMANTE, E. (editor) (2011). *Industrias Creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. Barcelona: Gedisa.

CASTELLS, M. (1996). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol. 1. México: Siglo XXI.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE CHILE (2012). *Los estados de la cultura: Institucionalidad cultural*.

– (2014). *Mapeo de las Industrias Creativas de Chile*.

– (2015). *Oferta y Consumo de Cine en Chile*.

CHARTRAND, H. y C. MCCAUGHEY (1989). Who's to Pay? for the Arts: The International Search for Models of Support. En M.C. Cummings Jr & J. Mark Davidson Schuster (eds.) *American Council for the Arts*, N.Y.C.

DITTUS, R. (2015). Fundamentos para un estudio del guion en el cine chileno: notas preliminares. *Aisthesis* 58, pp. 237-254, Pontificia Universidad Católica de Chile.

GOURNAY, B. (2004). *Contra Hollywood*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

HORTA, L. (2013). *¿Por qué filmamos lo que filmamos?* Santiago: Cuarto Propio.

PEIRANO, M. y GOBANTES, CT. (2014). *ChileFilms, el Hollywood criollo*. Santiago: Cuarto Propio.

Narração e narrativa na Contemporaneidade (Storytelling transmidial)

Aluizio Ramos Trinta

Universidade Federal de Juiz de Fora (MG/Brasil)

ar.trinta@terra.com.br

Resumo

Dá-se o nome de *storytelling* à atividade humana, exercida em plano psicossocial, de narrar, de fazer relatos; e compartilhar o narrado com ouvintes. Tradição esta compartilhada por distintos povos e culturas diferentes, em diversos tempos e lugares.

Na atualidade, arte e técnica de contar histórias ingressam na era (do) digital, pela adoção de novas tecnologias da comunicação, a par de recursos de transmidialidade.

Se, como pretendia Marshall McLuhan, nós criamos nossos instrumentos e estes, por sua vez, nos recriam, novas tecnologias de comunicação — redes sociais; aplicativos de mensagens instantâneas; telefonia móvel — modificam a conduta dos que criam e contam histórias, e a dos que as replicam?

Palavras-chave

Narrativa, novas tecnologias, transmidia.

1. Introdução

As sociedades humanas tradicionalmente estabelecem políticas reguladoras da experiência social, de forma a propor e assentar modos de afirmação de seu ser/estar no mundo. Aprendem a lidar, por exemplo, com fenômenos que desafiem explicações racionais; e, assim também, firmam critérios para distinguir o verdadeiro do falso; a verdade da mentira. Em consequência, separam o real do imaginário; o eu de vivências cotidianas e o eu idealizado em devaneios ou refeito em sonhos; o que somos e o que gostaríamos de ser. Se o real cotidiano nos oprime, buscamos uma evasão e, pelo princípio ativo da imaginação, elaboramos contos, contamos estórias, fazemos narrativas, recorrendo à transmissão oral ou ao suporte da escrita. Atualmente, novas tecnologias da comunicação, tais como as redes sociais, de par com a convergência midial, a transmidialidade e a confecção hipertextual, fornecem meios e suportes tecnologicamente necessários para a expressão e a comunicação do que cremos ou pretendemos ser. Nossas estórias plasmadas em narrativas.

O que quer dizer narrativa? Se nos perguntam por “novidades” ou “Como vamos”, o modo mais ou menos singular pelo qual encaminhamos nossa resposta pode ser chamado de “narrativa”, porque damos a conhecer algo acerca de nossa sensibilidade, do modo como encaramos a realidade, bem como o aludimos ao curso cotidiano de nossas vidas; enfim, de nossa maneira de ser e estar no mundo. O modo como relatamos uma sequência de acontecimentos, as coisas que conhecemos por nossa vivência, as experiências adquiridas e o significado de que se revestiram para nós, compõem matéria que dá corpo e densidade a estas narrativas.

Contar estórias –acepção primeira de todo procedimento de *storytelling*- constitui, portanto, uma qualidade distintiva fundamental do homem, sejam elas de natureza ficcional, sejam da ordem do vivido; situem-se no presente ou tenham lugar no passado.

Não obstante óbvias similaridades, distinções podem ser feitas entre *narrativa* e *estória*, entendendo-se esta última como modalidade específica da primeira. Uma estória se sustenta pelas fibras da emoção e se colore com as tintas dos sentimentos, sendo contada com a finalidade precípua de captar a atenção e manter vivo o interesse de quem se dispuser a lê-la, ouvi-la ou seguir seu roteiro narrativo em uma produção televisual ou cinematográfica.

Marcos e marcas características da narratividade –qualidade primária própria à narração– explicam as razões pelas quais narrativas e estórias encerram, desde sempre, grande poder de persuasão, seja por efeitos de ampliação ou encarecimento dos fatos, seja pela glorificação de comportamentos e atitudes, que embasem e imprimam força expressiva a ideias, erijam valores, reforcem opiniões já assentadas e fortaleçam convicções.

Com a modernidade, em curso no século XX, formas técnicas de comunicação vieram a constituir novos modos de expressão sociocultural. Não o fizeram de maneira incidental, senão basilar, por exemplo, na medida em que alteraram a experiência da vida cotidiana, qualificando-se na condição de potentes mediadores.

Atento a fatos e fenômenos dos meios de comunicação, o pensador canadense Marshall McLuhan observou que cada mídia, em presença, conforma ou, em última análise, determina a mensagem que veicula.

« The message of any medium or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces in human affairs. The railway did not introduce movement or transportation or wheel or road into the human society, but it accelerated and enlarged the scale of previous human functions, creating totally new kinds of cities and new kinds of work and leisure (McLuhan, 1964, p. 8).

Criamos nossos instrumentos e eles, de modo reverso, nos (re-) criam, instaurando uma nova ordem em nossa vida individual e, por extensão, social. Operando sobre nossa sensibilidade, os meios produzem os efeitos de uma “massagem psíquica” (1967) cumprindo finalidades estéticas e de certo modo terapêuticas. Terminam por modificar nossos hábitos, influem em nossos costumes, alteram nossos padrões de comportamento.

Ao observar que a produção narrativa contemporânea faz uso intensivo de todas as vias disponíveis para exercer e exercitar sua competência na esfera da comunicação digital, para a qual migrou, Lorenzo Vilches (2003, pp. 18-19), escreveu:

« A narração da publicidade telemática, especialmente dirigida a jovens usuários, centra seu discurso no telefone como interface de vanguarda da era pós-biológica: a conexão é mais importante que a comunicação. Se a economia dos novos meios dirige-se ao simbólico, e se a indústria do marketing será mais importante do que os produtos, o papel que desempenha

a narração para amplificar os mitos da economia e da tecnologia aparece como indispensável para escrever a história da nova sociedade.

A *migração digital* se sustenta em distintas e diversas concepções do que sejam as modernas tecnologias e as novas expressões da cultura, consubstanciando assim narrativas que sobressaem por uma estruturação retórica peremptória. Em última análise, remetem ao princípio da interatividade, e este, posto em prática pela mídia eletrônica, faculta a destinatários virtuais e a destinatários presumidos explorar a gama de conteúdos latentes em conflitos psicossociais e culturais, eventualmente em curso no mundo.

Esta prática incentiva o consumo da narração, a ela se agregando a sensação e o sentimento de integrar-se (e se entregar) ao que vai narrado. Sucede então que, na atualidade, usuários das redes sociais tenham vivência da interatividade e se tornem afeitos e afeiçoados a exercícios narrativos, embora tantas vezes o façam por contingência tecnológica, por exigências de ordem sociocultural ou por injunções de natureza político-institucional.

Novas tecnologias da comunicação, as da discursividade narrativa, da conversação em rede e da partilha de significados, proporcionam extraordinária mobilidade espaciotemporal, além de alterações de natureza semântica e câmbios sociais significativos. Ademais, o apreço que, em nosso tempo, vem sendo demonstrado pelo mundo virtual dá a certeza de que já dispomos de uma nova política da experiência e de suas formas de expressão. Nela, com ela e por força de sua vigência intensificamos acessos, multiplicamos contatos e realizamos partilhas que, no âmbito do virtual, exigem a intermediação eficiente de aparatos tecnológicos perfectíveis e cada vez mais aliciantes.

Ao tratar de narrativa, tal como, no Brasil, se apresenta hoje em seu uso cotidiano, incluindo-se aí tecnologias da comunicação como a internet e as redes sociais, vai aqui proposto um olhar analítico (com incidências de ordem crítica e, finalmente, de natureza política) da significância de seu desenvolvimento, a contextualização de sua trajetória e seu impacto sociocultural.

Não se cogitou neste ensaio de uma metodologia; antes, impôs-se um método, o da abdução filosófica. E, por esta via metódica, propôs-se uma hipótese explicativa (que se quer também interpretativa) a ser, ao fim e ao cabo, empiricamente verificada.

2. Narrativa

O verbo latino *narrare* tinha por significado “dar a conhecer”; “tornar conhecido”; e, por extensão, “dizer (exprimindo ou expressando)”; “falar (a respeito) de”. Etimologicamente, provinha de (*gnarus*, com ablação do *g-* e geminação do *r-*, para designar “aquele que conhece”, “(que é) sabedor”; “douto”; “erudito”; vinculava-se, acessoriamente, à ideia de “versado em uma arte” ou “detentor de uma técnica”.

A língua latina conhecia o verbo *computare*, sendo seus significados os de “contar”, “computar” e “calcular”; por extensão de sentido, “levar (em linha) de conta”; “contar com”; “acrescentar”; “dar a conhecer”.

Narrar é saber; e saber (é) contar.

O grego antigo conferia ao verbo *diegéomai* os significados de “narrar”; “expor ponto por ponto”. O substantivo *diegesis* significava “narração”; “exposição por meio de um relato”; e “explicação” (descrição esclarecedora, tornando inteligível o que se conta ou diz). Quanto a *mythos*, sua tradução era a de “relato exemplar”, oralmente transmitido; também dizia a “narrativa de tempos imemoráveis”.

Ao contrapor “lírica, drama e narrativa”, assim se expressam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1987, p. 262):

« É nesta última acepção que o conceito de narrativa aqui nos interessa, uma vez que as restantes acepções ou são contempladas por outros termos mais precisos (p. ex.: “narração” e “história” [estória]) ou são completadas [em estudos linguísticos] por conceitos como “discurso” e “sintagma narrativo”.

Como poderá adiante ver-se, estórias contadas e/ou narrações feitas em formatos participativos nos envolvem, encantam e atuam em nosso psiquismo, fazendo-o, no entanto, de um modo diferente de tantas narrativas em modo tradicional que um dia ouvimos.

2.1 Definição e conceito

Chama-se *estrutura narrativa* ao molde ou à moldura que dão sustentação a uma narrativa, isto é, uma narração efetuada. O conteúdo narrado pode desenrolar-se em ordem cronológica, correndo por conta da trama construída o modo pelo qual irá

consumar-se a narrativa, por exemplo, à vista de situações conflituosas nela encontradas; de protagonistas, adjuvantes e antagonistas envolvidos, movendo assim a roda (da) narrativa por meio de suas ações; também de cenários e espaços criados para tal fim; e da marcha dos acontecimentos arrolados.

O modo de narrar e, certamente, o meio escolhido para a narração influem na recepção por parte de quem seguir com atenção o que está sendo narrado, para nada dizer-se do impacto psicológico de informações veiculadas ou fragmentos de saber assim transmitidos.

As “grandes narrativas” (as de considerável extensão) vêm cedendo o passo a “narrativas locais”, isto é, sistemas de estórias acerca de acontecimentos e eventos situados no tempo e no espaço; por outras palavras, que têm lugar aqui e agora, resumando realidade histórica e atualidade psicossocial. Trata-se, de um modo ou de outro, da demarcação de territórios socioculturais (e institucionais), bem como há clara intenção de definir e fixar uma temporalidade, de maneira a permitir apropriações, sobretudo para o desempenho de papéis singulares, formando-se então «narrativas individuais». Esta funcionalidade favorece uma “integração vertical”, um tipo de inserção em que “narrativas de longa extensão”, prestantes a interpretações intelectualmente elaboradas de acontecimentos de diversa espécie, produzam desconfiança, instando militantes em vigília a desempenhar o papel de defensores da pureza de sua fé, de seu credo ou de suas crenças e convicções. Por obra e graça de sentimentos de identidade e pertença, “narrativas locais”, independentemente de sua extensão, repontam, sob a capa de “narrativas individuais” – *e.g.* testemunhos pungentes ou depoimentos emocionados – que se apresentam e ganham apoio, inspirando, por seu poder de persuasão, alinhamento psicológico imediato e sentimentos de empatia; mas, igualmente, abrindo campo fértil a certezas inabaláveis, a convicções arraigadas; portanto, radicais.

Pondo-se, a este propósito, em relevo a noção de “vilarejo global” (hoje materializado pela internet), tal como a formulou Marshall McLuhan (1964), verifica-se um grau maior de participação individual e coletiva, por força de um crescente envolvimento com a ambiência tecnológica criada por nós mesmos, que ora nos envolve e de imediato sabe de nós. Desde então, o processo evolutivo de tecnologias da informação e da comunicação conduziu distintas mídias a uma confluência, valendo-se para tanto de energias e sinergias providas do que se tem chamado de “revolução digital”, as-

sim como de novas modalidades de recepção ativa e replicação interativa. É o que, provavelmente, vem ocorrendo com a comunicação do tempo presente a julgar pelo modo que internautas, em seu empenho obstinado na defesa de certa causa, a concebem, elaboram e põem em prática. Narratividade posta a serviço de toda sorte de proselitismo, indo religioso ao político-ideológico e deste, ao facciosismo partidário. Com tantas causas a defender e bandeiras a desfraldar, talvez jamais se tenha enunciado tanto, mas com tão pouca civilidade argumentativa.

2.2. Distinções conceituais

A língua portuguesa não acolhe contrastes semânticos entre “história” e “estória”, considerando este último termo um anglicismo vocabular. A “história”, ela atribui o significado de conhecimento cronologicamente ordenado de fatos do passado e do presente, grafando o termo com um H maiúsculo; a “estória”, confere o significado de narrativa oral, popular, conservada e transmitida pela tradição, assimilando-a ao conto folclórico. Em seu uso cotidiano, a norma brasileira da língua portuguesa, escrita ou oral, privilegia “história” nos dois sentidos acima apontados.

A respeito de “história” e “estória”, a língua alemã oferece dois termos para designar “estória” (“relato”; “narração”) e “história” (“estudo científico de eventos presentes e pregressos”). Propõe uma distinção entre *Geschichte* e *Historie*, não sendo, porém, raros os casos em que, ao fazer-se uso de um termo ou utilizar o outro, somente o contexto determine os significados pretendidos. O primeiro diz respeito a reflexões de historiadores acerca de acontecimentos que, somente acessíveis pelo relato histórico, serão informados ou moldados por uma filosofia da história, que a eles identifica, situa, atribui propriedade e valor, terminando por hierarquizá-los.

Não obstante, são perceptíveis as distinções, de ordem semântica e natureza pragmática, entre “o que ocorreu” e o modo como foi vivenciado, entendido, registrado e assimilado. *Geschichte* se aparenta ao inglês *story*, ao menos no que tange à sua significância, isto é, ao valor e ao relevo psicossocial e cultural do relato feito. Pode verter-se, em língua inglesa, não somente por *story*, senão também por *event* ou mesmo *history*, além de *struggle*, aqui em reforço a seu sentido agônico: empenhar esforços para chegar à solução de um problema, à consecução de uma tarefa ou à superação de obstáculos, procedendo à narração diligente de um percurso feito.

Historie dá a entender tentativas feitas no sentido de apor ao registro narrativo de fatos e eventos uma chancela científica –metódica, sistemática, rigorosa e objetiva– de maneira a assegurar sua credibilidade até mesmo à luz do senso comum e da experiência coletiva tal como se manifesta no plano da vida cotidiana.

O naufrágio do navio Titanic é, a este respeito, particularmente ilustrativo: ocorrido em abril de 1912, foi parte da história moderna, prenunciando o fim da chamada “Belle Époque”; fato de ocorrência real deu origem a dois filmes, nos quais são contadas estórias romanceadas, em um lapso temporal que vai de sua saída do porto inglês ao momento trágico de seu afundamento.

De um modo geral, ficcionais ou não, narrativas operam em distintos níveis, tais como os referentes a proposições de ordem estéticas e intervenções artísticas; também a interesses pessoais e a perspectivas de ordem institucional, bem como a instâncias da vida social. Seja como for, haverá poucas dúvidas de que narrativas venham a motivar ou substanciar ações, neste caso avultando a relevância pragmática de lemas e/ou memes, além de palavras de ordem ou *buzzwords* que encerram narrativas latentes, dentre as quais muitas outras poderão resultar, à vista da extensa gama referente às potencialidades de seus desdobramentos.

Nestes termos, uma narrativa implica um chamamento a ouvintes leitores ou ainda interlocutores, destinatários em potencial, convocando-os a desempenhar um papel, sobretudo quanto a seu desfecho, que permanece no extenso território das possibilidades admitidas; às vezes, no das probabilidades estimadas. A elas pode-se dar o nome de “narrativas sociais”, lembrando que não será improvável que, nesta acepção, venham a se confundir aos chamados “mitos fundadores”, que sobrevivem ao curso do tempo histórico e são objeto de referência mais ou menos precisa por parte dos membros de determinada comunidade ou grupo social.

Um dos traços distintivos de narrativas hoje correntes é sua virtual abertura à experiência do mundo, sua multiplicidade e, em certos casos, sua bivalência semântica ou até mesmo a típica indeterminação de seus finais, os quais, não raro, desafiam uma resolução indiscutível. Ofertam-se a apropriações, replicações e retomadas, em um curso fluvial contínuo de reproposições (temáticas, pontuais, conjunturais etc.).

O efetivo poder de uma narrativa manifesta-se em uma interconexão de estórias variadas. Observados distintos níveis de sua articulação, estas interconexões –que po-

dem valer por liames hipertextuais –consustanciam a totalidade formada por “finais em aberto”, permitindo que um amplo espectro de eventos possa subsumir-se em certo propósito ou dada intenção de produzir uma narrativa. Mais ainda: entre os níveis acima referidos, nexos causais explícitos dão perímetro e volume a um dispositivo de sedução, capaz de relacionar eventos díspares em escalas socioculturais, sociocognitivas e político-ideológicas de grande amplitude. A atenção dedicada a um número indeterminado de ocorrências atuais, ampliadas e rapidamente difundidas pelas redes sociais, transmuta-se não raro em diretivas, fazendo-se do processo narrativo um modo de pensar; da adesão, intelectual ou afetiva, uma forma de comportamento; e, de comportamentos reiterados, uma atitude resolutamente política.

3. Redes Sociais

Esta denominação convém a grupos de indivíduos, comunidades ou organizações que se interconectam, por narrativas interpostas, para dar a conhecer seus pontos de vista, promover a discussão de temas de seu interesse e incentivar a troca de ideias. Na web, as redes sociais se acham favorecidas por plataformas digitais, como Facebook, Twitter, Youtube e Linked In. Portanto, redes sociais enfeixam conjuntos aos quais caracterizam múltiplas relações em domínios que são os das sociedades humanas, contando com diversos interatores dispostos e disponíveis para narrar e/ou descrever itens de uma dada pauta ou anotações de uma agenda, ambas necessariamente renováveis.

Lembrando que os computadores foram (e se mostraram) apropriados em sua condição de ferramentas sociais, Raquel Recuero (2012) alude a um conjunto de práticas daí decorrentes, erigindo-se então o ciberespaço em ambiente comunicacional privilegiado. Um palco iluminado da conversação cotidiana e seu pendor narrativo, pelas estórias que aí se contam.

« A conversação é um processo organizado, negociado pelos atores, que segue determinados rituais culturais e que faz parte dos processos de interação social. Não se trata apenas daqueles diálogos orais diretos, mas de inúmeros fenômenos que compreendem os elementos propostos e constituem as trocas sociais, e que são construídos pela negociação, por meio da linguagem, de contextos comuns de interpretação por parte dos atores sociais (Recuero, 2012, p. 31).

Mídias sociais são, neste caso, meios disponíveis para o intercâmbio de informações, que facultam a difusão interindividual e coletiva de produções de ordem sim-

bólica, assim como sua circulação, mediante o uso competente de redes de relacionamento social.

4. Transmidialidade

Associado a mídia, o prefixo latino *trans-* (“para além de”) anuncia o advento de um novo formato compositivo, ao designar como *transmídia* a materiais narrativos produzidos que, sucessos de público e audiência, transpõem limiares tecnológicos de uma ou mais mídias. Este novo campo, ao qual chamamos *transmidialidade* (também referido como *narração transmidial*), representa o conjunto de procedimentos utilizados por distintas mídias para informar, contar uma estória, entreter ou transmitir mensagens de variada espécie, dando origem a algo como um universo narrativo. Distintos elementos, que o compõem, podem ser explorados independentemente uns dos outros, como se se tratasse de múltiplas inserções em uma mesma estória. Mídias reunidas concebem universos narrativos, franquias de produção ficcional, cabendo a cada mídia aproveitar a seu modo próprio, um dado conteúdo. E tal conteúdo poderá ser apreendido e assimilado de maneira singular ou, antes, dependente apenas da mídia que o veicule. Tal meio, qual mensagem.

Adaptando-se, portanto, aos novos usos feitos da mídia digital –e ao público audiente que se espalha e circula por variados meios de comunicação– esta nova forma de narração permite que tal público encontre a estória contada na internet, possa acompanhá-la diariamente em seu *smartphone* ou, no curso da semana, segui-la pela televisão. (Os meios de comunicação aqui referidos não são todos lineares: na internet, a estória contada distribui-se no tempo referente à conexão com a rede; na televisão, é pontual).

Pela utilização de meios interativos e de novas tecnologias da comunicação, a experiência de um entretenimento midiático exponencial logo solicita uma participação mais ativa e um engajamento mais decidido por parte de quem a ela se dedicar.

Referindo-se ao fato de a invenção de um novo meio de expressão implicar significativo aumento da capacidade humana de criar estórias e proceder a atos narrativos, Janet Murray (2003) aí enxerga uma dimensão a mais para que se expresse a experiência multidimensional da vida. E aduz:

« Percebi ser útil evitar o termo “não linear” e substituí-lo por “multissequencial” e “multiforme”, como expressões para compreender os novos

formatos narrativos. Histórias multissequenciais proporcionam ao interator a habilidade de navegar por um arranjo fixo de eventos de diferentes maneiras, todas elas bem definidas e significativas. O sentido mais profundo da obra emerge da compreensão destes caminhos entrecruzados (Murray, 2003. Prefácio à Edição Brasileira, p IV).

Ao se ocupar com cultura participativa e com a convergência midial contemporâneas, na esfera da ficção e do entretenimento audiovisual, Henry Jenkins (2006) escreveu:

« Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story (Jenkins, 2006, p. 49).

Reflete-se, desta forma, o que se vem chamando de sinergia (esforços conjugados e simultaneamente desempenhados), por exemplo, na medida em que a indústria moderna do *divertissement*, horizontalmente integrada, habilita expedientes de inclusão vertical. Conglomerados de mídia se veem incentivados a tornar amplamente conhecida sua marca ou a expandir seu sistema de franquia pelo maior número possível de plataformas midiáticas.

A estrutura comercial da indústria do entretenimento torna indispensável esta expansão, sobretudo por força de um imperativo econômico; não obstante, artistas transmidiais tiram proveito de pressões exercidas pelo mercado de modo a dar corpo a narrativas mais abertas - e de feitiço imersivo- do que seria possível fazer de outra maneira.

Estórias narradas sob a égide da transmidialidade não se apoiam em personagens individuais ou *plots* determinados *a priori*, mas em complexos mundos ficcionais, a fim de dar lastro e sustentação a personagens bem desenhados, com direito ao *spin-off*, isto é, passagens de uma produção a outra. Com efeito, uma vez imersos em um universo narrativo integral, fãs logo se dispõem a produzir suas próprias extensões transmidiais, em fenômeno de criação denominado de *performance* (“desempenho”).

5. *Storytelling* e narrativa

Tratando de marketing e da indústria do entretenimento, no que respeita a suas necessidades e mesmo urgências de comunicação, Fernando Palacios e Martha Terenzio assim introduzem o que tomam por procedimentos de *storytelling*:

« Storytelling pode ter entrado no radar corporativo como uma palavra modal, mas o ato de contar histórias não é uma tendência da comunicação; é a essência! Gera ignição entre emissor e receptor, e transforma os mais áridos ambientes; corpo e alma proporcionam humanização (Palacios; Terenzzo, 2016, p.5).

O procedimento de *storytelling* e as narrativas que a ele consubstanciam, não somente transmitem informação, senão também se prestam a intensa negociação de significados -algo esperado em uma *web* semântica- bem como a comunicação sempre retomada e incessante partilha comunitária de inovações e conhecimentos recém-adquiridos. Certa informalidade, relativa tanto a conteúdos cognitivos quanto a sua transmissão, da qual hoje dão conta redes sociais, revela seu vínculo último à cultura popular, por exemplo, no que toca a inovações e à renovação de sentidos culturalmente estabelecidos.

Formal ou informalmente, escritores ou narradores hipertextuais -*storytellers* da “galáxia de Bill Gates”- proveem eventuais destinatários com uma ampla e extensa gama de escolhas possíveis no que toca a decisões interpretativas ou juízos críticos com respeito ao material encontrado. Colocados diante de oportunidades de intervenção e possibilidades de apropriação, tais destinatários se apressam em se alistar como “fãs” ou “leitores/escritores engajados”, dispendo de uma carta de alforria para navegar por conta própria, escolhendo rotas e rumos que lhes pareçam mais relevantes para o atendimento a seus interesses ou a satisfação de suas necessidades.

Instância enunciativa capaz de produzir intensa reverberação, narrativas assim propostas e veiculadas podem ser tipificadas por sua *openendedness*, sua “abertura total e infinita”. A cada internauta competirá, se tal for o seu desejo, criar sua (s) própria (s) narrativa (s) e assim por diante.

Valores, caracteres, costumes, modos de ver e hábitos de pensar, individualmente propostos, socialmente qualificados e culturalmente definidos, transparecem nestes relatos, adicionando considerável reforço a sua eficácia simbólica.

6. Conclusão

A convergência midial faculta o descortino de novos horizontes e abre perspectivas ao desempenho de papéis por parte de (inter-) atores sociais contemporâneos. Sua expressão na *web 2.0* é de ordem eminentemente narrativa, pois tais interagentes

costumam contar-se no que contam, em irremissível autorreferência, dando a suas narrativas um inequívoco cunho personalista. Constroem e reconstroem deste modo um número virtualmente ilimitado de narrativas de natureza digital, não somente pela interação continuada, senão também por meio de procedimentos de ressignificação de mensagens postadas e replicadas. Mídias digitais incorporam, aumentando-a e a diversificando, o espectro de possibilidades de emissor e destinatário para interagir em condições de igualdade; suas narrativas não mais se confinam a uma simples relação estabelecida entre quem elabora e remete e, na outra ponta, quem recebe e replica. A construção de um ou mais sentidos requer a participação e a colaboração de múltiplos destinadores e destinatários, eventuais ou presumidos, bem como outorga, para tal finalidade, um papel ativo às características tecnológicas dos meios e, em consequência, à transmidialidade proporcionada.

Se a mensagem narrativa depende, tanto em sua elaboração quanto para sua transmissão e sua recepção de certa mídia (e da mídia certa), a convergência midial elegeu o *smartphone* e seus aplicativos como veículo por excelência de narrativas, que aqui vão compostas por enunciados sumários, mas incisivos; pouca matização semântica e nenhuma sutileza. Traem desatenção à norma culta da língua; seus padrões sintáticos são pouco elaborados, com prevalência da parataxe; fazem uso imoderado de abreviaturas encontradas no “internetês”, típica linguagem de convergência. Narrativas à moda de memes: válidas no curto prazo, unívocas e destinadas a ampla circulação, reprodução instantânea e reverberação “viralizante”.

Tecnologia de ponta, o *smartphone* -novo e potente aparelho mediador técnico determinante da interação simbólica cotidiana- virou de ponta-cabeça as relações sociais, hoje dependentes desta mediação, em fenômeno que perpassa classes sociais e categorias profissionais. Um novo meio de interação revelador das novas características da sociedade e de valores da cultura urbana contemporânea. Discute-se, a propósito, acerca do fato de que, paradoxalmente, tecnologias da comunicação hoje conhecidas terão estendido a sociabilidade humana, liberando-a de contingências de tempo e espaço; no entanto, narrativas que põe em circulação nem sempre a enriquecem no âmbito (do) simbólico; tampouco a aprimoram.

Desde sempre, narrativas figuram como instrumento auxiliar da memória, bem como incentivo dado à concentração mental, justamente por oferecer diretivas, orientação discursiva e foco. Ontem como hoje, atento a uma estória contada, leitor ou ouvinte,

pela capacidade impressiva da mídia utilizada, como que reencenam mentalmente fatos, visualizam personagens, imaginam ações e formam uma imagem das situações expostas em processos narrativos. Destinatários ativos, que logo passarão a destinadores atuantes, projetam em suas narrativas e estórias, o *carpe diem* romano antigo (“a cada dia, sua agonia”), dando conta, individual e coletiva, do inexorável curso do cotidiano.

Uma das mais incitantes (e excitantes) temáticas da atualidade é a de “*post-truth*” (“pós-verdade”), um conceito tomado, em princípio, como sinônimo de “atitude negativista”. Por outras palavras, uma precisa designação do desprestígio dos fatos em “narrativas politizadas” ou a denegação de um fato histórico por motivações político-ideológicas, bem como expressão referente a instâncias ou circunstâncias em que fatos objetivos são menos influentes do que sensações, sentimentos e crenças pessoais. É possível que “pós-verdade” sirva igualmente como estratégia para transformar narrativas, e notícias, em âmbito jornalístico, que se tenha na conta de desagradáveis em mentiras mais ou menos bem contadas; talvez mesmo em instrumentos de combate ideológico, sob a rubrica de “narrativas anti-hegemônicas”.

Bastará reunir e associar estes conceitos ao de “*alternative facts*”, pelo qual, se uma ou mais versões escolhidas contrariam os fatos, tanto pior para os fatos, para concluir-se que assim se institui, instaura e conforma o relativismo filosófico, sociocultural e político hoje em voga, além da marcha acelerada em que segue seu curso certa desorientação genérica e generalizada, que já se possa referir como um dos maiores males de nosso tempo.

Chega-se por esta via ao *storytelling* corrente nas redes sociais, assim se traduzindo numerosas “versões convenientes” da história ou estudo de eventos do passado, assim como de estórias que todos têm para contar. É o “reinado das aparências”, das simulações, do parecer ser, produzidos em correspondência a um compromisso coletivo tácito, dando forma e curso a manifesta expansão psíquica individual, à autovalorização e conseqüente empoderamento do indivíduo em plano social, e a projeção desejada do eu vital, que se completam e complementam num publicismo individualista, outra face de um projeto de espetacularização da pessoa, como se vê em *reality shows* na TV. Narrar é “aparecer”, “mostrar-se”; é “ser no mundo”, “estar aí”, em proposição existencial voluntarista, mas bem urdida, engenhosa, perseverante.

Em contraste ao que próceres do pós-modernismo denominavam “grandes narrativas”, o sucesso destas “estórias rápidas” ou micronarrativas dá testemunho do cres-

cente interesse de tantos usuários de mídias sociais por realidades do dia a dia (a “micro história dos eventos cotidianos”), talvez porque eles as tenham na conta de componentes essenciais do “eterno presente” em que somos incentivados a viver. Do mesmo modo, revela-se aqui indisfarçável entusiasmo com a proliferação virtual de ambiências e contextos socioculturais espontaneamente surgidos, que não tardarão, porém, a definir, situar e fazer valer seus respectivos lugares de fala. Estes “pequenos relatos” mesclam indiscernivelmente estórias que são de todos e a história de cada um, autores e autoras que não são intelectuais, senão usuários comuns, interagindo em situações de perspectiva e alcance propriamente comunitários, microsociais. Assim sujeitos particulares se pronunciam à luz de situações identitárias marcadas pela provisoriedade, a mobilidade e a constituição efêmera de suas subjetividades. Empeñam-se diuturnamente em sua comunicação e no apelo à partilha de suas mensagens (*posts*) pela internet (a “grande rede”), abonando-se na ação liminar e no protagonismo tecnológico da web (a “teia mundial”), o principal e mais popular serviço da rede. Suas abordagens dos assuntos de que tratam e dos temas que discutem são de ordem essencialmente afetiva, traduzindo-se em opiniões firmadas, as quais, sempre afirmadas, são agora formativas, abrigando-se em processos de criação que primam pela percepção sensível imediata. Orienta-a uma estratégia psicossocial que capta, observa, registra e avalia fragmentos do real cotidiano, detendo-se em pormenores e desvelando intimidades; portanto, em correspondência plena à predisposição coetânea a valorizar fenômenos de proximidade e projetar evidências factuais, discutindo-os na maior parte das vezes de maneira meramente opinativa, mas orgulhosa de si e obstinada.

Retomadas e recompostas por efeitos de replicação, estas “narrativas em modo menor”, refletem nossa época, ao repropor uma discussão ancestral, qual seja a que envolve verdade e mentira, tal como o demonstra momentoso assunto das *fake news* (“notícias falsas”). Isto ocorre em virtude de fusão, confusão e, essencialmente, baralhamento conceitual, que conduzem à perda da noção de onde termina a descrição mais ou menos isenta dos fatos e começam a ser elaboradas versões interessadas, que guardam relações precárias com a realidade.

Storytelling dirá enfim de uma apropriada denominação de importante elemento catalizador de tantas e tão variadas emoções, dado o fato de que tais relatos situam a quem os vê em uma tela, ouve ou lê diante de ocorrências, acontecimentos e eventos, além de figuras humanas, que atraem a atenção ou despertam a curiosidade, mobili-

zando sentimentos elementares, provocando sensações primárias; remoendo ideias e revolvendo instintos. Donde sua pertinência ao espírito da época contemporânea, definível pelo termo híbrido de *newszeit*, designativo da avidez por notícias, a sede implacável de novidades e a satisfação de uma curiosidade quase sempre superficial. Se a história pouco importa, importam as estórias. Correlativamente, se uma estória contada tiver, em realidade, sido outra, outra será a estória a contar, podendo-se considerar esta alternativa como potencialmente capaz de mudar rumos da história.

Prestigiosa tecnologia da comunicação, *storytelling* será igualmente recurso presente a posicionamentos mercadológicos e/ou posturas políticas, ideologicamente orientadas. São narrativas de corte fortemente injuntivo, encontradas em expressões concisas como as utilizadas em campanhas políticas ou em mensagens de propaganda comercial. Profissionais de marketing já se aperceberam da utilidade funcional das estórias contadas, sempre que se trate de persuadir ou convencer consumidores em potencial a procurar no mercado serviços, produtos e marcas promovidos por personagens a respeito dos quais se narra uma estória realizável, com um mínimo de razoabilidade; verossimilhante, ao menos.

Por fim, mas não por último, dada sua finalidade eminentemente performativa (“dizer é fazer acontecer” ou “causar”) as narrativas parecem hoje equivaler a declarações peremptórias ou opiniões vazadas em enunciados assertivos, que servem a toda espécie de militância ou ativismo político, artístico e social. Em suas pretensões à hegemonia cultural, não acolhem críticas, desprezam, por impróprio, o contraditório e ignoram, por irrelevante, a argumentação dialética.

Sic transit mundi.

Referências bibliográficas

JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture*. New York: New York University.

MURRAY, J. H. (2001). *Hamlet no Holodeck. O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural/Unesp, 2003.

MCLUHAN, H. M. (1964). *Understanding Media. The Extensions of Man*. Toronto: New American Library of Canada.

MCLUHAN, H. M. y FIORE, Q. (1967). *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*. New York: Bantam Books.

PALACIOS, F. y TERENCE, M. (2016). *O Guia completo do Storytelling*. Rio de Janeiro: Alta Books.

RECUERO, R. (2012). *A conversação em rede. Comunicação mediada pelo Computador e Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina.

REIS, C., LOPES, A. C. M. (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

VILCHES, L. (2003). *A migração digital*. Trad. M. I. Vassallo de Lopes. Rio de Janeiro: PUC/Rio; São Paulo: Edições Loyola.

Narración audiovisual de la realidad en los cibermedios: La integración de la pieza audiovisual y multimedia en el reportaje periodístico electrónico. El caso de Elpais.com y Elespañol.com

Juan Ángel Jódar Marín

Universidad de Granada

jajodar@ugr.es

Resumen

La conversión de los medios de comunicación en medios multiplataforma ha derivado en una redefinición no sólo de contenidos sino de los formatos tradicionales de soporte papel en la migración al entorno digital. El nuevo ecosistema comunicativo presenta una convergencia sinérgica de estrategias narrativas propias de formatos periodísticos tradicionales con la integración de reportajes audiovisuales y multimedia, redefiniendo un nuevo género informativo audiovisual exclusivo de los medios electrónicos. La observación y el análisis de estas piezas audiovisuales en Elpais.com y Elespañol.com nos permitirán contrastar nuevas formas de narración informativa mediante el lenguaje audiovisual con estilos muy diferenciados y estrategias discursivas manifiestamente

diferentes, definiendo un nuevo formato propio de estos cibermedios.

Palabras clave

Periodismo electrónico, nuevos medios, reportaje audiovisual, Elpais.com, Elespañol.com.

1. Introducción

Debido al proceso de transformación sufrido en de los medios de comunicación a causa de la implementación de las tecnologías digitales, se ha puesto de manifiesto una tendencia generalizada a la conversión de los medios tradicionales en portales multiplataforma en los que conviven textos periodísticos con narrativas multimedia y transmediales. Con mayor frecuencia encontramos portales de medios radiofónicos en los que no sólo podemos oír en directo a su programación, sino también sus boletines informativos horarios y poder acceder a los contenidos y programas ya emitidos. En estos portales, como pueden ser los de las grandes cadenas de radio nacionales, el soporte sonoro convive con el desarrollo de textos periodísticos de los contenidos y noticias más destacadas de la jornada. Todo ello sin descartar la inserción de algún tipo de vídeo ilustrativo o secuencia de imágenes estáticas vinculadas a dichas noticias. Con la digitalización de imágenes y sonidos, nos encontramos ante un horizonte de posibilidades comunicativas inimaginable en otros periodos con la particularidad del uso de un lenguaje universal como es la codificación numérica de las señales, reforzándose así la virtualidad de la imagen y del sonido que, con esta tecnología, quedan reducidos a una serie de impulsos numéricos (Bandrés et al., 2004, p. 25). Precisamente, esta tendencia al cambio o adaptación, es a lo que Roger Fidler se refiere como *mediamorfosis*. Es decir, el cambio producido en los medios de comunicación a causa de un avance tecnológico y unas demandas sociales nuevas. Señala la existencia de una evolución en los medios muy parecida a la teoría de la evolución de las especies de Darwin: “Los nuevos medios aparecen gradualmente por la metamorfosis de los medios antiguos. Cuando emergen nuevas formas de medios de comunicación, las formas antiguas generalmente no mueren, sino que continúan evolucionando y adaptándose” (Fidler, 1998, p. 57). Fidler destaca esta complementariedad de los nuevos medios y soportes con los ya existentes previamente a través de una reconfiguración de los usos, los lenguajes y sus ajustes sobre públicos objetivos.

Estos *new media*, denominados así por su vinculación con sus predecesores no digitales, vienen a ser una redefinición de los medios tradicionales adaptados a la nueva realidad digital. Este es el caso de la prensa escrita tradicional, cuyo paradigma digital se encuentra en el periodismo electrónico, que ha evolucionado para ofrecer un tratamiento más especializado de los contenidos y una inmediatez poco habitual. Jordi Alberich se refiere a estos nuevos medios como los “nuevos viejos media”, poniendo de manifiesto la evolución protagonizada por los tradicionalmente llamados *mass media*

(Alberich, 2005, p. 213). La esencia de estos *new media* no es la mera digitalización del medio tradicional y su cambio de formato sobre una nueva tecnología, sino que la digitalización de los *media* plantea una reconfiguración en la esencia propia del medio, permitiendo al usuario la profundización en los temas y el acceso aleatorio a los contenidos. En definitiva, la interactividad y la especialización en el proceso de comunicación.

Del mismo modo, portales de información como televisiones y prensa digital asumen el lenguaje y los elementos que tradicionalmente han sido propios de otros canales o soportes.

Debido a este proceso de *mediamorfosis*, propiciado por la digitalización, los nuevos canales de distribución y el protagonismo absoluto de Internet, han irrumpido con una fuerza y un protagonismo significativos. Pequeñas piezas audiovisuales que complementan las noticias redactadas de medios digitales que tradicionalmente han sido referentes en el sector de la prensa escrita. “La digitalización exige un cambio de mentalidad en la forma de crear noticias, que ya está consolidándose en los principales canales españoles” (Bandrés, García, Pérez y Pérez, 2004, p. 26). Ello no implica que la implementación de nuevas tecnologías pueda reemplazar la figura del periodista, sino una redefinición de roles y de los formatos informativos. No obstante, el desarrollo de este tipo de productos y contenidos en plataformas y canales tradicionalmente basados en la redacción periodística convencional, implica la implementación de una “narrativa audiovisual acorde al formato” (Casado, 2011, p. 104).

Se atisba así la definición de un nuevo género o formato asociado a los géneros informativos tradicionales basado en la fuerza del lenguaje audiovisual. Como en casi todas las actividades profesionales, la evolución de la tecnología ha ido creando nuevas formas y competencias.

Resulta incuestionable el poder de las imágenes que, ya sean fijas o en movimiento, “se ponen en contacto de forma impactante con nuestra capacidad de recepción” deslumbrándonos y capturando nuestra atención (Casado, 2011, p. 105). Las posibilidades expresivas de un discurso audiovisual de hondura estética y ética son más que evidentes, y en este tipo de formatos de nueva creación encuentran una vía de desarrollo significativa.

2. Objetivos y metodología

En el presente estudio se pretende profundizar en esta nueva variante o modalidad de pieza informativa audiovisual cuya definición está delimitada o contextualizada en los nuevos formatos que emanan de los medios electrónicos. Para ello, resulta necesario describir los elementos formales característicos de este tipo de piezas desde una lectura de la narrativa y el lenguaje audiovisual, analizando los elementos formales comunes junto a otro tipo de manifestaciones más elaboradas cercanas a formatos clásicos del periodismo televisivo.

Este tipo de piezas audiovisuales que podemos encontrar en los cibermedios, vienen tradicionalmente ligadas a noticias destacadas y se emplean, en unos casos, como complemento discursivo al propio texto periodístico y, en otros, como pieza informativa completa autónoma muy similar a la que podemos ver en formatos informativos televisivos diario y no diario. El rasgo diferencial reside en el tratamiento y la puesta en escena audiovisual, que lo diferencia del propio formato televisivo y se erige como nuevo formato que emana de los medios electrónicos:

« Sobre un mismo asunto noticioso se puede, desde escribir un libro hasta hacer un reportaje. Lo que se hace es adaptar las historias que se cuentan al público al que se dirigen, sabiendo que también el medio desde el que se difunden condiciona, en cierto modo, la manera de relatarlas (Pérez, 2010:79).

Por ello, se toman como punto de partida las piezas audiovisuales de una cabecera tradicional y referente en el periodismo español como es El País en su versión digital y, junto a ella, se ha optado por uno de los medios electrónicos de más reciente creación como es El Español. Ello nos permitirá contrastar el uso, los elementos y los modos de narración audiovisual empleados en sus piezas audiovisuales. A este respecto, aunque se traten de plataformas de prensa escrita, se deberá tener en cuenta a la puesta en escena discursiva de estas piezas audiovisuales pues “el texto redactado para ser dicho de palabra junto a la imagen, debe manifestarse con una función de contraste o complementariedad de la misma” (Castillo, 2005, p. 56). Estamos pues ante textos redactados bajo las normas clásicas del periodismo y adaptados al formato audiovisual que mantiene cierta distancia respecto de la típica noticia o reportaje televisivo.

En consecuencia, se procederá al análisis comparativo de ambas propuestas y el establecimiento de similitudes respecto de formatos periodísticos audiovisuales más

convencionales como la noticia o el reportaje televisivo, focalizando el análisis en los elementos formales y estructurales de las diferentes propuestas discursivas para tratar de establecer un modelo de formato audiovisual que se corresponda al que encontramos en los cibermedios. De este modo categorizaremos los elementos comunes presentes en este tipo de piezas, basados en la percepción de imágenes y sonidos sobre los que se articula una narración audiovisual, muy alejada de la mera inserción de imágenes descriptivas que acompañan a un texto o la locución del propio texto periodístico. “Nuestra experiencia de ese mundo se construye con la selección de impresiones, de imágenes. Los sentidos desarrollan una continua actividad para captar lo que sucede en cada momento. El periodista ha de dominar la capacidad de pensar audiovisualmente, de descomponer la realidad en fragmentos, con los que construirá el relato televisivo” (Bandrés et al., 2004, p. 183).

3. Análisis de la estrategia discursiva audiovisual en elpais.com vs elespañol.com

A la hora de comenzar un estudio analítico de las piezas audiovisuales presentes en las cabeceras de los medios electrónicos, debemos partir de la premisa de cierto distanciamiento respecto del formato tradicional de noticia o reportaje informativo audiovisual. La misma esencia audiovisual del formato pone de manifiesto la dificultad de estandarizar estos productos de los programas informativos televisivos si tomamos como referencia el propio texto periodístico o el guión. “No es posible plantear un formato estándar de guión en el caso de los programas informativos, porque bajo esta denominación se acogen varios tipos de programas de factura completamente distinta y, además, porque las diversas formas de trabajo, en función de las tecnologías empleadas, hacen que la estructura formal de los guiones varíe sustancialmente” (Castillo, 2005, p. 55). Por ello será conveniente partir del modelo clásico y estandarizado de puesta en escena y estructura narrativa de una pieza audiovisual de un programa informativo televisivo de periodicidad diaria a partir de la cual establecer los elementos estructurales sobre los que realizar la comparación. “La noticia en televisión, por tanto, ofrece una información de actualidad explicada por medio de imágenes, voz en off, declaraciones y el inserto de postproducciones o gráficos. Dicha información debe tener sentido en sí misma, independientemente del resto de los elementos que configuren el espacio informativo. Su duración habitual oscila en torno al minuto” (Bandrés et al., 2004, p. 87).

El primer elemento diferencial que se observa en las piezas audiovisuales que complementan a los textos periodísticos tanto de El País como de El Español reside en la incorporación de totales o declaraciones. Básicamente, el cuerpo de texto de la noticia se encabeza con una imagen congelada del protagonista de la información a modo de fotografía que nos permite ver y oír las declaraciones del protagonista principal de la noticia y sobre las que se desarrolla la información.

Estamos pues ante el primer tipo de pieza con un uso diferenciado en los medios electrónicos: el uso del vídeo digital como complemento a la noticia escrita, aportando declaraciones de los protagonistas o figuras relevantes. Este tipo de piezas no plantean ninguna estrategia narrativa reseñable, sin apenas edición. Únicamente el segmento de declaración escogido con la inserción de la infografía y/o logotipo del medio electrónico ya sea en forma de cabecera de apertura o de cierre. La única finalidad es clara: la de complementar al texto periodístico redactado en la página. Por esta modalidad de pieza audiovisual, optan tanto El País como El Español, ya que no plantea complejidad en su



Figura 1. Fuente: elaboración propia a partir de www.elpais.com y www.elespanol.com

producción e implementación en la web y resulta un complemento interesante a la información traspasando los límites de la tradicional foto estática.

La segunda modalidad en este tipo de productos audiovisuales insertos en medios electrónicos la encontramos en una pieza algo más elaborada que la anterior, en la que se va más allá de la mera declaración, pero que no se corresponde con la pieza audiovisual tradicional que se puede emitir en un programa informativo de Televisión. Se trata de la edición de imágenes, ya sean estáticas o en movimiento, a las que se les sobrepone secuencias de textos que aportan los

datos básicos de la noticia y que se acompañan en ocasiones por las declaraciones de los protagonistas¹. Nos encontramos, pues, ante un nivel inferior de elaboración de la información en cada comparable con un reportaje o noticia televisiva, pero que permite en pocos segundos conocer los datos elementales de una noticia.

¹ http://politica.elpais.com/politica/2017/03/10/actualidad/1489134458_766557.html?autoplay=1



Figura 2. Fuente: www.elpais.com

Estamos ante un novedoso nivel de elaboración de la información y puesta en escena particular, a medio camino de la fotogalería con titulares y la pieza televisiva convencional. Aunque no llega a ser el de un reportaje televisivo, el nivel de elaboración del producto audiovisual es mayor y hasta ahora nunca visto en prensa digital, implicando que “los elementos de imagen y de sonido deban ser tratados adecuadamente para que resulten comprensibles” (Pérez, 2010, p. 103).

Este formato resulta muy útil no tanto en el propio medio electrónico, sino en su difusión a través de los diferentes canales como pueden ser las RRSS. El consumo de este tipo de información en dispositivos portátiles, como smartphones o tablets, de forma rápida y poco consumo de datos le confiere cierto atractivo. Y ello refuerza la marcada tendencia de una nueva temporalidad mediática que, en ocasiones, denota cierta obsesión por la inmediatez en el acceso a la información a tiempo real haciendo posible el seguimiento al minuto de la actualidad informativa (Orihuela, 2002). Sin duda, la digitalización y los nuevos canales y soportes que ofrecen las nuevas tecnologías no sólo constituyen una redefinición de los medios o de los contenidos, sino que inciden también en el *cómo* experimentamos en vez del *qué* experimentamos (contenidos). Cada nuevo medio trasciende los límites de la experiencia alcanzados por los anteriores y contribuye a profundizar los cambios (McQuail, 1985).

El tercer modelo detectado en ambos medios electrónicos posee un mayor nivel de elaboración, aproximándose al del formato de pieza televisiva tradicional que estamos acostumbrados a consumir en televisión. Con una duración en torno al minuto, posee los elementos clásicos de toda pieza, con la inserción de off, recursos y totales, sin aparición alguna del redactor en cámara².



Nueva York se cubre de blanco en la peor tormenta del año

Figura 3. Fuente: http://epv.elpais.com/epv/2017/03/14/seccion_internacional/1489517619_695562.html?autoplay=1

El consumo de las piezas o noticias televisivas tradicionales trasciende la emisión de los informativos en televisión. El marco productivo presentado favorece cierta tendencia por parte de los medios de comunicación a la producción multiplataforma. Este nuevo sector informativo, unido a las enormes posibilidades que ofrecen las innovaciones tecnológicas, tiende a implicarse de forma generalizada en todas las fases del proceso de producción y distribución de los contenidos que generan. Por consiguiente, se proporciona una oferta programática e informativa lo suficientemente amplia que el propio usuario pueda satisfacer sus necesidades, adoptando cierta independencia en la búsqueda y consumo de información. Este es el caso de los medios electrónicos o cibermedia, que van más allá en la elaboración de contenidos informativos distribuyendo también piezas audiovisuales convencionales.

²http://epv.elpais.com/epv/2017/03/14/seccion_internacional/1489517619_695562.html?autoplay=1

Y en un último lugar, aparece un modelo más elaborado cercano en formato y puesta en escena al reportaje televisivo que encontramos únicamente en El Español. De hecho este medio tiene una sección específica para estos contenidos más elaborados³. El tratamiento periodístico, la fotografía y puesta en escena así como la edición y postproducción son más elaboradas, llegando a superar incluso los tres minutos de duración⁴.



“La Guardia Civil no está hecha para las mujeres”, afirma rotunda la guardia civil Alicia Sánchez en la **primera entrevista** que concede a un medio. EL ESPAÑOL llega a su casa de **Monleras**, un pequeño pueblo al **norte de Salamanca**, situado casi en la frontera con **Portugal**, que vive de la

Figura 4. Fuente: http://www.elespanol.com/reportajes/grandes-historias/20170308/199230722_o.html

Como rasgo característico de este tipo de piezas, cuentan con una mayor duración para poder abordar en mayor profundidad temas que hayan sido tratados como mera noticia o pieza televisiva. No existe una regla fija para construir reportajes, pero sí es cierto que saben adaptarse a las necesidades que ofrece la historia y a lo que demanda la audiencia en un momento dado (Pérez, 2010). Aunque es considerado un género camaleónico debido a su adaptación a circunstancias diversas y con diferentes aspectos formales, la puesta en escena cuidada y la duración de la pieza son sus elementos definitorios.

³ <http://www.elespanol.com/reportajes/grandes-historias/>

⁴ http://www.elespanol.com/reportajes/grandes-historias/20170308/199230722_o.html

4. Conclusiones

Sin lugar a dudas, y tras los resultados obtenidos en el análisis de los contenidos audiovisuales de ambas plataformas, se pone de manifiesto un creciente protagonismo de los contenidos audiovisuales en canales tradicionalmente ocupados por el texto periodístico escrito. El poder de la imagen, el salto al espacio multiplataforma por parte de los medios, y la hegemonía del acceso a la información mediante dispositivos inteligentes portátiles favorecen la proliferación de esta nueva forma de acceder a la información. Pero esta nueva tendencia responde a un uso y a una elaboración del discurso audiovisual fundamentada sobre los valores icónicos fundamentales de la imagen, el componente informativo del texto (ya sea escrito o locutado en *off*) y todo ello elaborado en una edición y postproducción de vídeo digital.

La segmentación de contenidos que propició la multiplicidad de canales con la llegada de la era digital ha derivado también en diversidad de formatos que atienden a nuevos modos de usar la tecnología y el condicionamiento al uso de los medios y soportes. En plena era Twitter, medios multiplataforma, y el acceso personalizado de la información por parte del usuario, ahora los medios y soportes *tradicionales* evolucionan y transforman sus productos adaptándolos a los nuevos canales y plataformas. De ahí que se constata cómo tanto los medios electrónicos de nueva creación hasta los de mayor tradición, han sabido trasvasar las fronteras del texto periodístico escrito viendo en la imagen y el sonido una pieza complementaria al flujo informativo. En ocasiones, y dependiendo del grado de elaboración o la relevancia del hecho noticioso, se puede pasar de una mera galería de imágenes o fragmentos de declaraciones en vídeo de los protagonistas hasta piezas audiovisuales de gran calidad equiparables en formato, elementos y puesta en escena a las que estamos acostumbrados a ver en televisión. Se pone de manifiesto, pues, el salto de fronteras que propician la era digital y las tecnologías de la información y la comunicación, donde conviven contenidos de diferente naturaleza y soporte en medios que adoptan una producción multiplataforma propia de este nuevo ecosistema comunicativo.

Referencias bibliográficas

ALBERICH PASCUAL, J. y ROIG TELO, A. (Coords.). (2005). *Comunicación audiovisual digital. Nuevos medios, nuevos usos, nuevas formas*. Barcelona: Editorial UOC.

- BANDRÉS, E., GARCÍA, J.A., PÉREZ, G, y PÉREZ, J. (2004). *El periodismo en la televisión digital*. Barcelona: Paidós.
- BARROSO, J. (2001). *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*. Madrid: IORTV.
- CASADO, A. (2011). La realización de programas informativos en Televisión. En CASERU, A. y MARZAL, J. (Eds.), *Periodismo en Televisión. Nuevos horizontes, nuevas tendencias* (pp. 104-121). Madrid, Comunicación Social.
- CASTILLO, J.M. (2005). *Televisión y lenguaje audiovisual*. Madrid: IORTV.
- FIDLER, R (1998). *Mediamorfosis: comprender los nuevos medios*. Buenos Aires: Granica.
- MCQUAIL, D. (1985). *Introducción a la Teoría de la Comunicación de Masas*. Madrid: Paidos Iberica.
- ORIHUELA, J. L. (2002). *Los 10 paradigmas de la e-Comunicación*. Disponible en <http://www.ecuaderno.com/paradigmas/>
- PÉREZ, G. (2010). *Informar en la e-televisión*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra S.A.

El papel del actor digital en las narrativas de películas de fantasía de aventuras

Cláudia Cunha Miguel

Universidad Complutense de Madrid

clacunha@ucm.es

Resumen

El papel del personaje digital en las películas de fantasía de aventuras es un tema/comunicación que pretende hacer referencia a la relevancia del personaje digital en el desarrollo de la trama y en sus dos componentes, la narración y la trama visual. Para que se entienda la importancia y la relevancia de los personajes digitales es necesario caracterizarlos, estudiarlos y entender el papel que estos tienen en las películas de fantasía de aventuras. Es importante entender también como es que el personaje digital influencia o es influenciado por las líneas dramáticas, emocionales, axiológicas y plásticas del cine digital y de la tecnología utilizada por lo mismo.

Palabras clave

Personaje digital, narración, imagen, fantasía, cine digital.

1. Introducción

Este artículo tiene como objetivo analizar cuál es la relevancia del personaje digital en las narrativas de películas de fantasía de aventuras ya sea en el desarrollo de la trama, ya sea a nivel visual, ya sea a nivel de la diégesis. Como refiere Escalonilla (2009, p. 19) la fantasía de aventuras es “la experiencia de lo maravilloso y la exploración del universo respectivamente”. Este tema es relevante debido, por un lado, a la actualidad de la temática y a los retos y “camino” que el cine tiene por adelante, a partir de su historia, su presente, y las novedades que presenta, y en este caso el personaje digital que interactúa con otros actores convencionales y aporta de forma considerable en el desarrollo de la película.

El cine surge como un elemento para contar historias, y junto con la capacidad narrativa ha introducido un género fantástico, que es visto como una representación de la realidad que deja al espectador fascinado con lo que le es transmitido, tal como refiere Tudorov, citado por Escalonilla, (2009, p. 32), “la fantasía como género depende sobre todo del encanto o ilusión fantástica que embargue al lector, de modo que también llegue a sentirse parte del universo diegético del relato”.

Hasta hace poco tiempo solamente era utilizada la proyección analógica en donde la imagen estaba técnicamente construida manteniendo una relación de semejanza con el objeto representado (analógico) y utilizado para referenciar los objetos. Esta época ha llegado hasta finales del siglo XX, cuando surge, en los años 90, el cine digital, que utiliza herramientas del vídeo digital junto con las tradicionales (película).

2. Marco Teórico

Las nuevas tecnologías digitales provocan impactos directos e indirectos en el cine propiciando cambios, y estos son la consecuencia de las motivaciones de los consumidores interesados en películas cada vez más sensacionalistas, con imágenes de impacto que despierten los sentidos a una velocidad tal que el espectador tarde en comprender. Por eso como afirma Gosciola (2011, p. 2), contar historias es una actividad dejada para segundo plano cuando una nueva tecnología surge. Desde su punto de vista antes las historias eran muy más simples y con el surgir de los nuevos medios nace una nueva forma de contar historias, ahora pueden ser “a presentadas por diversos puntos de vista, con historias paralelas, con posibilidades de interferencia en la narrativa, con opciones de continuidad o discontinuidad de la narrativa y mucho más”.

La posproducción de películas se realiza desde hace mucho tiempo con recursos de la tecnología digital facilitando las posibilidades de manipulación de la imagen, como ocurre en *Avatar*, filmada exclusivamente con tecnología digital. Como Manovich (2001) destaca, no hay duda de que el cine se está transformando, mezclando técnicas experimentales con técnicas clásicas, en las que el espectador debe poder identificarse con la narrativa.

La tecnología digital está permitiendo la entrada de nuevos elementos en el cine como el actor digital que está entre los dos mundos, como advierte Tolkien citado por Escalonilla (2009, p. 25), “(...) un universo que discurre por caminos muy distintos a los humanos(...), la oposición entre la dimensión de lo ordinario, compartida por lector, protagonista y autor denominada mundo primario, y la dimensión fantástica, compartida por las criaturas llamadas hadas, denominada Mundo Secundario”.

El público se identifica con la sensación de sorpresa, como refiere Aumont (2014, p. 17), de “fabricar un mundo que se parezca lo suficiente al mundo (el nuestro, el único), pero darnos al mismo tiempo la sensación de lo extraño, de lo nuevo, de lo inesperado”.

3. Imagen Digital

Para se hacer un análisis del papel del personaje digital es importante hacer referencia a la imagen digital, sus inicios y de que elementos van a ser analizados para entender la importancia del personaje/actor digital en el desarrollo de las películas.

Una imagen es algo que se asemeja a cualquier otra cosa, siendo puesta en la categoría de representación y entendida como un signo analógico. Si es entendida como signo, como una representación analógica, podemos concluir que existe una distinción entre diferentes tipos de imágenes: hay imágenes fabricadas e imágenes manifiestas. Las imágenes fabricadas imitan más o menos correctamente un modelo y su principal característica es la de imitar con tanta perfección que ellas pueden hacerse virtuales y dar la ilusión de la propia realidad, sin serlo todavía. Las imágenes manifiestas se asemejan a lo que representan. La fotografía, el vídeo o la película son consideradas imágenes perfectamente semejantes, puros íconos.

Como refiere Jolly (2012, p. 13) Platón describe las imágenes “en primer lugar las sombras; seguida de los reflejos en el agua o a la superficie de los cuerpos opacos, pulidos y brillantes y todas las representaciones de este género”. Aumont (1992) defiende

que existen cuatro elementos estructurales básicos de una imagen. El primero es la analogía, que puede ser definida como semejanza entre dos cosas: el espacio representado, que del punto de vista perceptivo afecta sobre todo toda la percepción visual y a la percepción óptica, vinculada al tacto y a los movimientos del cuerpo; la perspectiva del tiempo representado y el significado en la imagen que es con frecuencia una imagen narrativa.

Cuando se hace referencia a la imagen, no se habla simplemente del negro y del blanco y el color, pero sí de una infinidad de líneas dramáticas, emocionales, axiológicas y plásticas. Este es un campo de referencia narrativa, cultural e intertextual que se puede leer en la iluminación de un rostro, en un estremecimiento de piel o en el movimiento lento de un gesto, en una oposición de la sombra y luz, en un brillo o degradación de color de un personaje/actor digital. Con el desarrollo de las tecnologías en el cine lo que se quiere hacer transmitir ya se torna más claro. Como dice Carvalho (2007, p. 110) “el objetivo de las nuevas tecnologías es captar las reglas dramáticas utilizadas en la práctica”. Hoy ya existen formas de comunicación y lenguaje que tornan la tecnología cada vez más fuerte. Los programas son cada vez más sofisticados y permiten crear espacios virtuales tal como son o falsificar una imagen que a primera vista nos parece real. Como Joly (2012, p. 27) refiere “ahora toda imagen es manipulable y puede alternar la distinción entre lo “real” y lo “virtual”, como podemos ver por ejemplo en las películas de Avatar y el personaje Gollum en la película Señor de los Anillos.

Choi (2009, p. 23) indica que “la tradición del cine moderno ha entrado en su fase definitiva de resistencia minoritaria y la técnica de base del cine está siendo socavada por las nuevas tecnológicas digitales”. Esta transformación de la realidad que la fotografía y el cine permiten, cumple “la necesidad psicológica de realismo que los hombres llevan consigo a lo largo de su historia como sostiene el mismo autor. La imagen fotográfica en el cine, lleva al espectador a identificar lo que ve como real” (Choi, 2009, p. 27). Así podemos considerar que lo que vemos en el cine es real por mantener una conexión con la fotografía y de ahí viene su esencia del lenguaje cinematográfico, como refiere Bazin, “el ser del cine reside en la cualidad mecánica de su imagen que puede revelar lo real sin artificios” (Choi, 2009, p. 27).

Gran parte de la imaginación cinematográfica es en la actualidad controlada por la tecnología digital que condiciona en especial la parte fílmica y presenta mundos y situaciones en continuidad sin necesidad de fragmentación. Gardies (2006) refiere

que Metz se preguntaba si en el futuro se volverían más numerosas las películas no narrativas y si entonces el cine ya no necesitaría fabricar su impresión de la realidad, una vez que los medios digitales traigan esa realidad. La imagen es una forma nueva de espectáculo, tal como dice Deleuze (1995), una vez que lo que se visualiza en la pantalla es una exhibición de lo visual como también lo es de la técnica. No se trata más de una relación con la crítica pero sí con la fábrica.

Hoy en día el cine es una alucinación que se torna verdadera para los espectadores. La tecnología utilizada por ejemplo en los personajes digitales en películas como *The Matrix* o *Avatar* lleva a que la imaginación se vuelva visible y en una realidad que no se había visto antes. La técnica que se utiliza para dar movimiento a la película nos hace asociar un espacio y un tiempo determinados, la coordinación de imágenes y sonidos es algo nunca antes visto en la historia del cine como defiende Choi (2009).

El imagen digital y su estudio en los personajes, pasa por lo que es increíble, por la pérdida de un mundo real que crea mundos fantásticos contruidos por la percepción que tenemos de la realidad. Manovich (2005) refiere que el cine en la era del ordenador se ha centrado en las posibilidades de la narración interactiva, y que los medios informáticos llevarán al cine a contar historias de una manera nueva, pero el cine narrativo clásico comercial sigue apegándose al estilo clásico realista, en lo que las imágenes son registros de la fotografía. En el cine de Hollywood se utilizan los ordenadores para crear una realidad del mundo “fantástico” y para eso introduce personajes no humanos como alienígenas, robots o mutantes que “podrían haber existido en un espacio tridimensional y, por tanto, podrían haber sido fotografiados” (Manovich, 2005, p. 385). Para crear esa realidad del mundo fantástico se recurre a componentes importantes de la imagen destacando aquí el actor digital en sus componentes como el color y la iluminación.

3.1. El color

El color está íntimamente vinculado a la luz, Aparici, Matilla, Baena y Acedo (2009, p. 82) refieren que para Goethe “los colores son acciones y tormentos de la luz”, por lo que el color se “caracteriza por su tonalidad, saturación y luminosidad”. Aparici et al. (2009) refiere que la tonalidad nos permite distinguir un color de otro y la saturación es la intensidad de un color dado por el mayor o menor uso del color blanco. Este elemento es importante porque es una forma de transmitir estados emocionales de los personajes digitales, por eso existen colores alegres, sombríos, vivos, apagados, tristes

y brillantes y la paleta de colores actúa sobre las emociones y los estados de ánimo de cada persona.

3.2. La Luz

Cuando se hace un análisis estético de la imagen es importante conocer la tecnología que se utiliza, o sea, si la iluminación es natural, artificial, uniforme, irregular, gradual, contrastada, intensa, suave focalizada, simbólica o manipulada a través de soportes informáticos.

La iluminación también es utilizada para representar el período temporal, por ejemplo el cambio de graduación de intensidad de luz puede ser utilizado para enseñar un cambio del tiempo. La luz a través de los recursos mecánicos o digitales puede ser susceptible a tratamientos para obtener la calidad deseada y depende de su nivel de dispersión que puede ir desde una luz puntual a la rebotada de un modo uniforme. La luz dura subraya la textura de las superficies, las arrugas de los rostros, las formas bien diferenciadas; la luz suave se logra dispersando la luz emitida por una fuente luminosa. La iluminación difusa se emplea para la suavización de texturas y se utiliza por momentos para disimular posibles imperfecciones de la superficie. Una de las técnicas a utilizarse es la de luz y sombra, de luz contrastada y violenta, de luz dura; el objetivo principal es acentuar los aspectos dramáticos de la escena y “las sombras inyectan magia a la imagen. Al ocultar parcialmente algunas zonas, excitan la imaginación” (Aparici et al., 2009, p. 74).

En la imagen digital después de la fase de registro, la luminosidad y el contraste pueden ser utilizados para corregir deficiencias en la imagen, transformándola a veces a fin de obtener nuevas imágenes completamente distintas a las originales. En la creación de la imagen es importante analizar la dirección de la luz y debe haber una preocupación por ella tanto en la fase de captación como en el tratamiento digital posterior. Las principales formas de dirigir la luz son: luz frontal, lateral, contraluz, cenital y baja:

« La luz frontal proporciona información en todas las zonas iluminadas pero el resultado es plano, sin volumen, en el contraluz, la fuente luminosa está situada detrás del sujeto. Con esta luz se destaca la silueta del personaje, se utiliza para magnificar al sujeto sin revelar su expresión (Aparici et al., 2009, p. 77).

La luz que es poco utilizada, tal como refiere Aparici, es la cenital, dirigida de arriba a abajo donde se puede exagerar en las partes faciales, como arrugas, ojeras, entre otras; la luz baja “proporciona un efecto contrario, las sombras se invierten y se alargan. La sensación es fantasmal, amenazadora” (Aparici et al., 2009, p. 79).

Con respecto a la dirección de la luz existen la luz lateral, que ilumina una parte de la persona dejando la otra mitad en la penumbra y la contraluz cuya iluminación está situada detrás del sujeto destacando su silueta, “alrededor del mismo se genera un halo que lo destaca del fondo que, junto con la ausencia de detalle en el frente, se utiliza para magnificar al sujeto sin revelar su expresión”(Aparici et al., 2009, p. 77).

Cuando se va a ver una película, esta se ajusta a determinados formatos y escalas, sin embargo, las imágenes se quedan dispuestas de formas distintas según los modelos en que se proyecta, pues es muy distinto visualizar una película en una sala de cine con una pantalla grande, o en casa en el ordenador o en el televisor, “por tanto, los criterios originales de escala, forma y proporción pueden verse alterados por el medio técnico de difusión.” (Alonso, 2001, p. 124). Como refiere Alonso, (2001, p. 124) “las escalas están relacionadas con el tamaño y formato de las imágenes. En función de la composición de las escenas se establece una ‘gramática’, bajo unos criterios clasificativos que obedecen a la relación entre una figura y el resto de la escena”.

4. Narrativa Audiovisual

La narrativa también es un componente de gran importancia en el análisis de esta investigación y será un elemento de estudio para estudiar los personajes digitales.

El cine ha incorporado mucho del lenguaje literario para imponerse y ser reconocido como arte, inspirándose en obras literarias para crear a sus imágenes en movimiento, pero no siempre ha sido así. Las primeras películas no pasaban del registro de un acontecimiento y tenían un único plano estático y la estética era inexistente. Más tarde, los cineastas fueron a buscar al teatro los recursos necesarios (argumentación, dirección de actores, guardarropa, caracterización) para contar una historia a través de las imágenes. Los cineastas se dieron cuenta de que la literatura podría ser importante para el cine, no obstante, las imágenes cinematográficas no deben ser vistas como ilustraciones de obras literarias ni tampoco como forma de comercializar una de los mayores artes realizadas por el hombre. La adaptación cinematográfica se impone como un medio narratológico, por lo que “la imagen representativa es con

mayor frecuencia una imagen narrativa” (Aumont, 1992, p. 257). Por eso es importante analizar su relación con la narrativa.

A través de la narrativa cinematográfica el público cree en la historia narrada visualizándola como una historia real y esta “credibilidad es aceptada tanto para las películas que retratan acontecimientos místicos como para los que presentan al espectador el maravilloso y el fantástico” (Carvalho 2007, p. 95). Un texto narrativo se desarrolla en un determinado tiempo y espacio, siendo una secuencia de acontecimientos de causa-efecto, creando la “sensación de que la narrativa cinematográfica ocurre en un tiempo presente, no importando si la historia es contemporánea o sucede en el futuro” (Carvalho, 2006, p. 95). En el texto narrativo, tenemos un contenido en el cual se desarrolla una historia con personajes implicados en el relato y en la forma en cómo se comunica ese contenido.

Carmona (1991, p. 186) refiere que “Genette establece una distinción entre diégesis, relato y narración”. Para este autor, la diégesis o también denominada historia se refiere a un universo semántico global y coherente, más allá del relato. Es lo que podemos llamar lo que es narrado, a diferencia del relato que es “el discurso que se narra”. En lo que respecta al relato, es el discurso el que está encargado de los sucesos narrados y como señala Carmona (1991, p. 186) “puede definirse como el enunciado actualizado por la película o la novela, o el cuento...”. El relato tiene un inicio y un final y desarrolla una secuencia temporal de acontecimientos que aparece clausurado y producido por alguien”.

Carmona (1991) refiere que para Genette es importante la existencia de una voz narrativa que cuente la historia a ser contada, debe ser dada la información sobre los personajes y esta debe ser relatada de acuerdo con la instancia de la lectura. Esa información va a estar presente en una secuencia temporal de lo cual denominamos “tiempo de la narrativa”. Así podemos afirmar que al comentar el discurso narrativo de una película tendremos que abordar todas las relaciones entre relato e historia, relato y narrativa e historia y narrativa.

Todas las teorías que aparecerán al largo de los años parecen estar acompañadas por un dualismo dividido entre realistas y formalistas. Por ello, todos los cineastas optan por uno u otro partido. El abordaje realista ve al cine como una forma de representación de lo real a través de la manipulación de la imagen y del sonido. El formalismo se opone totalmente a la idea de ver el cine solamente como reproducción de la reali-

dad, proponiéndolo como una transformación de lo real. Se caracteriza por una fuerte manipulación de los procedimientos productivos, principalmente del montaje, a diferencia del realismo que se caracteriza por el mínimo de interferencia en la producción y relaciona los principales problemas del cine con el procedimiento del montaje.

Frente a estas dos tendencias surgen dos teóricos: Sergei Eisenstein y André Bazin que fueron representantes del formalismo y del realismo. Bazin fue uno de los fundadores de la revista *Cahiers du Cinéma*, siendo conocido como la conciencia de la *Nouvelle Vague*, ejerciendo una influencia extra sobre los realizadores, defendiendo que la calidad de una película y su representación específica del mundo real está en la propia composición del contenido del plano. Para Bazin (1992) el plano permite al espectador tener tiempo para leer e interpretar lo que está representado sin ninguna pre-interpretación dada por la película y desde allí examinar el significado que se le puede extraer.

El abordaje realista ha dado lugar al nacimiento del llamado cine moderno, en donde surge un nuevo lenguaje cinematográfico. Los cambios de la narrativa y de la temática cinematográfica en el cine contemporáneo son en la realidad resultado de las transformaciones de la propia sociedad moderna y no del uso de las nuevas tecnologías. Si en el pasado los espectadores esperaban asistir a una narrativa para comprender la película, actualmente llevan al espectador a imaginarse lo que puede o no suceder o el motivo por el cual los hechos sucederán o cómo sucederán. El espectador no se desilusiona por no comprender la historia de la película, pues para él lo más importante es el placer de asistir a una película y la emoción que le va a hacer despertar.

En cuanto al abordaje temático, Lipovetsky y Serroy (2009) refieren que los temas como el sexo y la violencia, son enseñados actualmente de forma banal. Un personaje puede matar al otro por un motivo fútil o porque estaba en un momento de irritación. También ya no hay pudores en enseñar una escena de sexo y las grandes historias de amor hace ya mucho que dejaron la narrativa cinematográfica.

5. Actor/Personaje

Con el desarrollo de la tecnología digital, las imágenes tridimensionales se convirtieron en las más accesibles llevando a que el universo simulado y el universo real correspondan en la perfección (Manovich, 2001). Con las películas pioneras como *Terminator 2* (James Cameron, 1991), los personajes generados por ordenador se convirtieron

en protagonistas de las películas llevando a que estos personajes surjan al largo de toda la película y interactuasen con los actores humanos en un ambiente real.

Si el actor interpreta un personaje, este es un componente fundador del mundo diegético, un ser de imágenes y sonidos que hace parte del texto filmico como defiende Gardies (2006). Con la evolución de la acción son atribuidas a los personajes características relativas a su carácter, a su físico y sus gestos, prendas o mismo objetos emblemáticos, por lo que la concepción del personaje surge como resultado de las negociaciones entre el argumento, el realizador, el actor, el sonidista, o el diseñador del guarda ropa, como defiende Gardies (2006).

Actualmente la composición digital, a través de varias técnicas crea realidades fantásticas que en la mayoría de los planos lleva a los personajes digitales a actuar con los actores humanos.

6. Conclusiones

Se considera importante estudiar este tema una vez que cada vez más existen películas con personajes digitales impactantes y que tienen una gran importancia para el desarrollo del film. Se quiere entender que puntos desde la imagen y narración lleva a que los personajes digitales sean relevantes para el desarrollo de la trama.

Los personajes digitales con el desarrollo de las tecnologías se van aproximando con las características “humanas” y por esa similitud y personalidad hace con que los espectadores se edifiquen cada vez más con ellos. El desarrollo de las tecnologías permite un avance en el mundo del cine digital y así satisfacer las necesidades del espectador.

El personaje digital no pierde su autenticidad, considerando que la historia escrita después de ser pasada a la pantalla nos transmite un personaje que mismo que presente características de un “Robot” con su histórico y personalidad idéntica a de un ser humano lleva a que el espectador se identifique de alguna forma con él y que sea un elemento importante para el desarrollo de la película.

Referencias bibliográficas

APARICI, R., MATILLA, A., BAENA, J., y ACEDO, O. (2009). *La imagen-Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Editorial Gedisa,S.A.

- ALONSO, R. (2001). *Análisis de la Imagen- Estética audiovisual*. Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L.
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (2014). *Límites de la ficción, Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Asociación Shangrilla Textos Aparte.
- BAZIN, A. (1992). *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- CARMONA, R.(1991). *Como se comenta un texto fílmico*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- CARVALHO, J. (2007). *Cinema e Tecnologia*. Lisboa: Edições universitárias Lusófona.
- CHOI, D. (2009). *Transiciones del Cine*. Argentina: Arcos editor.
- DELEUZE, G. (2005). *A Imagem –Tempo*. S.Paulo: Editora Brasiliense.
- EISENSTEIN, S. (1961). *Reflexões de um cineasta*. Lisboa: Editor Arcádia.
- ESCALONILLA, A. (2009). *Fantasia de Aventuras*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- GARDIES, R. (2015). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- GOSCIOLA, V. (2011). *Narrativa audiovisual de los video juegos: Aspectos comunes con el cine*. Cuadernos.Info, (25), 51-60. <https://dx.doi.org/10.7764/cdi.25.46>
- JOLY, M. (2012). *Introdução à Análise da Imagem*.Lisboa: Edições 70.
- LIPOVETSKY, G., SERROY, J. (2009). *La pantalla global-Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación-La imagen en la era digital*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Cinema Infantil: Experiências de espaços e tempo nas fronteiras entre cinema e educação

César Donizetti Pereira Leite

Universidade Estadual Paulista

mvhleite@uol.com.br

Resumo

O presente trabalho reflete acerca de relação entre cinema e educação. Tomando como ponto de partida a ideia de 'ação' em uma pesquisa de produção de imagens por crianças pré-escolares no Brasil. Nesse sentido, procuramos trabalhar em lugares habitados nas fronteiras e nos encontros que ocorrem entre cinema e educação. Buscamos com este trabalho apresentar temáticas sobre possibilidades para refletir sobre experiências educacionais, imagens e filmes produzidos por crianças pré-escolares. A perspectiva não criar filmes para crianças, mas filmes por crianças, filmes infantis e, assim, viver algumas experiências com o cinema e educação.

Palavras-chave

Cinema, produção de imagens, infância e educação.

1. Introdução

O presente trabalho tem por propósito apresentar uma discussão em torno de três temas – o cinema, a educação e a produção de imagens por crianças. Tomaremos como ponto de partida duas pesquisas desenvolvidas por nós em duas escolas de Educação Infantil. De um modo geral estes estudos possuíram como objetivo refletir sobre o poder da imagem e de produções imagéticas realizadas por crianças e professoras/monitoras no espaço de uma creche e de uma pré-escola na Rede Pública de Rio Claro SP. Mais especificamente um dos objetivos desses estudos foi, a partir das imagens e das produções de crianças e professoras, refletir acerca das práticas educativas na Educação e do desenvolvimento da criança.

Na discussão que agora apresentaremos, nos ateremos especificamente às imagens e às produções imagéticas realizadas pelas crianças. Nesse intento tomo como pressuposto teórico autores como Agamben, Deleuze, Foucault e Rancière.

Utilizamos nesses estudos como metodologia de pesquisa o que, algumas vezes temos chamado de ‘relatos de minorias’, de uma pesquisa ‘menor’, na mesma direção do que Gallo (2008) chama de uma ‘educação menor’, ou ainda “pesquisa como experiência”. Esse modo de pesquisar se caracteriza por uma perspectiva que é orientada no sentido de dar visibilidade para aquilo que ‘acontece’, ‘emerge’ no próprio percurso da pesquisa. Não objetivamos analisar, interpretar os dados coletados, mas sim criar um campo de reflexões em que as imagens e as filmagens, possam produzir um efetivo exercício de pensamento, e assim criar um campo do que temos chamado de ‘pensar com...’. Vale ressaltar que nesses relatos, trajetos, percursos que se apresentam, crianças e professoras oferecem a nós espaços efetivos de modos de pensar *com* imagens e *com* o cinema.

No texto que segue apresentaremos algumas discussões acerca da relação entre cinema, educação e produção de imagens por crianças pequenas. Nosso propósito é criar uma perspectiva de encontro entre esses diferentes campos, que escape aos usuais processos de ‘colonização de um campo do saber a outro’. Não objetivamos oferecer ‘lições’ do campo do cinema para o campo da educação, ou vice e versa, objetivamos sim encontrar modos de, pelas imagens, falar de cinema e educação.

2. Por imagens e olhares: Cinema e Educação:



As Nações já tinham casa, máquina de fazer pano, de fazer enxada, fuzil etc. Foi uma criança mexeu na tampa do vento. Isso que destelhou as Nações.

(Manoel de Barros, Arranjos para assobio, 1980).

Nossas investigações nas fronteiras entre 'cinema' e 'educação' começam com trabalhos que desenvolvemos junto aos professores em Programas de Formação e Capacitação de Professores e mais especificamente a um determinado grupo com o qual vínhamos realizando uma pesquisa intitulada: "*A cena que encena a educação: construção de olhares a partir do cinema, da infância e da formação docente*"¹. Tem sido frequente nos trabalhos de 'formação de professores' a utilização dos recursos do áudio visual e mais especificamente o cinema, estes muitas vezes trabalham na perspectiva de oferecer contribuição do cinema para a educação e da educação para o cinema, nosso propósito em nossa pesquisa foi 'ler e refletir sobre as produções de sentido que os professores realizam a partir dos múltiplos modos de afetação da imagem/do cinema'.

No percurso desses estudos identificamos que muitas vezes, para os professores², os filmes vinham carregados de modos pré-definidos de afetação e sensibilização do espectador pois, no universo das tecnologias das imagens os professores se relacionam com os filmes como um amontoado de clichês sendo produzidos, reproduzidos, ditos e narrados e subjetividades sendo moduladas, por outro lado também verificamos potencialidades criadas pela imagem cinematográfica, pelas produções e pelos movimentos de montagens.

O fato é que nas pesquisa junto aos professores percebemos que os modos de sensibilização dos professores pareciam pré-definidos por modos de ser e de estar no mundo, ou ainda, dito de outro modo, aquilo que chamamos de afetação já vinha pré-

¹ Pesquisa desenvolvida junto ao Departamento de Educação do Instituto de Biociências da UNESP de Rio Claro - São Paulo - Brasil.

² Em trabalhos como o de André Brasil verificamos que essas experiências com o cinema são manifestações presentes em toda a sociedade.

determinada, pré-definida, ou ainda, moduladas, algoritmizadas por espaços efetivos no campo das tecnologias da imagem.

No cenário dessas reflexões em torno dos processos de modulação da subjetividade pelo cinema identificamos efetivas conexões com os estudos de Michel Foucault no campo da biopolítica, pois, apesar das muitas variações deste conceito, grosso modo podemos dizer que o conceito de *biopolítica* apresentado por Michel Foucault na década de 70 se caracteriza por ser uma noção de um poder produtivo e presente, que aparentemente se apresenta a nós em meio a uma perspectiva de liberdade e de suposta autonomia, se estabelecendo por meio de uma série de estratégias que investem a vida humana, em suas dimensões biológica, subjetiva e social.

O conceito em si poderia ser apresentado como a *irrupção da naturalidade da espécie no interior da artificialidade política de uma relação de poder*. Ou ainda o ingresso da vida nua no domínio da vida qualificada, da vida em comunidade, da vida política. Percebemos uma intensificação destas estratégias biopolíticas, em razão de alguns fatores: (1) *uma convergência entre biopolítica e capitalismo avançado*. É por intermédio do marketing o capitalismo se interessa pela vida como modo inesgotável de reserva de criação e invenção, transbordando das empresas para a vida cotidiana os limites dessa relação e transformando a vida em mercadoria. Esses modos, de ‘uma modalidade de capitalismo’ cria a perspectiva onde se coincide consumo e forma de vida, e isso de maneiras cada vez mais apuradas de experimentar modos de ser e estar no mundo. Uma das estratégias avançadas de operar desse sistema se refere às tecnociências e as tecnologias da imagem e da informação, que sendo algorítmicas modulam o espaço, o tempo e o corpo. Essa entrada nos estudos do cinema e de sua relação com a educação nos levou em um curto espaço de tempo a trabalhar primeiramente na reflexão sobre as ‘fronteiras’ entre cinema e educação e posteriormente em modos de produção de imagens (filmagens e fotografias).

No esforço de realizar uma discussão entre cinema e educação, os lugares que ensaiam, os espaços que se inscrevem, os modos que se apresentam verificamos que ‘cinema’ e ‘educação’ são muitas vezes sobrepostos, justapostos, em um campo aberto e ainda por ser percorrido, explorado, narrado, inventado, contado. Ou seja, apesar de inúmeros trabalhos nessa área ainda há muito a ser dito, um longo caminho a ser percorrido, poderíamos dizer que esses trabalhos inauguram um novo começo, uma ‘infância’ dentro destes campos disciplinares.

Podemos dizer também que não basta apenas sobrepor estes termos, estas palavras, estas ideias, mas é preciso penetrá-las, experimentá-las, tocá-las, é preciso compor com elas, é preciso compô-las. Ou ainda, além de tomar seu uso cada dia mais frequente, definido, orientado, viciado, amarrado, aprisionado, modulado, seu uso clichê, instrumentalizado em práticas que ditam, na e pela imagem, formas únicas, plenas, formas de uso, formas hegemônicas. É necessário experimentar com o cinema e com as imagens, é preciso perguntar, se perguntar, *O que pode a imagem? O que pode o cinema? O que pode a Educação? O que pode o cinema dizer à educação? O que pode a educação dizer ao cinema?*

Assumimos aqui que para além de qualquer interdisciplinaridade que se esboça, nosso esforço é pensar em um universo transdisciplinar, em um universo que não exclua os campos de saberes, mas que os atravesse, que os povoe, que permita trans-ver o cinema e trans-ver a educação.

Na perspectiva do que temos trabalhado e do que podemos dizer acerca das relações entre *cinema e educação*, estes não se apresentam como por exemplo modos novos ‘para educar’, formas ‘modernas’, atuais e eficiente de nos conduzir ‘a terra prometida’, estamos falando aqui de modos que possam ser outros, miradas que possam ser outras.

Nos parece que com crianças, ou dito de modo mais amplo com “infâncias” podemos, como na epígrafe acima, destelhar as nações de nossos lugares, nossos espaços, parece que se podemos pensar as nações como espaços definidos, dados, localizados e definido por fronteiras, por ordens de poderes, por poderes, as crianças e as infâncias podem mexer na tampa, no nosso caso, na tampa das fronteiras de nossas nações, de nossos lugares seguros (seja eles dos supostos lugares seguros do cinema e da educação), parece que com infâncias podemos ser o outro dos espaços, podemos ser estrangeiros, ter sensações estrangeiras, ter na infância uma estrangeiridade com as coisas, ter a estrangeiridade das coisas, se colocar na infância das coisas com sensações estrangeiras, com modos infantis de falar desde um lugar rompido pela infância e pelas imagens de e das crianças.

De alguma forma o que podemos dizer é que entre os territórios do cinema e da educação há *fronteiras*, pois são campos distintos de saberes, porém, aqui falar em *fronteira* não é falar de algo que separa dois mundos, dois lugares distintos, no caso específico, o cinema e a educação, mas seria mais apropriado, indicar que pensar as fronteiras é pensar naquilo que liga, que une, que está ‘entre’. O fato é que, nos trabal-

hos que temos desenvolvido podemos entender que a fronteira não ocupa necessariamente um espaço único e linear, mas sim, a fronteira parece ser algo que de alguma forma está ‘entre’ duas partes, ‘entre’ dois lugares (geralmente fixos, estáveis), a fronteira tangencia os lugares, corta os lugares e ao mesmo tempo que indica os limites de cada lugar e aquilo que os separa é também o que liga dois espaços, é uma passagem, entre lugares fixos, dados, identitários.

Pensar em cinema e educação, do modo que temos sido levados a pensar nos trabalhos que desenvolvemos com crianças implica viver na fronteira, com seus riscos, perigos e possibilidades. Entre os riscos e perigos destaco o de não ocupar nem um território e nem outro, o de talvez não ocupar lugar e nem território, o perigo de experimentar a necessidade emergente e urgente de abandonar a segurança que o território, o lugar, a identidade em ser educador pode gerar, pode oferecer. Entre riscos e perigos acabamos sempre nos colocando em trânsito, em faixas de tensão, entre um ‘não ser de um lugar’ e ‘nem de outro’, o perigo da eterna estrangeiridade.

Porém, identificamos também, que entre riscos e perigos podemos também encontrar possibilidades, pois, fora dos campos identitários e supostamente seguros vemos as aberturas dos ‘não saberes’, dos começos, das infâncias das coisas e de si mesmo com as coisas, uma relação com o cinema e com a educação de algo ainda porvir.

Ou ainda, dito de outro modo, nos trabalhos que temos desenvolvido com crianças de Educação Infantil observamos que uma potente forma de pensar essa relação se apresenta, pois nesses cenários questões da relação do corpo-imagem vão se tornando explícitas e o trabalho com crianças pequenas ganhando contornos mais nítidos permitindo assim pensar nas questões presentes nas relações entre cinema e educação.

Em nossas pesquisas entregamos câmeras fotográficas, filmadoras e I pads as crianças de creche e de pré-escola e, para além de produção de narrativas fílmicas essas crianças oferecem, pelas imagens e pelo cinema, um povoado de imagens que exige de nós uma educação do olhar marcada não por certos modos de dizer mas sim por incertezas, deslocamentos nos espaços onde sentidos e sensações se misturam criando outros sentidos e sensações para a educação e para o cinema.

O trabalho que realizamos foi desenvolvido com crianças de 1 até 5 anos de idade, com professoras e com diretoras e coordenadoras de creche e de Educação Infantil

no Município de Rio Claro, São Paulo Brasil. Nós oferecemos as câmeras digitais (fotográficas), filmadoras e Ipads com as quais crianças e professoras filmam, fotografam, criam imagens³

Neste movimento algumas reflexões aparecem:

- O uso dos equipamentos (câmeras digitais, câmeras de filmagens pequenas e leves, tablets) pelas crianças e professoras, oferecem reflexões acerca da memória, da circulação da memória, dos afetos que as imagens disparam e dos sentidos que estes afetos habitam. Falar das imagens produzidas pelas crianças permite reflexões em torno dos modos em que o corpo e a memória criam e orientam sentidos para as práticas efetivas no universo da educação infantil.
- As produções das imagens pelas crianças e as próprias imagens abrem uma perspectiva de olhar o corpo, de olhar com o corpo. São corpos retorcidos para focar, para desfocar, corpos aproximados para ver os detalhes, detalhes que produzem sentidos, detalhes nunca vistos, nunca percebidos, detalhes de botões de camisas, de sujeira no nariz, de baba, detalhes de olhares rápidos. A imagem nos provoca a pensar que educar o olhar não é propriamente oferecer técnicas, conhecimentos, teorias e sentidos, mas educar o olhar é como lançar o corpo em uma aventura, como se olhar não fosse um privilégio do olho, mas produto do corpo que experimenta com as imagens câmeras em cameraimagens.
- Há, uma quase 'ditadura dos sentidos e da cognição' como produtora destes sentidos. Há duas questões importantes: 1) uma indicada por uma perspectiva representacional no campo da linguagem imagética, que pretende sempre atribuir um sentido as imagens, por mais borradas e vertiginosas que sejam precisam dizer algo, precisam se encerrar em um sentido final, dito, dado, quase que 'revelando' verdade sobre as coisas, os objetos, as pessoas. Há uma concepção marcante de linguagem como representação e da imagem como uma linguagem representativa. Desta forma, não fica difícil identificar que as imagens que "representam com mais nitidez", com mais clareza, são atribuídas às crianças que, segundo critérios das professoras, são mais desenvolvidas, espertas, inteligentes e que as imagens borradas, desfocadas, vertiginosas, são atribuídas às

³ Nestas pesquisas (já citadas na nota de rodapé 1 – realizávamos encontros semanais de 2 1/2 com as crianças. As mesmas produziram cerca de 27 mil imagens, sendo aproximadamente 24 mil fotografias e 3 mil filmagens.

crianças que supostamente apresentam mais dificuldades. 2) Outro dado relevante é que, nos processos de produção as crianças se misturam em corpos, misturam e cortam corpos, são corpos em movimentos, corpos em ação, corpos ‘verbo’. É como se os corpos pensassem, como se pensasse pelo corpo, pensamentos sem sentidos, ameaçados por outros corpos, corpos invadindo e sendo invadidos, corpos mutilados, amputados de crianças que entregam as câmeras a outros colegas, o que vemos são babas, gosma, caca de nariz, movimentos disformes, corridas, círculos. Câmeras paradas, equipamentos sendo explorados, equipamentos explorados.

- Uma outra conexão presente e relevante nestas relações entre cinema e educação se refere ao “tempo”. Todos sabemos que nossos currículos, nossas práticas educativas, nossos modos de pensar e viver a educação estão pautados em um tempo cronológico, presente nas teorias de desenvolvimento humano no campo da Psicologia, as ideias de fases, períodos, estágios, ou ainda a ideia de que evoluímos, tudo isso se organiza em uma esfera de uma modalidade de tempo. O tempo cronos, cronológico e linear. As narrativas fílmicas, assim como as práticas escolares, na maioria das vezes, nos oferecem como enredos um olhar constituído por essa modalidade de tempo sequencial, lógico, cronológico. Porém, com as imagens produzidas pelas crianças nos vemos em outro deslocamento de tempo, uso aqui uma pequena passagem do texto “Ninfas” de Agamben, diz o seguinte, “a essência do meio visual é o tempo... as imagens vivem dentro de nós, somos colecionadores de imagens e uma vez que as imagens tenham entrado em nós não deixam de transformar-se e crescer”, ou seja, dito de outro modo, não inscrevemos as imagens em um tempo, mas sim um tempo nas imagens. Quero dizer que as imagens curtas, rápidas, disformes, confusas, imagens paradas, imagens vultos, imagens fantasmas, todas elas nos convidam para outros tempos, tempos kairológicos, tempos aiônicos, tempos acontecimentos, tempos experiências. Um tempo, que sendo outro, na mesma perspectiva do que nos inspira Walter Benjamin, pode gerar também outro tempo. Seria o cinema e a educação capazes de produzirem um outro tempo? Poderíamos, pelo ‘cinema’ criado por essas crianças, inscrevermos um outro tempo para a educação? Poderia a educação infantil, pela educação dessas imagens infantis, criar um outro cinema? Poderíamos pensar, pelas imagens das crianças, um cinema infantil? Poderíamos pensar, pelas imagens das crianças, pensar modos de infantilizar a infância?

3. Cinema, Educação e Infância:

O cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios objetos (Deleuze, 2009, p. 311).

Começamos por este pensamento de Deleuze a enveredar três temas que tem sido centrais em nossas reflexões. O cinema – ou mais propriamente as imagens e as produções imagética – a educação e a infância. Debruçado sobre estes temas e procurando estabelecer as mais diferentes e plurais conexões entre eles temos criado em nossas pesquisas um campo de possibilidades onde, retomando Deleuze, matérias – às vezes pouco inteligíveis – constroem objetos de linguagens, olhares e sensações.

Em nosso estudo temos encontrados possibilidades em torno da ‘potência’ do cinema, da imagem, da educação e da infância e como estas assumem contornos e variantes, pois é aqui também que vemos uma das possibilidades de escapar ao uso dogmatizado, instrumentalizado do cinema e da imagem na educação e fazer surgir uma possibilidade de pensar um ‘devir-cinema infantil’ a partir das produções das crianças e das reflexões em torno do conceito de infância. Nosso propósito aqui não é pensar a infância como um conceito final, dado e definido dentro dos campos usuais das ciências ou como lugar de uma fase na vida, mas, trabalharemos aqui a infância como abertura, como este espaço onde a dobra faz surgir outros desdobramentos, outros sentidos para pensar a infância, o cinema e a educação. Uma infância que crie seus contornos na relação com o cinema e a educação.



Nas perspectivas que temos assumido as imagens das crianças apontam para vários caminhos, assumiremos aqui dois deles:

- Devido a muitos fatores distintos, tais como altura das crianças, movimentação do corpo, modos de ocupar o espaço da sala de aula, entre outros, observamos que as crianças produzem imagens sobre o mundo que nós adultos pouca vezes conseguimos capturar, enxergar, ver, pois é como se as imagens pudessem mostrar diferenças entre os modos, das crianças e dos adultos, de ver e viver o mundo e no mundo. Por isso, podemos afirmar que as imagens produzidas pelas crianças nos mostram olhares diferentes sobre e para o mundo.
- Para além dos distintos modos de ver que as crianças nos apresentam pelas imagens podemos também afirmar que as imagens produzidas pela crianças nos mostram não só olhares diferentes mas “mundos diferentes”, mundos distintos do(s) mundo(s) dos adultos. Pois, o que observamos não são olhares diferentes para o mesmo mundo, mas olhares que nos apresentam diferentes mundos, muitas vezes inconciliáveis com o mundo do dos adultos. As imagens apresentam outras dimensões, outros corpos, outros espaços, outros tempos, um outro mundo. Esse aspecto nos leva a pensar uma necessária reflexão sobre ‘alteridade’ e sobre os processos de apagamento dessas alteridades durante os processos educativos e de desenvolvimento infantil. Essas questões talvez explique as práticas, muitas vezes violento, que a educação exerce sobre as crianças.

As imagens produzidas pelas crianças nos acenam para uma questão central na discussão em torno da imagem, do cinema e suas relações com a linguagem. Frequentemente pensada como ‘lugar que retrata, representa a realidade’, as imagens produzidas pelas crianças acabam por ‘apresentar’ mundos, objetos como se esses fossem uma reserva de acontecimentos sem fundamentos, sem sustentação representacional. O que poderíamos dizer é que com essas imagens podemos ter algum acesso ao mundo das crianças, ou seja, ou ao menos a um determinado mundo das crianças, mundo que se apresenta na relação entre semelhança e diferença com o mundo adulto. Essa relação entre semelhança e diferença parece central para pensar o poder das imagens e do cinema no que concerne as suas relações com o desenvolvimento infantil e com a educação.

No percurso que temos percorrido com crianças e produção de imagens vemos emergir mundos distintos e poderíamos por analogia dizer que, em um ‘suposto mes-

mo espaço' convivem diferentes mundos. Gilles Deleuze, tanto em Bergsonismo como em Cinema I apresenta uma importante discussão onde temos que o 'movimento' está ligado a certa medida do tempo, por isso a 'máquina de cinema' pode ser pensada como uma ideia de concatenação de ações, ou seja, como produtora de certa medida de tempo, nesse sentido, é como se o cinema nos colocasse em um tempo guiado, direcionado por sua narrativa, a educação parece operar da mesma forma, pois coloca a criança em uma determinada marca de e do tempo. A partir de Bergson podemos dizer que algo da percepção estaria ligado a certa duração do tempo, o que configuraria um quadro narrativo para o cinema e para a linguagem. Ou ainda, da ideia do corpo como imagem e do corpo como passagem das imagens.

Ainda com Deleuze podemos pensar em uma passagem dos estudos de Bergson para os trabalhos acerca de Blanchot, pois se para Bergson ficamos ligados a um sujeito da percepção em Blanchot aparece o 'fora', emerge a experiência do fora. Aqui então, e na mesma perspectiva do que temos apresentado temos dois eixos que convergem para um terceiro, o primeiro seria uma discussão em torno do corpo, um segundo do tempo e da duração do tempo e o que deriva dessa discussão uma reflexão sobre a experiência do fora, não a experiência de um sujeito, mas de uma alteridade, de uma travessia.

Retomando o objetivo central deste trabalho e uma pergunta que ele nos coloca: *O que pode a imagem?*

4. O que pode a imagem?

Os equipamentos possuem a força de conduzir e a leveza de serem conduzidos, é assim que um tablet muitas vezes parece operar nas mãos das crianças. Quando vemos um grupo de crianças guiando e serem guiadas para baixo de uma mesa da sala de aula, quase que, guiados pelas imagens, demarcando territórios que ganham visibilidade nos tablets, observamos imagens por vezes nítidas, por vezes desfocadas, ou invertidas. Imagens relâmpagos, instantâneas, longas, com dedos na frente, ou babas na tela. Imagens orientadas ou desorientadas, escuras e claras. Escutamos sons, ruídos, risadas, falas. Não são 'sentidos', 'razões', 'lógicas', que vemos presentes ali, o que vemos são crianças brincando *com nossos sentidos, nossas razões e nossas lógicas*, crianças produzindo, em nós, deslocamentos de espaços e tempos, 'criando' no tempo das imagens momentos 'críticos', transitórios e povoados de oportunidades, como um

tempo kairológico, mas também algo que parece profanar com as expectativas de um passado, um presente e um futuro e criam povoamentos de intensidades e temporalidades não quantificáveis, numeráveis.

É como se aquele coletivo de quatro ou cinco crianças que correm para baixo da mesa experimentassem, explorassem, ou simplesmente, por serem um coletivo implodissem a ideia de homogeneidade das massas, dos grupos identitários, muitas vezes presentes nas perspectivas lineares e cronológicas de várias teorias de desenvolvimento infantil. É como se o coletivo de crianças, que ao saírem de baixo da mesa se dissipassem em novos coletivos, ocupando novos espaços e nos colocando diante de outras possibilidades, como se perguntassem à educação sobre suas normatividades, sobre suas diretrizes, seus propósitos. As crianças não parecem que negam essas normatividades, diretrizes e propósitos, parece que elas apenas nos perguntam sobre elas.

As crianças exploram com seus corpos e pela coletividades os espaços da educação, sempre nos perguntando sobre a própria educação, parece que elas incluem nos seus modos de ocupação de espaços uma ideia de multiplicidade, Gilles Deleuze (2011) nos apresenta uma discussão sobre este tema que pode abrir algumas possibilidades de reflexão. Ao discutir sobre multiplicidade Deleuze retoma uma reflexão apresentada por Elias Canetti, comecemos pela discussão sobre massa.

« Canetti distingue dois tipos de multiplicidade que as vezes se opõem e as vezes se penetram: de massa e de matilha. Entre os caracteres de massa, no sentido de Canetti, precisa-se notar a grande quantidade, a divisibilidade e a igualdade dos membros, a concentração, a sociabilidade do conjunto, a unicidade da direção hierárquica, a organização da territorialização, a emissão de signos (Deleuze, 2011a, p. 60).

Em vários momentos, vemos tanto nos discursos dentro da escola como fora dela operando e por que não dizer imperando dentro de uma 'ordem' daquilo que Deleuze, a partir de Canetti, nos apresenta como massa. Na Educação Infantil, esses pressupostos têm sido determinantes, pois apesar de observamos muitas vezes certo distanciamento dos discursos de uma proposta conteudista com as crianças pequenas, vemos com frequência emergir das práticas, das políticas públicas e das orientações teóricas uma proposta vinculada e uma periodização do desenvolvimento infantil, esta por sua vez acaba determinando formas de lidar com a criança e pensar a infância.

Nestes discursos que orientados por um modelo de respeito ao processo de desenvolvimento infantil, na prática o que ganha força é uma perspectiva onde a criança é colocada em um tempo, um tempo determinado por certa periodização, um tempo das rotinas, um tempo das propostas e dos propósitos da educação.

Esta mesma perspectiva acaba por vezes, não só sendo determinante das práticas com as crianças, mas também, com os próprios professores, pois é vigente nas ações formativas dos docentes vemos uma ideia identitária, de papel e de perfil do professor presente nas falas e nas posturas que este assume. É perceptível também nestas práticas acabarem sendo orientados a pensarem no seu trabalho com as crianças dentro de modelos onde reinam a “quantidade, a divisibilidade e a igualdade dos membros, a concentração, a sociabilidade do conjunto, a unicidade da direção hierárquica, a organização da territorialização, a emissão de signos” (Deleuze, 2011a, p. 60). Não é nosso propósito aqui negar essa perspectiva, dizer que ela não existe enquanto modos de existência da criança, mas é problematiza-lo como sendo o único modo de pensar o trabalho na educação infantil. Outra temática trazida por Deleuze, a partir de Canetti nos fala da matilha,

« entre os caracteres da matilha, a exiguidade ou a restrição do número, a dispersão, as distâncias variáveis indecomponíveis, as metamorfoses qualitativas, as desigualdades como restos ou ultrapassagens, a impossibilidade de uma totalização ou de uma hierarquização fixas, a variedade browniana das direções, as linhas de desterritorialização, a projeção de partículas. A matilha, mesmo em seus lugares, constitui-se em uma linha de fuga ou de desterritorialização que faz parte dela mesma, linha que ela dá um elevado valor positivo (Deleuze, 2011a, pp. 60-61).

Quando somos apresentados, pelas imagens das crianças, aos modos de ocupação dos espaços na Educação Infantil, vemos corpos que se misturam com os próprios equipamentos, produzindo corposcâmeras e verdadeiras camerascorpos, são corpos pulsando e sendo pulsados, sendo confundidos. Corpos que rompem com lógicas fixas gerando verdadeiras metamorfoses que rompem com a rigidez de certas hierarquizações de tempos e espaços. Pois, o que podemos observar não é que as crianças entram embaixo da mesa para filmar algo específico ou tomar um ângulo determinado para uma cena, o que vemos são crianças explorando os espaços e os territórios da sala de aula e da escola, produzindo assim linhas de fugas aos processos de massificação.

As crianças acabam por serem guiadas por sutilezas afetivas e contagiantes, pois o mesmo grupo que por segundos ficam embaixo da mesa, logo saem e se dissolvem,

sempre mobilizados por um outro equipamento, um grito, uma formiga que aparece em algum espaço da sala, ao produzirem estes movimentos criam novos coletivos, apresentam novas linhas, e nos convidam a pensar sobre aquilo que, entre outros aspectos, orientam muitas das práticas educativas na Educação Infantil.

Demarcamos aqui um ponto importante, pois não é novos modos, muitas vezes presentes, em pensar a infância e a criança que estamos procurando trazer aqui, não é a infância como este lugar romanceado por discursos e práticas com as crianças tão frequentes hoje em dia, estamos aqui falando de um ‘devir-criança’ como apresentado por Deleuze (1997, p. 129) em “Crítica e Clínica”

« A obra gaguejante de Biely, Kotik Letaiev, lançada num devir-criança que não é eu, mas cosmos, explosão de mundo: uma invenção que não é a minha, que não é uma recordação, mas um bloco, um fragmento anônimo infinito, um devir sempre contemporâneo.

Ao falar das unidades da língua, Gilles Deleuze (2011b, p. 49) nos diz que ela é antes de tudo política,

« Não existe língua-mãe, e sim tomada de poder por uma língua dominante, que ora avança sobre uma grande frente, ora se abate simultaneamente sobre centros diversos. Pode-se conceber várias maneiras de uma língua se homogeneizar, se centralizar: a maneira republicana não é a mesma que a real, e não é a menos dura.

Caminhando um pouco mais nesta discussão Deleuze nos diz que seria preciso distinguir dois tipos de línguas, “altas” e “baixas”, maiores e menores,

« umas (*as altas*) se definiriam justamente pelo poder das constantes, outras (*as baixas*), pela potência da variação. Não queremos simplesmente opor a unidade de uma língua a uma multiplicidade dos dialetos. É, antes, cada dialeto que se encontra afetado por zona de transição e de variação, ou melhor, é cada língua menor que se encontra afetada por uma zona de variação propriamente dialetal (Deleuze, 2011b, p. 50).

Na mesma direção que Deleuze fala de uma língua menor, Gallo (2008) também nos apresenta uma perspectiva de uma possível *educação menor*, tomando como pressuposto a obra de Gilles Deleuze e Feliz Guattari, “Kafka – por um literatura menor”, Gallo (2008) nos posiciona sobre a possibilidade de pensar, como dispositivo uma noção de uma educação menor. Não nos interessa aqui, neste momento, aprofundar esta

discussão, não acreditamos ser o caso, o que propomos a fazer é: trazendo esta discussão, e se diante do que as crianças oferecem, com seus corpos e modos de ocupação dos espaços escolares na educação infantil não poderíamos pensar outras potências do tempo, outras temporalidade nos processos de desenvolvimento infantil e no próprio desenvolvimento humano?

5. Infância, Tempo e Cinema

A infância, pela criança, vai se apresentando como abertura. É curioso perceber como que pesquisar com crianças é um convite à abertura, ao deslocamento de lugares e tempos. Ao começar a ver, olhar, a assistir imagens produzidas pelas crianças, estas (crianças e imagens) sempre nos deixam algo em aberto, sempre produzem a sensação de ‘já acabou?’ sempre ficamos esperando mais. As imagens começam e terminam, fazendo nos lembrar de Benjamin quando diz “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1996, p. 224), ou dizendo de outra forma as imagens acontecem, nos acontecem e nos passam.

Durante as filmagens, os cortes não propositais, mas acidentais, casuais, produto de olhares rápidos, sem técnicas, cheio de perguntas, ecos e sons, nos deixam a leve sensação de abertura, é como se ao começar a história e como se ao vermos os filmes/imagens ficássemos esperando saber ‘o que vem depois’, a infância pela criança nos apresenta um mundo de reticências, um mundo pontilhado de possibilidades pelo ritmo cortado, sem sentido fixo, sem sentido dado, sem sentido previsto, sem sentido. É assim que a infância aparece e parece ser para nós, como este tempo curto e intenso, mas também como tempo presente que nos deixa abertura e espera, não um tempo, uma fase da vida, mas um tempo vida, vivo e intenso. Nesse sentido, podemos nós, com a infância, com as imagens produzidas pelas crianças pensar em um cinema e uma educação que carreguem essa potência?

Ou ainda, como ensina Lyotard, “por que a infância não é humanidade completa e acabada, é por que a infância é, in-humana, que talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude” (Gagnebin, 1997, p. 99). Desta forma, a infância revela para nós o que somos e o que a todo custo tentamos esconder: seres incompletos e inacabados. Seria possível pensar um cinema e uma educação que se apresentem como possibilidade? Como abertura?

Quase como um convite a olhar para infância e para a própria vida, as imagens rápidas, ‘de passagens’, cortadas e entrecortadas nos sugerem outra possibilidade de pensar no tempo, não mais em um tempo repetitivo, nem tão pouco linear e contínuo, mas um tempo que sendo ‘curto’ dura. A duração parece estar naquilo que ele produz, na inquietude que ele dispara, no mal estar e na necessidade de ter que dizer algo, nas afetações que estas imagens produzem. Ou como nos apresenta Deleuze (2009, p. 28) falando sobre a natureza morta “cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é a reserva visual dos acontecimentos em sua justeza”.

As imagens, produzidas pelas crianças, são quase tão rápidas como uma imagem fixa turva e desfocada, tão superficiais, não são profundas, não produzem sentidos, mas tocam a pele, cortam, suavizam, embaralham, confundem. Poderíamos aqui encontrar um retrato da infância, retrato apresentado pela própria imagem como:

« Um lugar angustiante, onde o fôlego está suspenso como se, abandonado pelas palavras, apagasse nas noites do impensado; lugar feliz onde o fôlego renasce como ao retornar-se a respiração para aventurar-se a um novo caminho, em, direção à novas palavras, à prova de um novo verso (Gagnebin, 1994, p. 118).

Nestes modos, apresentados pelas crianças, podemos pensar alguns caminhos e sendas para relações entre tempo e experiências infantis que se apresente em outra noção de tempo e de experiência, não mais um tempo vazio, mas um tempo que escapa e do qual não conseguimos falar apenas experimentar, que foge à palavra, à razão e cria a experiência.

« Permite pensar o evento não mais como uma determinação espaciotemporal, mas como a abertura da dimensão originária sobre a qual se funda toda a dimensão espaciotemporal (Agamben, 2005, p.127).

Pois, mesmo que sabemos da presença de uma infância que se apresenta como continuidade cronológica, como fases do desenvolvimento (os bebês, a infância, a adolescência, a vida adulta e a velhice), a infância que aprendemos a educar desde os gregos, que ocupa os discursos das e nas escolas, nas políticas e não negamos esta infância/criança queremos dizer que a partir do trabalho que desenvolvemos de produção de imagem, tanto em creche como em pré-escola,

« Existe também uma outra infância, que habita uma outra temporalidade, outras linhas: a infância minoritária. Essa é a infância como experiência, como acontecimento, como ruptura da história, como revolução, como resistência e como criação. É a infância que interrompe a história, que se encontra em um devir minoritário, numa linha de fuga, num detalhe. Infância que se resiste aos movimentos concêntricos, arborizados, totalizantes: “a criança autista”, “o aluno nota dez”, “o menino violento”. É a infância como intensidade, um situar-se intensivo no mundo, um sair sempre do “seu” lugar e se situar em outros lugares, desconhecidos, inusitados, inesperados (Kohan, 2007, pp. 94-95).

Referencias bibliográficas:

- AGAMBEN, G. (2005). *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Editora UFMG: Belo Horizonte MG.
- BARROS, M. (2009). *O Livro das Pré-Coisas*. Record Editora: Rio de Janeiro RJ.
- DELEUZE, G. (2009). *A Imagem Tempo-Cinema 2*. Editora Brasiliense: São Paulo SP.
- (2011a). *Mil Platôs Volume 1*. Editora 34. SP.
- (2011b). *Mil Platôs Volume 2*. Editora 34. SP.
- GAGNEBIN, J. M. (1994). *História e narração em W. Benjamin*. Ed. Perspectiva: São Paulo.
- (1997). *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Ed. Imago: Rio de Janeiro.
- GALLO, S. (2008). *Deleuze e a Educação*. Autêntica Editora: Belo Horizonte.
- KOHAN, W. (2007). *Infância, Estrangeiridade e ignorância*. Autêntica Editora, Belo Horizonte.

A narrativa tragicômica em *Relatos selvagens*

Teresa Cristina da Costa Neves
Universidade Federal de Juiz de Fora

teneves@terra.com.br

Resumo

Na narrativa cinematográfica de *Relatos selvagens* (Damián Szifron, 2014), são investigadas a presença e a expressão das características distintivas do gênero tragicômico, conforme apresentadas por Patrice Pavis (2015). O objetivo é flagrar certa preferência da ficção contemporânea, em especial da cinedramaturgia em língua espanhola, pelo derrisório, pelo absurdo e pelo grotesco. Os referenciais teóricos para o estudo acerca das relações entre o trágico e o cômico são colhidos nas obras de Emil Staiger (1977), Junito de Souza Brandão (2011), Luigi Pirandello (2009), George Minois (2003), e Gilles Lipovetsky (2005). O exame crítico do filme toma por base os modelos analíticos propostos por Cândida Gancho (2006) e David Bordwell (2005).

Palavras-chave

Cinema em espanhol, narrativa, gênero tragicômico, o absurdo, o grotesco.

1. Introdução

A controvérsia em torno da demarcação de fronteiras e da distensão de limites entre os gêneros literários é um dos tópicos mais remotos nos quais se detêm os teóricos. Os graus de variação entre o caráter genuíno de uma obra e sua feição híbrida mobilizaram estudiosos desde a Antiguidade e ainda hoje dividem os críticos. Um dos maiores especialistas no tema, o suíço Emil Staiger (1908-1987), em seus *Conceitos fundamentais da poética*, manifestou sua descrença no que tange à pureza ou exclusividade genérica, admitindo tão somente o predomínio das características de um gênero sobre outros. “Nossos estudos [...] levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos [...] gêneros literários, e de que esta diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente” (Staiger, 1975, p. 15).

A tangência de fronteiras remonta à gênese da dramaturgia, uma vez que a tragédia, tanto quanto a comédia, foi gestada nos cultos devotados a Dionísio, deus da embriaguez e da festa; por isso, não se pode apartá-la de certo componente satírico, como assinala Junito de Souza Brandão (2011, p. 9). Mas foi no teatro de Eurípedes (480-406 a.C.), um dos três expoentes da tragédia antiga, que a transgressão de balizas genéricas se instalou na arte grega do drama. Ao desviar-se da matéria-prima dos mitos divinos e heroicos que preponderou nas composições de Ésquilo (524-456 a.C.) e Sófocles (496-406 a.C.), o autor avizinha-se da vida cotidiana e leva ao palco homens e mulheres comuns.

Os laços que conectam um e outro gênero se estendem até o presente, e a hipótese aqui investigada é a de sua atualidade, bem como de sua atualização, nas produções artísticas e culturais contemporâneas, particularmente no cinema, em especial o de língua espanhola. Partindo-se de um estudo diacrônico acerca das origens e desdobramentos do tragicômico, aborda-se a película do argentino Damián Szifron, *Relatos selvagens* (2014), na perspectiva de uma narrativa fílmica na qual se pode perceber os elementos característicos desta peculiar categoria dramática, tais como descritos pelo professor de estudos teatrais Patrice Pavis (1947-), em seu *Dicionário de Teatro*. A análise toma como referências metodológicas a perspectiva do teórico David Bordwell (1947-), no texto *O cinema clássico hollywoodiano*, e as orientações da pesquisadora Cândida Vilares Gancho, na obra *Como analisar narrativas*.

2. A gênese das fronteiras

A trajetória de convergência do trágico e do cômico pode ser rastreada na síntese elaborada por Junito de Souza Brandão, publicada sob o título de *Teatro grego*. Nela, os esclarecimentos acerca das variações que atravessaram a arte de Dionísio, ainda em seu ponto inicial, fornecem as pistas originais deste encontro indelével. Ponto de partida para a compreensão deste percurso é *Ésquilo*, cujas personagens são privadas da faculdade da escolha, submetidas que são aos caprichos da fatalidade. Ao ultrapassarem a medida humana, o *métron*, as figuras humanas fictícias criadas pelo autor são postas em competição com as divindades, e esta insensatez as submete ao castigo decorrente de sua própria incapacidade de divisar sua condição. Tomam, assim, o caminho sem volta em direção ao despenhadeiro, guiadas pela *moira*, o destino (do) cego. Nas palavras do poeta trágico, dando voz ao fantasma Dario, em *Os persas*: “quando alguém por si próprio corre a precipitar sua perda, os céus nisso o consentem” (*Ésquilo*, 2017). Sem lugar para esperança ou promessas, o teatro esquiliano encena o sofrimento como sabedoria e a dor como redenção; diante dos espectadores, o mundo grego oscila entre um distúrbio transitório da ordem e seu restabelecimento. A queda do herói não o afeta exclusivamente, mas acomete todo o ordenamento universal. Na obra do chamado “pai da tragédia”, o coletivo sobrepuja invariavelmente o individual (*Brandão*, 2011, pp. 19-21).

Sófocles, por sua vez, desenha suas personagens com contornos heroicos, dotando-as de vontade própria ao confrontá-las com a realidade trágica da vida. “[Elas] agem livremente para que seu destino inelutável se cumpra plena e integralmente” (*Brandão*, 2011, p. 50). Já a manifestação dos deuses, no conjunto da obra sofocliana, é intermediada por adivinhos e oráculos, como observa Junito Brandão (2011, p. 50): “Tirésias e o Oráculo de Delfos têm sempre um encontro marcado com os heróis de Sófocles”. As composições do autor de *Édipo Rei* exprimem com argúcia as transfigurações da época na qual o condão divino debilita-se diante do robustecimento da consciência humana e o sentimento de coletividade esmaece frente à valorização do indivíduo.

« [...] Sófocles não é *Ésquilo*, em cujas peças a *Moira* coloca-se ao lado da personagem para empurrá-la mais depressa para o abismo. Sófocles coloca a *Moira* bem distante [...]. Em seu teatro antropocêntrico e teosférico, o homem, o herói é um *concausante* do destino, este atua, mas o homem concorre, *concausa*, para que o mesmo se cumpra e se realize. Antígona [por

exemplo] “livremente” tomou uma resolução, apesar do edito proibitório de Creonte, resolve, embora sabendo que vai *morrer*, dar sepultura a seu irmão Polinice (Brandão, 2011, p. 62, grifos do autor).

Mas é, afinal, com Eurípedes que a tragédia clássica aprofunda a separação entre o universo olímpico e o mundo dos homens, deslocando a temática trágica do mitológico para o cotidiano. Se em Ésquilo é a fatalidade que comanda o espetáculo e em Sófocles a razão rouba a cena, em Eurípedes a paixão toma conta do palco. Mais uma vez, a arte dramática grega se deixa afetar pela ambiência a ela concomitante. Sob a inspiração de inovações filosóficas e renovadas condições políticas, sociais e morais – nas quais Friedrich Nietzsche (1844–1900) entreveria, mais tarde, a dissolução irrevogável dos valores antigos, consolidada no pensamento socrático –, o teatro euripídico não poderia mais representar a dor e o sofrimento como justificáveis. Suas personagens, despidas de imponência e solenidade, são movidas pelo sentimento amoroso e estão entregues ao arrebatamento afetivo. É assim, por exemplo com *Medeia*, a protagonista que, rejeitada, mata os filhos para se vingar do marido. Trata-se de “uma figura trágica muito mais que de uma heroína trágica. Talvez mais uma vítima trágica que um agente trágico, o que, aliás, está nos planos [do autor], cujo drama tem sua razão de ser num mundo de paixões, misérias e loucuras” (Brandão, 2011, pp. 80-81).

A linguagem da ágora toma o espaço cênico para expressar a subjetividade das pulsões e desejos (*eros*) e envolver o espectador em compaixão e empatia (*páthos*). Secularizada, a tragédia de Eurípedes converte a ideia de destino (*moira*) em domínio do acaso (*tykhe*), autoriza a cisão entre o mito e o logos e, ao desvalorizar narrativas mitológicas frente a relatos sobre a natureza humana, naquelas surpreende certo viés ridículo e até grotesco. O dramaturgo “condenou e ridicularizou o emaranhado das lendas imorais da mitologia [e, como contraponto] ao grotesco antropomorfismo, [propunha] algo mais elevado, baseado na razão, [substituindo, por exemplo,] os deuses convencionais, Zeus, Apolo, Atená, Hera... por meras abstrações Ar, Éter, Razão” (Brandão, 2011, p. 74). O trágico clássico finalmente encontra os limites do cômico e, nesta tangência, consente a intromissão do gênero antagônico, diluindo a demarcação aristotélica segundo a qual a tragédia imitava o comportamento humano virtuoso e superior, enquanto a comédia reproduzia a índole viciosa e inferior dos homens. “Aristóteles afirma na *Poética* que Sófocles dizia que pintava os homens como deveriam ser e que Eurípedes os pintava como eram” (Brandão, 2011, p. 75). O último do trio ilustre de poetas trágicos do século V a.C. ingressa numa zona fronteira e sua insubordina-

ção às tradições do teatro grego, projetará sua influência sobre os gêneros dramáticos posteriores.

Tal ascendência já se faz perceber na chamada comédia antiga, que teve em Aristófanes (447–385 a.C.) seu representante mais notável. Crítico feroz do próprio tempo, o poeta cômico não economizou artifícios satíricos para ridicularizar os mais proeminentes entre seus contemporâneos, o que dota seu teatro de um caráter didático. Denunciou abusos e inovações promovidos pelos homens poderosos e ilustres de sua época que, de seu ponto de vista, prenunciavam um destino trágico para os atenienses. É com este espírito que compôs *As rãs*, na qual se dedica a uma espécie de resenha encenada da produção artística dos autores trágicos. Na peça, as personagens de Ésquilo e Eurípedes são confrontadas no reino dos mortos, dando vez a uma disputa na qual estará em jogo o trono da tragédia. O primeiro é representado como cânone de um período áureo, no que se refere às conquistas militares, à excelência literária e à austeridade religiosa. O outro é revelado como artista renovador, que bem retratou a ruína literária e a licenciosidade religiosa de então. Mesmo declarando abertamente sua condenação às liberdades estilísticas e morais tomadas por este último, Aristófanes aproveita-se deste legado, ao parodiar as representações trágicas clássicas, inferiorizando personagens divinas. Ironicamente, suas extravagâncias cômicas rumaram para um final funesto: “Um ano depois de *As rãs*, Atenas cairia nas mãos de Esparta e a comédia antiga [...] tomaria outras direções” (Brandão, 2011, p. 116).

Na *pólis* que havia sido derrotada na Guerra do Peloponeso e se curvado ao domínio macedônio, a ruptura alardeada pelo repertório aristofanesco terá de se adequar às novas preferências do público, substituindo descortesias e agravos individuais por temáticas ordinárias do âmbito privado e personagens modelares.

« A comédia se voltou para os temas sociais, familiares, para as reviravoltas da sorte, a separação de parentes, a escravidão. A base das comédias filiadas a essa última tendência era uma história de amor em que figuravam jovens ou pessoas anteriormente casadas, mas separadas pelas vicissitudes do destino. Surgem numerosos “tipos”, tais como os rapazes apaixonados, as moças escravizadas, raptadas na infância, o soldado mercenário, o mercador de escravos, o parasita (Cardoso, 2017, p. 16)

É a vez da expressão moderada e trivial de Menandro, devotada à sátira de costumes, franquear a ribalta a puros e ardorosos afetos. Mais uma vez, é com o mais arrojado dos trágicos que se pode estabelecer um paralelo:

« Talvez com certo exagero poder-se-ia afirmar que a comédia de Menandro é uma tragédia de Eurípedes sem deuses e sem catástrofes trágicas. Com efeito, como Eurípedes, que sob muitos aspectos lhe serve de modelo, o teatro de Menandro põe em cena o homem com suas paixões e arrebatamentos afetivos. Caracteres violentos, diga-se logo, mas indulgentes e dotados de extraordinária capacidade de perdoar. Tem-se a impressão de que todas estas personagens arrebatadas e impetuosas se lembram num determinado momento da comédia de que a perfeição do epicurista se encontra na ataraxia (Brandão, 2011, p. 122).

Tanto quanto seu correlato trágico, o comediógrafo mais eminente da Nova Comédia grega terá o alcance de sua obra e de seus traços tragicômicos mais marcantes estendido por séculos até a atualidade.

3. As extensões espaço-temporais

A simbiose entre o cômico e o trágico reponta no teatro latino, particularmente na obra de Plauto, criativo seguidor da tendência dramática assentada por Menandro. É no prólogo de seu *Anfitrião*, que o termo “tragicomédia” é empregado pela primeira vez, conforme assinala Patrice Pavis (2015, p. 420), no *Dicionário de teatro*. É a personagem do deus Mercúrio quem a profere:

« Ora, o pedido que me traz aqui é o que primeiro vou declarar; depois, exporei o argumento desta tragédia. Mas por que é que franziram a testa? Por ter falado em tragédia?... Sou um deus: posso dar-lhe uma reviravolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em comédia, sem mudar um único verso. Então, querem ou não querem?... Mas que grande parvo! Como se eu não conhecesse muito bem os vossos desejos, eu que sou um deus! Sei bem o vosso pensar a este respeito! Vou mais é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia (Plauto, 1993, p. 26).

É do Renascimento em diante que o gênero misto se desenvolve (Pavis, 2015, p. 420), enquanto os contornos de tragédia e comédia se aproximam. Como observa o historiador George Minois (1946–), em William Shakespeare (1564–1616) a ambivalência dramática herdada da cena ática atingirá sua mais completa expressão, em obras que transitam com desenvoltura de um gênero a outro, esmaecendo suas fronteiras. Em

suas criações cômicas, o dramaturgo ultrapassa o semblante jovial e divertido próprio da comédia, para alcançar seu âmago e sua autenticidade como um modo de interpretação do trágico. Concomitantemente, em suas composições trágicas, a condição humana é derrisória; todo homem, todo gesto, por mais elevado que seja, tem sua faceta risível (Minois, 2003, p. 314).

Três séculos mais tarde, a perspectiva humorística de Luigi Pirandello (1867–1936) concebe uma peculiar comicidade na qual são indistinguíveis os componentes estruturais da tragédia e da comédia. Em *O humorismo*, o teatrólogo italiano considera que a percepção do contrário, acompanhada da sensação de superioridade deflagradora do riso, pode se transformar num sentimento do contrário, quando quem ri elimina a distância em relação àquele de quem ri e com ele compartilha o comportamento risível. Trata-se de uma modalidade sutil e incômoda de humor que ousa admitir uma espécie de comédia trágica, desprovida de riso (Pirandello, 2009, pp. 176–177).

Ao longo do século XX, frente a um mundo progressivamente desumano, resta aos mais destacados dramaturgos do período ultrapassarem o trágico. O teatro expressa a “situação desesperada do homem”, aliando o sublime ao grotesco, na tentativa de “esclarecer a existência [...] por fortes contrastes” (Pavis, 2015, p. 420). Bertold Brecht (1898–1956) desenha uma caricatura da humanidade em seu teatro épico, perseguindo um modo de resistir ao subterfúgio da catarse aristotélica. Sua intenção é assegurar uma função política ao espetáculo teatral, encorajando o espectador a assumir uma postura interpretativa e crítica (indo a)diante do que é encenado. Reelabora o mito de Antígona sob uma visão dialética para ressignificar a tirania de Creonte, o rei da trilogia de Sófocles, no contexto do hitlerismo. Já Samuel Beckett (1906–1989) encena os seres humanos como autômatos e débeis mentais em seu teatro do absurdo, espécie de tragédia moderna na qual a absoluta desesperança e profunda apatia desautorizam o percurso heroico das personagens. Situações incontornáveis e patéticas descambam na ironia e na paródia, delineando um quadro tragicômico com contornos de humor negro. O conteúdo adverso é submetido ao estranhamento da abordagem cômica.

A arte do cinema emerge como um novo lugar para a manifestação do tragicômico. De Charlie Chaplin (1889–1977) a Quentin Tarantino (1963–), os mais variados infortúnios foram expostos nas telas em suas facetas ridículas. A alienação e a idiotia, a ditadura e a opressão, o abandono e a morte, todo sofrimento tem seu lado derrisório e, na sala de projeção, toda tragédia poderá ser revelada como comédia. Ignorando in-

terdições, a ficção cinematográfica focaliza as mais graves temáticas, impregnando-as de comicidade. Em *A vida é bela* (1999), o diretor e ator italiano Roberto Benigni (1952-) recorre ao riso para abordar as atrocidades nazistas e, em *A vida de Brian* (1979), o grupo britânico Monty Python, dirigido por Terry Jones (1942-), parodia a vida de Jesus Cristo.

Segundo o filósofo da “hipermodernidade”, Gilles Lipovetsky (1944-), até os filmes contemporâneos mais sombrios e violentos – como *Mad Max II* (1981), de George Miller (1945-), e *Assassinos por natureza* (1994), de Oliver Stone (1946-) – mesclam o *hard* e o *underground* com alguma descontração e insolência humorística (Lipovetsky, 2005, p. 117). O novo herói pós-moderno, à la James Bond, não se leva (nem é levado) a sério; assume uma atitude maliciosa e emocionalmente distante; seduz não só por sua audácia, mas também por sua placidez, simpatia e, sobretudo, seu peculiar senso de humor. O personagem cômico, por sua vez, não salienta mais o burlesco, como na cinematografia de Buster Keaton (1895-1966), por exemplo. Não é sua inadaptação ou ilogicidade que o torna engraçado, mas sim sua trágica “hiperconsciência narcísica”, tal como na produção de Woody Allen (1935-), que escarpela seu próprio ridículo, oferecendo-se como espelho ao espectador. “É o Ego, a consciência de si mesmo, que se tornou objeto de humor e não mais os vícios dos outros ou suas ações ridículas, absurdas” (Lipovetsky, 2005, p. 119).

Neste perímetro dramático também opera parte significativa do cinema contemporâneo de língua espanhola, apresentando tramas vividas por (anti-)heróis indiferentes ou desvitalizados e personagens cínicas ou niilistas, mergulhados nas próprias profundezas existenciais ou entregues a uma condição demasiadamente humana. Nesta safra de cinedramaturgias nas quais é possível surpreender certa textura tragicômica, pode-se incluir *Amores Brutos* (2000), de Alejandro González Iñárritu (1963-), e *Um conto chinês* (2011), de Sebastián Borensztein (1963-), *Medianeras* (2011-), de Gustavo Taretto (1965-), além de *Relatos Selvagens* (2014), de Damián Szifron (1975-). É sobre este último que incide a investigação apresentada a seguir.

4. O (re)conhecimento dos traços

Em formato de antologia, o filme argentino, comemorado pela crítica e consagrado pelo público, agrupa seis histórias independentes, cujo vértice temático é o transbordamento individual frente a situações tão corriqueiras quanto reveladoras das fragili-

dades dos preceitos que regem o convívio social. Os relatos – *Pasternak; Las ratas; El más flerte; Bombita; La propuesta* e *Hasta que la muerte nos separe* – são organizados segundo modelos narrativos convencionais, conforme descritos nas concepções de Cândida Gancho (2006, 13-14) e David Bordwel (2005, p. 279). Partem de uma *exposição*, engendram um *conflicto*, atingem um *clímax* e afluem para um *desfecho*.

Assim, por exemplo, a terceira história é introduzida pela sequência de um passeio tranquilo de carro por uma estrada, até que a complicação se estabelece com a aparição de outro veículo velho e lento, conduzido por um indivíduo desprovido, cuja impotência contrasta com altivez do primeiro condutor em seu imponente automóvel. O ponto de maior tensão da trama coincide com o retorno do motorista arrogante que, mesmo depois de escapar da perseguição enfurecida de seu oponente, pretende uma revanche. O desenlace promove o encontro do trágico homicídio mútuo com a cômica desconfiança da polícia de que o crime tivesse sido passional. Percurso semelhante se desvela no último episódio, que começa com a chegada dos noivos à festa de casamento, onde o conflito tem início com a desconfiança de uma traição. O clímax é alcançado com a violência verbal e física da protagonista, dirigida, respectivamente, ao marido e à rival. No desfecho, o trágico encerramento da festa se mistura ao irônico – e desconcertantemente cômico – enlace carnal do casal.

O modo como as personagens agem em cada um dos relatos fornece mais pistas sobre a presença de elementos tragicômicos, tais como apresentados por Pavis. O primeiro deles, a aliança entre o sublime e o grotesco, pode ser ilustrado por *Bombita* (narrativa 4), narrativa na qual a honestidade, a retidão e o senso de justiça que cobrem de sublimidade a personagem central convertem-se em grotesca extravagância, excentricidade e loucura, quando esta arquiteta a explosão do próprio carro dentro do pátio que abriga veículos multados e guinchados. Também em *Hasta que la muerte...*, o romantismo, a confraternização e a solenidade sublime da festa de casamento transformam-se na mais grotesca desintegração, decomposição e degeneração do festejo. Já em *La propuesta*, infere-se certa confusão entre o que se mostra como sublime e o que se evidencia como grotesco. O constrangimento com que a proposição de suborno é apresentada ao caseiro para que assuma um crime que não cometeu vai, pouco a pouco, à medida em que a trama avança, assumindo um tom quase sublime diante da desfaçatez e arrogância com que as personagens do advogado e do empregado passam a achacar o primeiro corruptor. A deformidade de gestos e comportamentos transita pelos personagens da película, transfigurando o que parecia sublime em grotesco e vice-versa.

Uma segunda característica da composição tragicômica registrada pelo autor de *Diccionario de teatro* é a predileção pelo absurdo e pelo derrisório. Um dos aspectos marcantes de *Relatos...* é o despropósito e a insensatez que movem as personagens, e esta constatação por parte do espectador o conduz a certo embaraço. Mesmo soando ilógicas ou tolas, hiperbólicas ou desproporcionais, as ações e reações das figuras em cena têm o dom de despertar algo “estranhamente familiar” à audiência, para usar uma expressão freudiana. Revelam-se, ao mesmo tempo, absurdas e assustadoramente comuns, possíveis ou mesmo prováveis de ocorrerem na vida real.

Por este enfoque, pode-se considerar o comportamento insano das personagens de *El más fuerte* e o jogo entre corruptos e corruptores em *La propuesta* como potenciais desencadeadores de um riso de desprezo. Em contrapartida, a obstinação do engenheiro injustamente punido em *Bombita* e a desilusão da noiva em sua noite de núpcias de *Hasta que la muerte nos separe* reúnem aspectos patéticos, e até patológicos, potencialmente capazes de produzir empatia. Nos dois últimos casos, o derrisório não mais se desvincula da autoderrisão e, tal como enunciou Pirandello (2009, p. 177), aquele que ri não pode mais se desvencilhar daquilo de que ri e daquele de quem ri.

O último dos aspectos característicos do gênero misto, dentre os indicados por Patrice Pavis (2015, p. 420), tem inspiração no pensamento hegeliano e diz respeito ao efeito de neutralidade recíproca decorrente da aproximação entre tragédia e comédia. Por tal entendimento, o cômico atenuaria às perspectivas inquietantes conformadas pelo trágico, a elas emprestando certo grau de transigência. Em sentido inverso, o trágico baralharia o panorama reconfortante projetado pelo cômico, dotando-o de algum sentido de fatalidade. O tragicômico ingressa, por esta via, no âmbito do paradoxo.

É o que se pode apreender, por exemplo, em *Pasternak* e *Las ratas*. No primeiro caso, o destino trágico dos passageiros do voo suicida comporta um conteúdo cômico-satírico, que ridiculariza a desproporção – nada alheia ao espírito contemporâneo – entre a crueldade da vingança e a banalidade de suas motivações, denunciando, deste modo, a inabilidade humana para lidar com as frustrações e os ressentimentos mais vulgares. Na segunda história, o raciocínio e o comportamento comicamente pragmáticos da assassina – que se pergunta se um veneno de rato com data de validade vencida tem maior ou menor poder letal, se usado para pôr fim à vida de alguém – são redimensionados frente à ausência de hesitação com que ela se dispõe a cumprir seu

trágico destino homicida, eliminando um homem desprezível e repugnante que ela sequer conhece, movida exclusivamente por seu senso peculiar de justiça.

5. Considerações finais

O exame acerca da presença dos elementos constituintes do tragicômico em *Relatos Selvagens* constatou evidências da imbricação estrutural dos dois gêneros tradicionais da dramaturgia na composição desta cinenarrativa. Investigada sob o ponto de vista de sua mestiçagem genérica, a obra fílmica ratifica a interpretação de Patrice Pavis (2015, p. 420) – pautada em concepções de Eugène Ionesco (1909–1994) – segundo a qual, na tragicomédia, o trágico e o cômico são revelados como sendo não apenas intercambiáveis, mas também consubstancias. As raízes desta consubstancialidade, aliás, já haviam sido salientadas no estudo genético inicialmente apresentado, que encontrou nas origens gregas do drama, mais do que contiguidades, um âmago inaugural comum a ambos os gêneros teatrais.

É notável tanto a atualidade quanto a atualização da temática da desmedida humana, retratada desde *Ésquilo*. Em *Relatos...* este transbordamento do humano não se dá, porém, no sentido ascendente do desatino de uma disputa com os deuses, tal como representado na tragédia clássica; tampouco por meio do rebaixamento ou da ridicularização, a exemplo das mais remotas comédias. A selvageria que inspira o título do filme remete a uma demasia humana inexoravelmente atada a uma índole bárbara e brutal. Este excesso, por assim dizer, de humanidade, que não pode mais contar com a redenção de um destino tramado pelos deuses, como no antigo teatro grego, é encarnado nas personagens, de modo a se tornar incômodo ao espectador, posto que este não mais distingue com nitidez os traços hiperbólicos que tradicionalmente apartaram ficção e realidade.

Longe do sentido de sabedoria ao qual se vinculou na tragédia antiga, o sofrimento encenado na película de Szifron é ligeiro ao conduzir as personagens às raias da insanidade. Também, na encenação cinematográfica, não há lugar para esperanças restauradoras de uma ordem minimamente duradoura, e o livre-arbítrio transparece ridiculamente catastrófico. Uma desenfreada supremacia individual, destacada na produção argentina, solapa as mais tímidas pretensões a projetos coletivos, tão caros à arte teatral grega original. A narrativa fílmica tomada como alvo de investigação insere-se, afinal, numa linhagem dramática que, há muito, vislumbra no cômico o

antídoto possível para a condição trágica do homem e divisa no trágico a face segredada do espírito cômico humano.

Referências Bibliográficas

BORDWELL, D. (2005). O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 2. São Paulo: Senac.

BRANDÃO, J. de S. (2011). *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes.

CARDOSO, Z. de A. (2008). O Anfitrião, de Plauto: uma tragicomédia?, *Itinerários, Araraquara*, n. 26, pp. 15-34. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/1167/947>. Acesso em 12 mar. 2017.

ÉSQUILO (2017). *Os persas*. Disponível em: <http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/09/%C3%89squilo-OS-PERSAS.pdf>. Acesso em 12 mar. 2017.

GANCHO, C. V. (2006). *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, Série Princípios.

PAVIS, P. (2015). *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

PLAUTO (1993). *Anfitrião*. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70.

STAIGER, E. (1975). *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Cómo funciona la música en la película *El abrazo de la serpiente*

Luis Jorge Orcasitas Pacheco

Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín, Colombia)

luis.orcasitas@gmail.com

Resumen

El artículo realiza una exploración del funcionamiento de la música en la película colombiana *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015). A partir de los elementos teóricos desarrollados por Anahid Kassabian, se analizan tres aspectos fundamentales desde la percepción de la música en las secuencias: la música en relación con el mundo narrativo de la película percibida; la percepción del método de la música dentro de las secuencias y escenas; y los elementos evocativos que comunica la música. Desde del tratamiento de estos tres ítems se abordan aspectos como la visión del mundo nativo, la contribución de la música para la transmisión sensorial de hermandad (lo nativo y lo blanco) y una música de carácter minimalista dentro de un contexto estético dramático en blanco y negro de la película.

Palabras clave

Narrativa cinematográfica, música, percepción, leitmotiv, sonido.

1. Introducción

La cinematografía colombiana ha intentado destacar, a veces sin éxito, en el ámbito del cine latinoamericano y mundial; no obstante, desde la Ley 814 de 2003, la llamada “ley de cine”, indudablemente el cine colombiano ha logrado un gradual crecimiento nunca antes visto históricamente, de ahí que en años recientes un importante número sus películas se ha destacado por su calidad argumental y técnica; filmes como *Los colores de la montaña* (Carlos Arbeláez, 2007), *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2007), *Satanás* (Andi Baiz, 2007), *El vuelco del cangrejo* (Oscar Ruiz, 2009), *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009), *La tierra y la sombra* (César Acevedo, 2015), entre otros, han recibido muy buena acogida tanto nacional como internacionalmente, logrando algunos de ellos destacar en los principales festivales de cine. Es, en ese contexto de ascenso del cine nacional, donde se enmarca, posiblemente, la película más importante de la cinematografía colombiana: *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015), destacada por su calidad estética, su narrativa y su profundo argumento; además, figura como la primera película colombiana nominada en los Premios Óscar de la Academia (2016), en la categoría de mejor película de habla no inglesa. Este significativo suceso ha estimulado el presente texto para abordar uno de los aspectos más complejos de cualquier obra cinematográfica: la música, y cómo es su funcionamiento en esta multilaureada película colombiana; de la misma manera, cómo el elemento musical aporta con su narrativa, con su percepción y con su evocación, teniendo en cuenta que goza de elementos particulares como una sutil mixtura entre realidad y ficción, una puesta en escena que aprovecha la majestuosidad de la selva amazónica e impecable lenguaje cinematográfico. Una historia que se despliega a partir de los personajes principales, Karamakate, un cohiuano¹, y los dos científicos, Theodor Von Martius y Evan, y que juntos, en temporalidades distintas, se debaten en un viaje existencialista en busca de la memoria. Es un encuentro de dos culturas por selvas y ríos de la Amazonia en busca de la flor mágica de la yakruna, ahí encuentran la evidencia de que la tal pureza inmaculada de la selva se ha perdido desde hace mucho tiempo (Prasch, 2016, p. 93). La película plasma una narrativa particular que se enfoca en el punto de vista de Karamakate, quien ejerce un enérgico contrapunto cósmico, que contrasta con el pragmatismo de los científicos, haciendo que el flujo narrativo sumerja al espectador en una visión utópica, es decir, un mundo en el que se concederá todo, donde todo se convertirá en armonía a través de las pruebas y el conocimiento (Roy, 2016, p. 50).

¹ Pueblo indígena amazónico ya extinto, exterminado por los caucheros (Guerra y Toulemonde, 2016).

2. Objetivos

Se proponen como objetivos de este artículo comprender cómo es el funcionamiento de la música en la película *El abrazo de la serpiente*. Del mismo modo, proponer un análisis y una reflexión, para develar las particularidades, intrínsecas y extrínsecas de la contribución de la música con el precepto de “hermandad de las almas”, que claramente se manifiesta en el relacionamiento de lo autóctono con lo blanco y viceversa; asimismo, buscar una aproximación delicada y perspicaz a aquellos componentes que posibilitan que la música de esta película converja como si fuese un elemento más de la naturaleza y, de esta manera, como subraya (Kassabian, 2001, p. 1), se transforme en una música que atrae gradualmente a los espectadores al mundo de la película.

3. Metodología

Para comprender cómo funciona la música en *El abrazo de la serpiente*, se tiene en cuenta que la música cinematográfica ha sido estudiada desde el análisis fílmico, la musicología o la propia percepción psicológica del film, entre otras manifestaciones conceptuales; es así, que el camino que recorre y que plantea el texto tiene su hoja de ruta en las proposiciones y aplicaciones teóricas de Kassabian (2001, p. 42), fundamentadas en que la música (y el sonido en general) contribuye significativamente a la construcción de las relaciones espaciales y al paso del tiempo en las películas; tal principio está directamente relacionado con el texto cinematográfico que propone *El abrazo*, algunos de cuyos ejes apuntan precisamente al paulatino crecimiento narrativo de sus personajes principales, tanto en el tiempo como en el espacio; por lo tanto, el artículo indaga, acerca de la participación de los textos musicales, esencialmente en el momento de la percepción en la película, lejos de las prácticas compositivas (Kassabian 2001, p. 41), que dan lugar a tres interpelaciones fundamentales: la música en relación con el mundo narrativo de la película percibida; la percepción del método de la música dentro de las secuencias y escenas; y los elementos evocativos que comunica la música.

3.1. Cortes narrativos y la música

Corte 1a (00:00:55-00:01:55). *Zumbido misterioso*.

Corte 1b (00:08:36-00:09:45). *La danza de las culebras*².

² Originalmente no estaba escrito en el guion, ni en el plan de rodaje.

- Corte 2 (00:09:45-00:11:31). *Trance* (música misteriosa).
- Corte 3 (00:19:40-00:20:34). *Buynayma* (aire nativo).
- Corte 4 (00:22:43-00:23:44). *Llamado* (aire nativo).
- Corte 5 (00:27:14-00:28:03). Canción que cantan Theo y Manduca.
- Corte 6 (00:31:23-00:32:11). *Tema del río* (lento).
- Corte 7 (00:51:44-00:52:29). *Llamado*.
- Corte 8 (00:55:35-00:56:14). *Adeste fideles*
- Corte 9 (01:05:02-01:06:42). *Llamado*.
- Corte 10 (01:19:47-01:22:12). Sonido de tambores (ritual religioso).
- Corte 11 (01:25:40-01:27:56). *La creación* de Joseph Haydn.
- Corte 12 (01:43:36-01:47:45). *La creación* de Joseph Haydn.
- Corte 13 (01:48:28 -01:49:32). Música-sonido.
- Corte 14 (01:55:58-01:58:36). *Trance* mezclada con cantos nativos.
- Corte 15 (Desde 01:59:53 hasta 02:03:09). *Buynayma*.

3.2. Desarrollo metodológico

Para iniciar es imprescindible entender cuestiones que aportan en la comprensión y entendimiento de los trayectos de este trabajo; por consiguiente, lo primero que debe delimitarse dentro del análisis de cómo funciona la música en *El abrazo de la serpiente*, es reconocer que la música cinematográfica no consiste en una escueta aplicación aleatoria en una película, sino que participa de modo activo en su dinamización, explicación y ritmo (Xalabarder, 2006, p. 28); un segundo asunto es deducir y asimilar que la música cinematográfica es como un todo abarcador, que se divide en niveles jerárquicos, desde lo cuantitativo, lo dramático o por ambos (Xalabarder, 2006, p. 29); una tercera acotación, apunta a las diferencias en las relaciones de quien percibe la obra cinematográfica con la música y de cómo las personas podrían diferir en la percepción del significado y la emoción cuando la escena específica se analiza como una unidad entera, entendiendo así que existe una forma de interpretación de las señales musicales con el entorno de la película (Kassabian, 2001, p. 41). Finalmente,

resaltar que *El abrazo de la serpiente* no es una película apoyada por grandes estudios y con fines netamente comerciales, es una propuesta autoral con un alto riesgo narrativo cinematográfico (N. Linares, comunicación personal, 24 de diciembre de 2016). De ahí, se adoptan tres aspectos que, desde la perspectiva de la percepción que plantea Kassabian (2001, pp. 41-42), se requieren al analizar la música en *El abrazo de la serpiente*: música y la narrativa cinematográfica, música y la puesta en escena, y música y el mensaje cinematográfico, todo desde un método analítico-descriptivo y hermenéutico.

4. Música y la narrativa cinematográfica

Conviene señalar y definir los tipos de música a partir de ciertas caracterizaciones teóricas, desarrolladas a lo largo de los estudios de la música cinematográfica. Para establecer la relación entre los aspectos musicales y los elementos narrativos del film es imprescindible sintetizar los conceptos que definen cuándo la música está dentro o fuera de las respectivas unidades narrativas a las que pertenece, es decir, el origen de la fuente sonora (música), conforme al argumento de la imagen. Desde esa configuración hay dos categorías de aplicación en el presente trabajo: música diegética y música incidental (no diegética); sin embargo, como indica Kassabian (2001, p. 42), estas distinciones plantean algunas ideas inquietantes sobre la música cinematográfica; esta autora, luego de su observación de los trabajos de Claudia Gorbman, con su análisis de la película *Sou les toits de Paris*, y de Kathryn Kalinak, con su estudio de *Captain Blood*, concluye que:

« La distinción entre la música diegética y no diégética oscurece el papel de la música en la producción de la diégesis misma; por tanto, esta dicotomía es insuficiente, puesto que no se puede describir cómodamente la música que parece caer “entre” estas categorías y mucho menos contar por su carácter distinto (Kassabian, 2001, p.42).

Entonces, la línea propuesta para desarrollar el análisis de las relaciones entre la música y la narrativa cinematográfica en *El abrazo de la serpiente*, va más más allá de categorizaciones rígidas, por el contrario, se centra en fundamentos teóricos enunciados por Earl Hagen y, posteriormente, por Anahid Kassabian, que respaldan una distinción entre tres aspectos en las relaciones entre la música y el contexto narrativo de la película: *source music* (música diegética), *source scoring* (música que se encuentra entre la música diegética y la no diegética), y *pure or dramatic scoring* (música no diegética que no se produce dentro del mundo narrativo de la película).

El argumento de *El abrazo de la serpiente* se centra en dos aspectos principales: el encuentro y re-encuentro de Karamakate y los dos científicos occidentales, en diferente espacialidad y temporalidad, con un mensaje de diversidad cultural que mezcla dos extremos de sus respectivas culturas (Posada, 2015). Musicalmente lo que prima frente a la narrativa de la película es el *dramatic scoring*, encauzado en dos aspectos: una música que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de códigos culturales como tristeza, alegría, emoción y movimiento y, al mismo tiempo, muestra una indiferencia notoria –invisibilidad³–, progresando de manera regular e impávida, como un texto escrito y sobre el fondo mismo donde se desarrolla la escena. Por consiguiente, la mayor parte de la música no diegética (*dramatic scoring*) en *El abrazo* trata de describir algo que se plantea en su texto cinematográfico: “la hermandad de las almas”, los entendimientos y desentendimientos entre lo nativo y lo “blanco”; en ese sentido, Linares (2016) señala:

« Entre las ideas generadoras de música en la película siempre está presente el aspecto dialéctico entre lo nativo y lo foráneo, de ahí el amplio espectro de sonoridades -instrumentos clásicos, étnicos, electrónicos, música concreta y música abstracta-, para unificar o evidenciar que las distintas músicas del mundo confluyen en una sola sensibilidad humana hacia lo musical.

4.1. *Dramatic scoring* (Música no diegética)

Se aprecia en los cortes 1a, 1b, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 13 y 14, y denota parte de las representaciones simbólicas del argumento, puesto que, según Kassabian (2001, p. 45), este tipo de concepto musical tiene una relación inmediata con los elementos narrativos visuales que se aprecian en pantalla.

4.1.1. Tema inicial (*opening score*)

En *El abrazo* hay una particularidad con respecto al tema inicial (*Opening score*), para Xalabarder (2006, p. 53), este corresponde al que acompaña los créditos iniciales; no obstante, en esta película los créditos iniciales no tienen una estructura rígida de continuidad; por consiguiente, están divididos, pues entre estos se inserta una primera secuencia dramática (00:01:55-00:08:36), que inicia con una imagen muy simbólica de Karamakate joven (contemplando el río), hasta el encuentro con Theo y Manduca (todo en *flashback*); se observa la maloka de Karamakate, su aislamiento, su soledad; de ahí que el primer vestigio del tema inicial: corte 1a (00:00:55-00:01:55), se manifiesta

³ Ver Gorbman (1987), a partir del Cap. III, para un análisis más exhaustivo.

con un tema bastante “sombrio y lóbrego”, mientras se ve una pantalla negra, y gana intensidad cuando aparece por *Fade In* un texto de Theodor Koch-Grünberg (autor del libro en el que se basa la película). Ese sonido misterioso, lúgubre, casi fantasmal, se confunde con el sonido ambiente de la selva y del río, y potencia las percepciones de ese universo cargado de espiritualidad; Xalabarder (2006, p. 55) lo denomina como tema secundario, puesto que no permanece ni da total identificación al tema inicial; en este caso, es una antesala de lo que a partir de ese momento es el inicio del despliegue argumental del film. El segundo instante del tema inicial, corte 1b (00:08:36-00:09:45), coincide con la segunda parte de los créditos iniciales; visualmente el segmento muestra la secuencia de una boa constrictor, alternando con pantallas en negro, que revelan la segunda parte de los créditos de apertura y que termina con el título de la película. El pasaje musical comienza directamente con el canto ritual *La danza de las Culebras*, este canto es un manifiesto espiritual que se exterioriza en la contemplación del movimiento de la serpiente (río) y también determina la presencia de una oración a la selva, es decir, una proyección que conciben los nativos del alma del Amazonas. Este tipo de cortinas sonoras contribuyen a definir estilísticamente, no solo el resto de la música que va a escucharse (percibirse) sino también la película en sí, -lo espiritual, lo ritual y lo cósmico-, (Xalabarder, 2006, p. 56).

Indudablemente este inicio evidencia los matices de la estética en blanco y negro que posee *El abrazo de la serpiente*; además, una particularidad dramática que concentra la imagen fílmica, un tanto minimalista y, al mismo tiempo, experimental, frente a la narrativa; también refleja la dirección que toma la música, tal vez igual de minimalista a la imagen. El tema inicial da cuenta entonces de ciertas variaciones y la gama de armonías que se usan posteriormente para la construcción de la música de la película. Linares (2016) indica que “en la película sí existe la noción minimalista, aunque no como concepto fundamental. Se experimentan armonías que en general tienden hacia tonalidades menores y, en muchos casos, los intervalos de segunda son la inspiración para las pequeñas construcciones melódicas”.

Considerando lo anterior, es evidente que en *El abrazo*, la música inicial brinda una gama más amplia de posibilidades de identificación, tal como la define Kassabian (2001, p. 117). En el caso específico de la música de *El abrazo*, que posee la cualidad de ser experimental, esta es capaz de concentrar varios puntos de entrada diferentes de identificación (Kassabian, 2001, p. 119), si la comparamos con películas que cuentan historias de las culturas nativas del Amazonas, como *Aguirre, la ira de Dios* (Werner

Herzog, 1972) o *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982). En oposición a las obras de Herzog, en donde el hombre blanco arriba al Amazonas con una sed insaciable de riqueza y poder, donde los nativos son simples “figurantes” utilizados para calmar las ansias de los blancos, *El abrazo de la serpiente* elogia a los pueblos nativos y propone un acto de reconocimiento y re-conocimiento entre estos y los hombres blancos, a lo que alude la música.

4.1.2. Temas musicales subsiguientes

En el corte 2 (00:09:45-00:11:31), se ve un petroglifo y mediante un *zoom out* lento se abre gradualmente el plano y se puede apreciar que Karamakate (viejo) está diseñando grabados simbólicos sobre la roca; paralelamente al *zoom out*, por medio de un *Fade In* suave, entra una música “misteriosa”, intensificándose pero sin llegar a un primer plano sonoro; este *dramatic score* (tema *Trance*), incrementa su intensidad, paralelamente con el movimiento lento de la cámara, para señalar y develar un aura de misterio (un tanto cliché, pero que funciona) puesto que es la primera vez que se escucha y, además, “sugiere” una tensión dramática: el encuentro entre Karamakate y Evan. En este proceso hay que destacar algo que es transversal en la banda sonora de *El abrazo de la serpiente*, y es que la mayoría de las veces en donde aparece la música, esta no ocupa el primer plano sonoro (con excepción del corte 14), pues siempre está acompañada del sonido ambiente (sonidos espesos de la selva, el río, viento, pájaros, entre otros); incluso, este siempre prima sobre las tres categorías de sonoridad musical de la película.

En el corte 3 (00:19:40-00:20:34) se exhiben ritmos e instrumentos étnicos, no para justificar una contextualización geográfica particular, su ejecución apunta a varias relaciones entre música y texto visual: en primer lugar, como ocurre en muchos de los cortes, la música no diegética, en este caso el tema *Buynayma*, logra una profunda interrelación con el recorrido que inician Karamakate (viejo) y Evan, que los llevará por lugares recónditos de la selva amazónica en procura de la flor mágica de la yakruna; ahí las realidades ficticia (diegética) y no ficticia (no diegética) chocan y se suman al dramatismo de la escena, con la música que como concepto, de ahí en adelante, va a estar presente en la película. La música se encarga de dirigir la atención hacia el suceso dramático (viaje) y establece inferencias emocionales del suceso que se percibe, que es parte del argumento de la película; del mismo modo, en el corte 4 (00:22:43-00:23:44) se observa algo similar al corte 3, con la introducción del tema étnico *Llamado*, que posibilita un *flashback* de Karamakate (viejo), a uno de sus recorridos, cerca

de 40 años antes, con Theo. Frente a este tipo de aplicación de la música en la película Linares (2016) señala:

« Lo principal es no ubicar la música en una historia ni en una geografía específica. Aunque la película ocurre en dos épocas distintas (desde nuestra visión occidental de la historia), pareciera que muy pocas cosas han cambiado. Esta sensación también se evidencia en la música, como si fuese un elemento de la naturaleza, muy poco afectado por los cambios de la humanidad.

Es innegable que ambos temas étnicos mantienen una lógica común con respecto a la imagen del inicio de los dos recorridos de Karamakate y los científicos, cargados dramáticamente de la misma emoción que emana de los personajes.

Precedida de una fuerte discusión entre Theo y Karamakate luego de la partida del poblado de los Bará, en donde el alemán sufre el robo de su brújula. En el corte 6 (00:31:23-00:32:11) se evidencia la música con el *Tema del río* y su correspondencia con la imagen de Karamakate, Manduca y Theo, enmarcados por la inmensidad del río. Posterior a la discusión, la música, que entra con un suave *Fade in*, permite que se omitan por completo los diálogos, otorgándose el peso narrativo y emocional en la escena. En esta situación, la música, que posee un halo de enigma, encuadrada con un bella imagen del reflejo de la canoa en el río, marca un fuerte compromiso dramático con los estados de ánimo de Karamakate y Theo: el río como testigo de una confrontación cultural que patentiza la gran diferencia entre el pensamiento del nativo, -“el conocimiento es de todos”-, y el pragmatismo europeo, -“ese conocimiento se perderá”-. Con el *Tema del río*, se infiere un efecto emotivo que hace que la situación anímica que viven los dos personajes se fortalezca; asimismo, la música evidencia la fusión entre lo étnico, con el piano y los elementos electrónicos que son perceptibles en su estructura.

En el corte 13 (01:48:28-01:49:32) se distingue una especie de música-sonido, parecida a la que se aprecia en la primera mitad de los créditos iniciales. En el apartado visual, esta escena es trascendental en la narrativa de la película puesto que marca el acercamiento de Karamakate y Evan en el punto final de su recorrido, previo al “encuentro” con la yakruna. En un paisaje imponente y majestuosas montañas de extrañas formas y figuras, ambos personajes se envuelven en una profunda emoción; saben que en medio de ese paisaje, casi extraterrestre, se avizora el misterio y, al mismo tiempo, la tensión por ante la última yakruna. No hay acuerdo, se desata la lucha ideológica y

física entre los dos mundos: Karamakate y Evan se trenzan en un conflicto dialéctico que marca el destino de ambos para siempre. Es en ese contexto donde esta especie de música-sonido de carácter esotérico, gracias a su sutil mezcla con el sonido ambiente del viento y el río, traslada al espectador a ese momento efímero pero de una fuerza dramática incuestionable, exalta el entendimiento de lo que ha significado el viaje, más allá de la búsqueda de la yakruna.

En el corte 14 (01:55:58-01:58:36) se visualizan unas tomas aéreas de la selva y del río, que se revela como serpiente zigzagueante; la misma música del corte 2 entra sutilmente en *Fade in*, esta vez mezclada con cantos nativos: la selva es un espacio sin espacio, en un tiempo sin tiempo. Karamakate (joven), en postura mística, profunda, tranquila, mira directo al espectador, pero sus ojos ya no son sus ojos; una luz proveniente de ellos llena la pantalla y transportándonos al firmamento estrellado. Una constelación resplandece. Luego, figuras indescritibles, simbólicas, coloridas; Karamakate pasa a un estado más allá del tiempo-espacio; la música es la perfecta traducción del misticismo que lo envuelve; misterio, inconciencia, éxtasis, encuentro cósmico. La música inunda el espacio escénico como espectro enigmático y coincide con los acontecimientos narrativos dramáticos: su ritmo se torna más pausado, menos intenso, con resonancias y luego, silencio.

4.1.3. Tema final

En *El abrazo de la serpiente* el tema final está en el corte 15 (01:59:53-02:03:09); se aprecia la imagen de Evan en la canoa buscando desesperadamente a Karamakate; en lo sonoro, hay un predominio del sonido ambiente, por *Fade in* suave entra el tema *Buynayma*, casi imperceptible ante el dominio del sonido de la selva y el río. Evan, solitario, camina por la selva; la música, opacada por el ambiente, lo acompaña; está solo, pero parece haber encontrado y entendido el significado de su viaje. La música se mezcla irreversiblemente con el ambiente y se expande como un eco infinito; Evan, en la orilla del río, se detiene embelesado, rodeado de multitud de mariposas; esta imagen da paso a las fotografías originales de las expediciones de Theodor Koch-Grünberg y Richard Evan Schultes y subsiguientemente a los créditos finales.

Buynayma (extendido) como tema final, que previamente ha sido insertado en otros cortes, contribuye a cerrar la película con una evidente cohesión: el estilo que lleva durante todo su recorrido la música en relación con la narrativa y, que prodiga relevantes sucesos dramáticos, específicamente el melancólico final de un viaje casi

cósmico, desde una percepción metafórica de la convergencia de Karamakate, Theo y Evan, es decir, la música se transfigura en indicador de la percepción mística de la hermandad de las almas, sin importar el origen.

4.2. Música diegética (*source music*)

Es la música que existe dentro del mundo narrativo de la película y que la escuchan tanto los personajes como el espectador (Kassabian 2001, p. 44); en *El abrazo de la serpiente* tiene menos presencia (cortes 5, 10 y 11) que la no diegética, aunque en casos específicos logra cierta “identificación” con la configuración interior de los personajes, específicamente con los protagónicos: Karamakate (música étnica), Theodor Koch-Grünberg y Evan. En la escena de la maloka de los Bará, corte 5 (00:27:14-00:28:03), Theo y Manduca, ante la insistencia de los anfitriones, tararean una canción bávara mientras bailan; hay algarabía, Karamakate observa cuidadosamente la coreografía de Theo y Manduca, provocándole carcajadas. Esta escena, por su narrativa y por el uso de la música diegética, se corrobora claramente uno de los elementos esenciales en el argumento de la película: la hermandad de las almas. Esta música de origen (diegética), en el contexto musical de *El abrazo*, juega un papel emocional muy importante dentro del universo narrativo general: es la aceptación del otro, de la diversidad cultural. Esta música diegética se apoya en el fuera de campo, con los insertos de Karamakate y los Bará, que ríen al ver y escuchar a Theo y a Manduca.

La trascendencia de los cortes 11 (01:25:40-01:27:56) y 12 (01:43:36-01:47:45), se suscita en el sonido proveniente del gramófono de Evan; en ambos, *La creación* de Haydn-, cede en intensidad ante los diálogos y el sonido ambiente de la selva. En el 10 la música termina abruptamente por corte y traslada a un *flashback*, modificando la situación espacio-temporal de los personajes, pero relacionándolos con la también disparidad cultural y sensorial evidentes entre Karamakate (joven) y Theo. Después, un jaguar, cazando a la gran serpiente, da paso al corte 11, que inicia con un primer plano del gramófono de Evan. Se destaca que el jaguar, respetado y venerado por las culturas nativas de América, es un animal solitario, silencioso; la música “quiebra” este silencio, pero denota nuevamente su contraste con la personalidad de Karamakate, más parecida al felino: ligada más a ese “silencio” propio del paisaje sonoro de la selva. El oratorio de Haydn evidencia una alusión, es decir, un tipo particular de cita que se utiliza para evocar otra narración (Kassabian, 2001, p. 50) que, en este caso, invade el rumor de la selva: Karamakate escucha con atención mientras Evan comenta que esta música le acompaña

en la soledad y que le devuelve a su tierra, a sus ancestros. Ambos escuchan en silencio; los personajes, conmovidos con la música, manifiestan dramáticamente sentimientos dispares. Karamakate se acerca al río y en un *flashback* ve en la otra orilla a Theo, débil contemplando la corriente; Karamakate se emociona en silencio. Sueña despierto.

4.3. Source scoring

En el corte 10 (01:19:47-01:22.12) se infiere, por la estructura de la escena, la intervención del *source scoring*; aquí se percibe en medio de una ceremonia que realiza Karamakate (viejo) en la chorrera⁴; el sonido de tambores (como de ritual religioso) se muestra como música diegética, pero no se revela visualmente su fuente de procedencia; asimismo, hay sonidos de flautas, también presumiblemente diegéticos, puesto que se aprecian personajes nativos con varias de estas, aunque no se denota claramente su interpretación. El sonido ritual del inicio permanece en segundo plano cuando hay diálogos y a veces es imperceptible. En medio de una ceremonia que termina con los nativos y con Anizetto (el supuesto mesías de origen brasileño) en una especie de trance místico, Karamakate y Evan huyen hacia el río, en ese instante, al alejarse, la música ritual queda en un tercer plano sonoro, lo que reafirma la percepción de música diegética, pero que evidentemente, por la información visual, no es totalmente clara en su origen. La música se asemeja a una escena de *King Kong* (1933), en donde también hay una celebración ritual nativa que presencian los exploradores norteamericanos. Kassabian (2001, p. 45) lo denomina como “un cambio de origen en la fuente musical, en donde se invierten los papeles y la función de la música, percibiéndose como diegética por la misma narrativa visual”, es decir, la música incidental de la fuente combina aspectos de la música de la fuente y de la cuenta dramática en términos de su relación con el mundo narrativo de la película y de su coincidencia con los acontecimientos en pantalla (Kassabian 2001, p. 45). Los tambores rituales, las flautas, la algarabía, los gritos de la muchedumbre, las palabras de Anizetto, demuestran fehacientemente el caos, en una tensión dramática que afecta a Karamakate y a Evan, provocándoles indignación.

5. Música y la puesta en escena

Es primordial destacar que la música en la película no responde únicamente a una sucesión de temas, sino que con ellos suelen coexistir los motivos y fragmentos, breves

⁴ Centro de acopio cauchero del Amazonas colombiano; cedido por el gobierno a los barones del caucho a principios del siglo XX.

piezas que por lo general duran pocos segundos (Xalabarder, 2006, p. 51). Además, los temas o fragmentos musicales normalmente también entran en concordancia con determinados parámetros narrativos, dramáticos e incluso técnicos, para determinar algunas particularidades del film. Paralelamente a los componentes de la relación entre la música y su configuración narrativa, deben considerarse cuestiones inherentes a la forma en que la música funciona en una escena específica (Kassabian, 2001, p. 49). Desde este matiz se plantean varios interrogantes, algunos de los cuales se han tenido en cuenta para analizar esos nexos en el universo de la película. Estos interrogantes van ligados con asuntos que detallan cómo la música se refiere a otra música dentro de la propia película o por fuera de ella y a cuánta atención demanda la música de la audiencia (Kassabian, 2001, p. 49). Para dilucidar estas cuestiones, se siguen enfoques teóricos, tendientes a determinar aquellas redes de textualidad, desde el sonido, la música y la narrativa, que intervienen en la percepción del texto fílmico en espectadores, críticos y teóricos (Kassabian, 2001, p. 49). Es así, que para lograr un óptimo análisis de los nexos entre la música y la puesta en escena en *El abrazo de la serpiente*, se siguen los parámetros que esta autora retoma de la ópera y la literatura: cita, alusión y leitmotiv.

5.1. Cita y alusión

La cita es un concepto ligado a músicas históricas preexistentes, fielmente reproducidas o parafraseadas (Mallada, 2010, p. 51), relacionado también a lo que Kassabian (2001, p. 49) denomina como la importación de una canción o texto musical, en parte o en su totalidad, en la configuración musical de una película. También hay un tipo particular de cita, es decir, aquella que se utiliza para evocar otra narración, denominada teóricamente alusión (Kassabian, 2001, p. 50). En *El abrazo de la serpiente* hay tres fragmentos musicales que encarnan fielmente el concepto antes mencionado; en la escena de la chorrera, corte 8 (00:55:35-00:56:14), cuando llegan Karamakate, Theo y Manduca, allí los reciben unos niños nativos que han sido rescatados de las caucheras por sacerdotes capuchinos; los pequeños conducen a los visitantes donde el padre Gaspar, sacerdote encargado de la misión, en ese recorrido se percibe, primero en *off*, el coro de otros niños nativos que interpreta *Adeste fideles* (*Venid fieles*), dirigidos por el padre Gaspar. Aquí queda totalmente explícito que *Adeste fideles* evoca otra percepción distinta respecto al texto narrativo de la película, puesto que generalmente es un himno usado durante la Navidad en España, pero en *El abrazo de la serpiente*, explicita el adoctrinamiento religioso, lingüístico y cultural que reciben los niños por

parte de los sacerdotes, puesto que estos consideran que las lenguas y religión nativas “proviene del demonio”, por eso los hacen cantar en una lengua “culto”. Cuando el padre Gaspar descubre a los visitantes, concluye abruptamente la interpretación del himno, dispersa el coro violentamente y va en busca de su escopeta para amenazar a los recién llegados creyendo que estos son caucheros. La segunda evidencia de citación en *El abrazo*, se aprecia en los cortes 11 y 12 (ya mencionados en el análisis de la música diegética), específicamente en las escenas en las que Evan y Karamakate dialogan escuchando *La creación* de Haydn, que proviene del gramófono del científico. *La creación* es un oratorio, composición musical que emplea coro, orquesta y solistas; la obra es una representación de los seis días en los que Dios formó el universo y en donde Haydn comprendió que el caos del cual Dios extrajo el orden, no era confusión, por eso hace hincapié en el amor y la alegría (De Toledano, 1991, p. 57). Para Evan, esta música tiene otro sentido dentro de la escena de la película: es una compañía a su soledad en medio de la selva; del mismo modo, es una forma de recordar la tierra de sus ancestros. Cuando Evan hace sonar el vinilo se hace sensible el mundo distante de donde proviene el “hombre blanco”, apartado del nativo del Amazonas, cuyo universo sonoro está más ligado al paisaje sonoro diegético de la selva (Linares, 2016).

5.2. Leitmotiv

Un leitmotiv es un término wagneriano que fue introducido en el cine por el compositor Max Steiner y que consiste en piezas musicales que se presentan asociadas con núcleos narrativos importantes, reapareciendo con oportunas variaciones a lo largo de la historia (Mallada, 2010, p. 49); se refiere entonces a otros eventos musicales dentro de la película como una marca de identificación o de indicación (Kassabian, 2001, p. 51). Para Xalabarder (2006, p. 60), el leitmotiv se trata de una referencia que puede ser independiente, derivada o derivante, y que se relaciona con algo concreto y exclusivo. En *El abrazo de la serpiente*, los temas étnicos *Buynayma* y *Llamado* representan el leitmotiv en la relación que establecen con la puesta en escena de la película. Obviamente los temas no cumplen esencialmente los parámetros de “monumentalidad” del leitmotiv en la óperas wagnerianas, es decir, no poseen pasajes sinfónicos extendidos o se acumulan sobre ellos y se combinan, contrastan y superponen uno a otro; sin embargo, *Buynayma* y *Llamado* atraen la atención hacia sí mismos, dentro de un espacio narrativo particular para el que fueron contruidos (como se cita en Payri, 2011, p. 24). De igual forma, *Llamado*, que se repite en los cortes 7 (00:51:44-00:52:29) y 9 (01:05:02-01:06:42), se ubica como tema corto y expresa una idea musical asocia-

da consistentemente a una cierta situación o una idea recurrente: las travesías que emprenden los personajes por el río y su relación intrínseca -en diferentes temporalidades-; en este caso, la musical “navega” dentro de la película como una marca de identificación o de señalización al perceptor, es decir, un salto editorial en el tiempo y en el espacio (Kassabian, 2001, p. 51). Hay que anotar que en la construcción inicial de la música para la película *El abrazo de la serpiente*, para el compositor musical no pareció que el tema *Llamados* debía ser indispensable para la música original, este se usó como *temp track*⁵ durante la edición, finalmente se convirtió en una especie de leitmotiv bastante efectivo.

6. Música y el mensaje

Es importante precisar que la música cinematográfica, dentro de su función expresiva, tiene la capacidad también de transferir una importante carga emotiva (Fraile, 2007, p. 532), o el “valor añadido” que otorga la música a la película como categoría expresiva e informativa (Chion, 1993, p. 13). Así, la música enriquece determinada imagen, con el precepto de es predisponer al espectador para lograr su inmersión en el universo que crea la narrativa de cada película (Fraile, 2007, p. 532); no obstante, es uno de los apartados más complejos de la música cinematográfica, pues para diferentes perceptores la música específica evocará cosas diferentes (como se cita en Kassabian, 2001, p. 56). Aquí surgen diversas variantes de análisis en torno a los modos de percepción que puede tener cada uno de los espectadores, según las experiencias particulares de ellos con la música; por ejemplo, en *El abrazo*, la imagen de la boa y las serpientes en el corte 1b, con el canto ritual, podría adquirir percepciones diferentes para un nativo americano o para un europeo, dentro de sus vivencias culturales particulares (como se cita en Kassabian, 2001, p. 56). Dado este marco referencial, es factible plantear algunos interrogantes, siguiendo los conceptos de Fraile (2007, p. 532), que se enfocan en ¿cómo podría la música de *El abrazo de la serpiente* potenciar individual y colectivamente la recepción del filme según el sentido que el espectador le da a la película?; ¿cómo establece nexos efectivos con el espectador?, o ¿de qué forma produce el efecto de aislamiento (en pantalla) y, al mismo tiempo, llena el espacio auditivo del espectador?; entre otros aspectos complejos de la percepción. En el caso de *El abrazo de la serpiente*, la música se correlaciona inmediatamente con la misma etnicidad que transmite la película, claro está, no un factor étnico “extraído” del paradigma

⁵ Pista temporal como modelo para el *source scoring* y para el *dramatic scoring*

hollywoodense, por el contrario, esta se establece argumentalmente para fortalecer uno de los objetivos de la narrativa de la película que es el punto de vista de un nativo de la Amazonia y sus encuentros, desencuentros y re-encuentros con los científicos blancos. Esto rubrica una predominancia de la música étnica, que da otro matiz a esa visión del mundo autóctono que Karamakate, en contraposición a la de los científicos, y que muy bien expone el film. Sin lugar a dudas, con el complejo entramado musical, el espectador es consciente que se resquebrajan los estereotipos “tradicionales” del cine industrial, cuando a temas étnicos se refiere. El espectador percibe la música más allá de prejuicios, franqueando la frontera invisible de los paradigmas, que lo lleva a ser copartícipe de las descripciones de diversos estados de ánimo y condiciones humanas que expresa la música. En ese sentido, *El abrazo de la serpiente* es pues, una película que se sumerge sutilmente en el corazón amazónico, revelando a los pueblos nativos desde su propia percepción del mundo, en un intento por lograr conexiones e identificaciones con el espectador colombiano y latinoamericano, desplegando para eso un vigoroso contenido textual y, por supuesto, musical, para que estos logren un acercamiento a ese mundo, a veces distante y desconocido, de los pueblos originarios americanos. Obviamente, la conexión entre la narrativa y la construcción de una música polifónica, que incluye registros de cantos de comunidades nativas y elementos instrumentales modernos, tiende delicadamente a desvelar progresiones dramáticas que, asociadas con el blanco y negro del film, logran establecer una diégesis empática con el espectador. La polifonía que evidencia la banda musical de *El abrazo* proporciona un realce a los timbres musicales de la película y crea un fulgor conmovedor, nostálgico y por momentos indescriptible, que se percibe notoriamente en las situaciones sinestésicas que experimenta Karamakate en sus dos “viajes en el tiempo” hacia la reconciliación y pacificación con el hombre blanco.

7. Conclusiones

Las complejidades temáticas y argumentales del film no son óbice para establecer que la música marca precisos e importante puntos de inflexión en su esquema, para lograr la comprensión del espectador, tanto de la historia propiamente dicha como del espectro cultural e ideológico textual de la película. La música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de códigos culturales de tristeza, de alegría, de emoción y de movimiento; no obstante, a veces denota una cierta indiferencia ante situaciones dramáticas, es decir,

hay una recurrente intencionalidad de la estructura sonora, frente a una presencia, a veces moderada y cautelosa de la música en la película, propensa a seguir algunas leyes de la música clásica en el cine, especialmente interiorizar cierta invisibilidad, como estrategia perfectamente concebida para priorizar el efecto dramático de unos intensos y consecuentes diálogos que se compaginan perfecta e ineludiblemente con un sonido ambiente de la selva.

El análisis de la función de la música en *El abrazo de la serpiente* demuestra la importancia *sine qua non* que adquiere la retórica musical como componente del discurso textual, que como se ha dicho desde el principio, concentra su enfoque en la complejidad que se establece en los encuentros y desencuentros de lo nativo con lo occidental y viceversa, para edificar así diferenciaciones, direcciones y confraternizaciones culturales, semánticas, religiosas y sociales, en marcos espacio-temporales que subyacen en procura de una reflexión expedita hacia la recuperación de la memoria histórica de lo acaecido con los pueblos nativos de la selva amazónica colombiana.

Referencias bibliográficas

CHION, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

DE TOLEDANO, R. (1991). Haydn's Orderly Chaos. *National Review*, 43(21), 57-58.

FRAILE, T. (2007). El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis. En Marzal Felice, J. y Gómez Tarín, F. (Eds.). *Metodologías de análisis del film*. (pp. 527-538). Recuperado de <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/38618>

GORBMAN, C. (1987). *Unheard melodies. Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press.

GUERRA, C. y TOULEMONDE, J. (2016). El abrazo de la serpiente. México: La Internacional Cinematográfica, IBEROCINE, A.C. *Los cuadernos de cinema* 23. Guiones núm. 6.

KASSABIAN, A. (2001). *Hearing film: Tracking indentifications in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge.

MALLADA, L. B. (2010). Música para el cine. *Trama y fondo: revista de cultura*, (29), 3.

POSADA, E. (Julio de 2015). Los caminos de la selva. El abrazo de la serpiente. *El espectador imaginario*. No. 64. Recuperado de <http://www.elspectadorimaginario.com/el-abrazo-de-la-serpiente/>

PAYRI, B., y PRÓSPER, J. (2011). Aplicación de la música para estructurar el montaje: fundidos y cadencias musicales en *Desayuno con diamantes*. *SituArte*. 6 (10), 20-33.

PRASCH, T. (2016). Embrace of the Serpent (El abrazo de la serpiente) dir. by Ciro Guerra (review). *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, 46(2), 93-95

ROY, A. (2016). La splendeur amazonienne. L'étreinte du serpent de Ciro Guerra. *24 images*, (177), 50-50.

XALABARDER, C. (2006). *Música de Cine. Una Ilusión óptica*. Barcelona: Libros en red.

El arte de inventar lenguas para el cine

Leticia Gándara Fernández

Universidad de Extremadura

leticiagf@unex.es

Resumen

El cine ha sido siempre una fuente de inspiración para la creación de universos ficticios y paralelos. Con el propósito de dotar a esos mundos de una mayor dosis de verosimilitud, se ha recurrido con frecuencia a la invención y puesta en escena de lenguas artificiales. Este puede ser el motivo por el que desde finales del siglo XX se ha producido un incremento considerable en el número de lenguas que han asaltado a la gran pantalla. En suma, en esta comunicación pretendemos, primeramente, analizar la función que ha desempeñado el cine en la creación y desarrollo de estas lenguas artificiales. En segundo lugar, presentaremos aquellos ejemplos de lenguas más significativos creados expresamente para su aparición en las producciones cinematográficas.

Palabras clave

Lenguas artificiales, lenguas artísticas, klingon, dothraki, cine.

1. Introducción

Cuando los Klingons aparecen por primera vez en escena en uno de los episodios de la serie televisiva *Star Trek*, aún no eran conscientes de que unos años más tarde tendrían su propia lengua. La aparición de la lengua klingon en la película *Star Trek: The Motion Picture* (1979) marcó el inicio de una era en la que cada vez es más frecuente encontrar lenguas inventadas en el cine. El na'vi, el pársel o el dothraki son solo algunas de las creaciones lingüísticas que se han sumado a esa larga lista de proyectos contruidos para la recreación de mundos ficticios en las producciones cinematográficas. Los éxitos que han cosechado estos sistemas en las últimas décadas nos incitan a pensar que se trata de un fenómeno relativamente joven. Sin embargo, el movimiento de creación de lenguas artificiales goza de siglos de antigüedad. Por ello, en este estudio pretendemos, primeramente, trazar una aproximación al concepto de lengua artificial como tal, prestando especial atención aquellas lenguas creadas con fines artísticos. En segundo lugar, realizaremos un breve recorrido por algunos de los proyectos lingüísticos que más éxito han tenido en el movimiento de creación de lenguas artificiales gracias a su aparición en la gran pantalla.

Los móviles que guiaron la creación de los primeros proyectos lingüísticos artificiales en pleno siglo XVII poco o nada tienen que ver con los propósitos por los que a día de hoy se siguen construyendo lenguas. El origen de estos primeros sistemas se encuentra estrechamente ligado al ideal de la lengua perfecta. En el siglo XVII confluyen una serie de factores que facilitarán la aparición de una auténtica necesidad por la posesión de una lengua común, una herramienta eficaz para la transmisión del saber científico. Dicha lengua ecuménica debía ser producto de elaboración artificial debido principalmente a la gran cantidad de anomalías y defectos que presentan las lenguas naturales. Por ello, autores y eruditos de la época no las tendrán en cuenta para la construcción de sus proyectos lingüísticos, sino que parten de la verdadera naturaleza de las cosas. Se trata, por tanto, de sistemas contruidos con un criterio *a priori*; de ahí que reciban la denominación de lenguas *apriorísticas* o sistemas lingüísticos *a priori*. Dependiendo de su diseño y pretensiones filosóficas, los sistemas *a priori* se dividen en dos grupos: *pasigrafías* (códigos universales escritos) y lenguas *a priori* (lenguas propiamente dichas, por tener en cuenta la doble vertiente oral y escrita, aunque continúan dando prioridad a la escritura). Dada la repercusión posterior de las lenguas *a priori* propiamente dichas, es conveniente destacar la división entre

lenguas filosóficas y no filosóficas establecida en este mismo grupo (Calero, 1999, p. 11; Couturat y Leau, 1903)¹.

Las lenguas *a priori* gozan de su etapa de máximo esplendor durante todo el siglo XVII y mediados del XVIII en embargo, en el siglo XIX se origina un cambio en el paradigma de creación de lenguas artificiales que desembocará en la construcción de proyectos lingüísticos con una finalidad más práctica. Estas se conocen ya como lenguas *a posteriori* y, a diferencia de sus predecesoras, se construyen tomando como base las lenguas naturales, a las que consideran imperfectas y poco precisas. Estos sistemas tienen un fin eminentemente comunicativo, pues su objetivo no es otro que el de ser verdaderas lenguas universales. Entre los proyectos lingüísticos *a posteriori* que más éxito han tenido se encuentran el Volapük (Schleyer, 1880) y el Esperanto (Zamenhof, 1887). Empero, las diferencias entre estas “familias” de lenguas artificiales no deben entenderse como grupos cerrados propios de un momento concreto, sino que podemos encontrar proyectos que sobreviven anacrónicamente a estados ya superados o, al contrario, inventores que se adelantan a la mentalidad dominante de su época (Calero, 1999, pp. 10-11).

La gran cantidad de proyectos generados desde el siglo XVII ha originado un auténtico universo de lenguas artificiales en el que también se engloban aquellos proyectos ideados con fines meramente artísticos. Estas son conocidas como lenguas ficticiales, ideolenguas, lenguas artísticas o *conlangs* (lenguas construidas) y aparecen fundamentalmente a partir de mediados del siglo XX en obras literarias o audiovisuales. Según Barnes y Heerden (2006, p. 102), estos sistemas constituyen una subcategoría importante en el marco de las lenguas artificiales. Sin embargo, pese a que hoy en día gozan de una gran popularidad, la crítica no siempre les ha prestado la atención que se merecen. No solo encontramos vacíos en el estudio de este tipo de sistemas, sino que también han sido objeto de innumerables críticas: desde los que apelan a su escasa utilidad hasta aquellos que ni tan siquiera las consideran lenguas. Dichas críticas provienen en muchos de los casos de una auténtica falta de conocimiento sobre el tema. De hecho, parece que algunos olvidan con frecuencia que este tipo de proyectos presenta una particularidad importante que les diferencia de las lenguas naturales: su diseño consciente (Okrent, 2010, pp. 11-12). Sus ingeniosos inventores han llevado a cabo un arduo quehacer lingüístico que se evidencia en la perfección y en la belleza

¹ Algunos de los proyectos lingüísticos *a priori* más conocidos son los de G. Dalgarno, J. Wilkins y G.W. Leibniz.

que a menudo caracteriza a estas lenguas. Pero la misión de estos autores no solo reside en la creación de una lengua, sino que también deben asociarla a una determinada cultura. No olvidemos, tal y como afirma Adams (2011, p. 2) que “inventing a language is intimidating work; no one would attempt to invent one unless driven by a serious purpose or aspiration”. Se trata, por tanto, de curiosos artefactos de cultura que en el caso de cine permiten al espectador profundizar en un universo muy diferente al suyo. Constituyen así una de las mejores cartas de presentación de la cultura que el autor desea mostrar. Según Lozano (2013), no solo son herramientas para expandir la experiencia ficcional, sino también contenidos que nos permiten abrir la puerta a numerosas posibilidades de participación con la audiencia. Así, es interesante destacar que el uso de estos sistemas lingüísticos inventados en el cine origina nuevos retos que deben afrontar tanto los actores como los espectadores. Recordemos que los primeros deben aprender y memorizar dichas lenguas y los segundos enfrentarse a la lectura de subtítulos. Con todo, como afirma Lozano (2013), consiguen “potenciar la identificación del espectador con lo atractivo y lo exótico de razas, culturas y civilizaciones que parecen tan reales como la suya propia”.

2. El arte de inventar lenguas para el cine

Desde siempre el cine se ha considerado una verdadera fuente de inspiración para la creación de mundos imaginarios, universos ficticios y paralelos en los que recrear culturas y lugares tan espectaculares como insólitos. Con el fin de dar credibilidad a esos mundos, se ha recurrido con frecuencia a la invención y puesta en escena de lenguas artificiales. Por este motivo, muchas de las lenguas que podemos escuchar en la gran pantalla, tales como el klingon o el dothraki, han sido inventadas expresamente para su aparición en las producciones cinematográficas. Lo que no implica que algunas de las lenguas creadas con fines comunicativos también aparezcan en los filmes. Este es, por ejemplo, el caso del esperanto. La intención de aquel *Doctor Esperanzado* o *Doktoro Esperanto* no era crear una lengua con propósitos estéticos, sino dotar a los hombres de un instrumento comunicativo capaz de salvar las barreras lingüísticas que dificultan la comunicación entre los pueblos. Sin embargo, como en otros tantos ámbitos, el esperanto no pasará desapercibido ante la industria del cine. La primera película en la que aparece este sistema es el *Gran Dictador* (Chaplin, 1940), pues la lengua en la que están escritos todos los carteles que aparecen en el gueto no es otra que esperanto.

La primera película rodada completamente en esperanto es *Angoroj* (angustias, en español) de Jacques-Louis Mahé (1964). Sin embargo, la dificultad que entrañaba la comprensión de la lengua propició que este filme no obtuviera la respuesta deseada por parte del público. No obstante, no impidió que un año más tarde hiciera su aparición *Incubus* (Stevens, 1965), un filme de terror en el que aparecen diálogos completos en la lengua de Zamenhof. En este caso, el director de la película lo utilizará con la finalidad de recrear un ambiente misterioso y ajeno al mundo real, propósito totalmente opuesto al fin con el que Zamenhof creó su lengua. De cualquier forma, la mayor crítica realizada por parte de los seguidores del esperanto se dirige principalmente a la mala pronunciación de los actores ya que, según ellos, restaba calidad a la película.

No todas las apariciones del esperanto en el cine están relacionadas con películas de terror, sino que también podemos encontrar otras producciones cinematográficas en las que la lengua desempeña otras funciones. Por ejemplo, en *La ciudad quemada* (Ribas, 1976) el esperanto se presenta como “el idioma de la fraternidad, que supera fronteras y creencias, el idioma del futuro” en el marco de las revoluciones acaecidas en la Barcelona de principios del siglo XX. Con una finalidad diferente aparece también en *El coche de los pedales* (Berea, 2003), en la que dicha lengua se encuentra asociada al personaje de don Pablo, caracterizado negativamente como un perdedor, inventor, negociante y fracasado que acabará en la cárcel. El hecho de que dicho personaje se presente como profesor de esperanto será objeto de críticas por parte de los partidarios de esta lengua. Con todo, la producción cinematográfica en esperanto es escasa, por lo que dicha lengua no debe su protagonismo a su presencia en películas y series televisivas, como sí sucede con las lenguas construidas con propósitos meramente estéticos.

No obstante, el origen de este tipo de lenguas se encuentra en la literatura, especialmente en el género de la ciencia ficción y la literatura fantástica. Así, la primera lengua diseñada para un contexto puramente ficcional fue obra de J.R.R. Tolkien. Este reconocido filólogo inventó más de catorce lenguas para sus novelas con el fin de crear un mundo fantástico poblado por hombres, orcos, enanos, hobbits y elfos. De ellas, las más conocidas son el quenya y el sindarin, lenguas utilizadas en *El Hobbit* (1937) y *El Señor de los Anillos* (1954). Tolkien crea sus lenguas con la intención de que estas transmitieran armonía y belleza al ser escuchadas. Además, aunque establece las bases gramaticales y el vocabulario de sus sistemas lingüísticos, él nunca sintió la necesidad de hablar en élfico. Sus lenguas estaban únicamente destinadas para su

inclusión en las novelas. Empero, no cabe duda de que las lenguas élficas deben su éxito a su aparición en el cine, ya que muchos de los seguidores de la saga *El señor de los Anillos* desconocen que fue Tolkien quien puso en boca de sus personajes el sindarin o el quenya.

La incorporación de lenguas artísticas a los argumentos de ficción recreados en los filmes se realiza de manera progresiva. Señala Peterson (2015, pp. 10-11) que “early films and shows would often use ad hoc invented vocabulary for fictional foreign nations (cf. early episodes *Danger Man*), or for languages the filmmakers didn’t want to bother to reproduce faithfully (cf. *Thoroughly Modern Millie*)”. La primera lengua construida para el cine aparece en el filme *Land of the Lost* en 1974. Este sistema, conocido como *Paku* o *Pakuni*, fue inventado por la lingüista Victoria Fromkin, quien fue contratada expresamente para acometer esta tarea lingüística. Pese a la escasa aceptación de esta lengua en la sociedad, fue esta la primera vez que se contrató a un lingüista para construir un proyecto lingüístico para el cine. Constituye, por tanto, un hito fundamental en la historia de las lenguas inventadas con propósitos artísticos, pues se inicia así una etapa en la que cada vez es más frecuente encontrar lenguas artificiales como parte los argumentos de ficción de películas y series televisivas.

Una de las primeras lenguas llevadas a la gran pantalla que más éxito ha tenido es el klingon. La lengua klingon aparece por primera vez el 23 de marzo de 1967 en “Errand of Mercy”, un episodio de la serie televisiva *Star Trek*. La segunda alusión al klingon será en un episodio posterior de ese mismo año, “The Trouble with Tribbles”, cuando uno de los personajes cuenta que parte de los habitantes de su galaxia están aprendiendo a hablar *klingonese*. Pero no será hasta el estreno de la primera película, *Star Trek: The Motion Picture* (1979), cuando el klingon sea escuchado por primera vez por sus seguidores. Aparecerá en los diálogos pronunciados por el capitán klingon, traducidos con subtítulos. El encargado de crear estas primeras palabras fue James Doohan, el actor que protagonizaba al personaje Montgomery Scott en la serie. Su propósito no era otro que el de crear un sistema lingüístico cuyo sonido fuera diferente a todas las lenguas naturales habladas en la Tierra. Es probable, por tanto, que este sea el motivo por el que la lengua base su fonética en sonidos guturales que a su vez son muy difíciles de pronunciar y entender. La siguiente aparición del klingon se registra en la tercera película, *Star Trek III: The Search for Spock* (1984). Para esta producción, se decidió que los klingons deberían utilizar su propia lengua, al menos cuando hablaran entre ellos. Pero esta era ya una empresa más compleja que tendría que ser llevada a

cabo por el lingüista Marc Okrand. Este fue el segundo de los encargos que Okrand acometía en lo que respecta a la creación de lenguas para el cine, pues ya habría ideado algunas palabras para dotar de un sistema lingüístico a otra especie humanoide del universo ficticio de Star Trek, el Vulcano. Al principio no se pensó en crear una lengua completa, sino solo aquellos términos necesarios para que los personajes pudieran establecer diálogos en klingon. Más adelante, dada la aceptación que tuvo entre sus fans, se creyó más que conveniente dotar a este sistema de una gramática y vocabulario propio. En la construcción de la lengua, se encontraron con dos conflictos principalmente. El primero de ellos se debía a que este sistema era una lengua alienígena, por lo que no debería parecerse a ninguna lengua humana; pero a su vez debía ser una lengua diseñada para ser pronunciada y memorizada por personas (Adams, 2011, p. 115). Este hecho ocasionó ciertos problemas en el rodaje de los filmes, por lo que el propio Okrand tuvo que ayudar a los actores con el aprendizaje de la lengua.

La aparición de la lengua klingon aumentará progresivamente en las producciones cinematográficas hasta el punto de que trascenderá a otros ámbitos como el de la literatura. Por este motivo, la lengua también irá evolucionando hasta contar con un vocabulario consistente y una gramática perfectamente establecida. Este hecho ha permitido que incluso se hayan realizado proyectos tan diversos como la traducción al klingon de algunas de las obras de Shakespeare. Además, en la misma línea que otros inventores de lenguas, la gramática y el vocabulario del klingon se encuentran publicados en manuales y algunos diccionarios como *The Klingon Dictionary* (1985).

Otra lengua inventada expresamente para el cine es el na'vi. Se trata del idioma de los habitantes de la luna de Pandora en la película *Avatar* (Cameron, 2009). En este caso, fue el lingüista Paul R. Frommer el encargado de idear un sistema lingüístico apropiado para los na'vis, asombrosas criaturas humanoides caracterizadas por su amor a la naturaleza. En el proceso de construcción de su sistema lingüístico, una vez más observamos cómo el autor pretende crear una lengua "fácil" de pronunciar para los actores, pero diferente totalmente de las lenguas humanas existentes. Al igual que las lenguas élficas, el na'vi pretende ser una lengua bella a la vez que extraña y, por extraño que parezca, esta lengua goza ya de más de 2.000 palabras y de una gramática regularizada.

Pese a que son muchas las producciones cinematográficas en las que encontramos lenguas artificiales, todo el protagonismo lo adquiere hoy la saga televisiva *Juego*

de Tronos. En la serie, basada en las novelas de *Canción de Hielo y Fuego*, escrita por George R. R. Martin, se aprecian varias lenguas inventadas. De ellas, las más conocidas son el valyrio y el dothraki. El valyrio, lengua de la antigua Valyria, es una lengua muerta, semejante en este sentido al latín. En este caso, observamos incluso una evolución de la lengua pues los habitantes de la Bahía de los Esclavos hablan el bajo valyrio, lengua que habría evolucionado del alto valyrio para adaptarse la época. Una de las frases más conocidas del Valyrio, repetida varias veces en la serie, es *Valar Morghulis* que significa “Todos los hombres deben morir”. No obstante, la lengua que mayor éxito ha alcanzado en el público es indudablemente el dothraki. Este es el idioma de los dothraki, un pueblo nómada de jinetes guerreros que habita en el Mar de Hierba. Señala David J. Peterson, creador de ambas lenguas, que la persona que utiliza con mayor fluidez esta lengua es el actor Jason Momoa, quien dio vida al personaje de Khal Drogo, el líder pueblo dothraki. Peterson toma como base las palabras que ya aparecían en las novelas de Martin para elaborar el léxico y gramáticas de sus lenguas. El dothraki cuenta con más de 3.000 palabras e, incluso, con su propia guía oficial. El proyecto que inicialmente presentó Peterson a la *Language Creation Society* superaba las 300 páginas con el capítulo piloto traducido y la gramática y el vocabulario *dothraki*. Gracias a su aparición en la serie, esta lengua posee actualmente un gran número de seguidores.

Por citar algún ejemplo más y mostrar la repercusión que realmente han tenido las lenguas artificiales en el cine, referiremos también el caso del pársel. A diferencia de los anteriores, la lengua que hablan las serpientes en la saga Harry Potter se encuentra limitada a una serie de palabras diseñadas en exclusiva para el filme. La idea de incluir este sistema en las películas proviene de la intención de J.K. Rowling de caracterizar negativamente al personaje de Voldemort. La autora de la saga pretendía que el enemigo de Potter tuviera una característica definitoria que denotara maldad. El encargado de construir las frases que aparecen en los filmes es Francis Nolan, profesor en la Universidad de Cambridge. Su intención no era otra que la de crear una lengua cuyo sonido fuese semejante al que emiten las serpientes. De esta forma, pretendía que todo aquel que no dominase la lengua solo fuese capaz de escuchar silbidos. Para su elaboración, su creador toma como modelo lenguas como el finés, el vasco o el galés, de las que parte para crear el léxico y la gramática. Los diálogos en pársel solo aparecen en *Harry Potter y la cámara secreta*, *Harry Potter y el cáliz de fuego* y *Harry Potter y las reliquias de la muerte*.

En conclusión, aunque cada vez son más los filmes que utilizan lenguas artificiales como parte de sus argumentos ficcionales, todo apunta a que el klingon y el dothraki gozan actualmente de un mayor número de seguidores. Cuando se acerca el estreno de la séptima temporada de la serie, aún nos queda por comprobar si el dothraki seguirá conquistando el corazón de sus seguidores o si, por el contrario, aparecerá nuevamente una lengua que gane la batalla a sus antecesoras.

Referencias bibliográficas

ADAMS, M. (2011). *From elvish to klingon. Exploring invented languages*. New York: Oxford University Press.

BARNES, L. y HEERDEN, C. van (2006). "Virtual languages in science fiction and fantasy literature", *Language Matters* 37, pp. 102-117.

CALERO VAQUERA, M. (1999). *Proyectos de lengua universal. La contribución española*, Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur.

COUTURAT, L. y LEAU, L. (1903). *Histoire de la langue universelle*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

LOZANO DELMAR, J., RAYA BRAVO, I. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, F.J. (2013). *Reyes, espadas, cuervos y dragones: Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*, Madrid: Fragua.

OKRENT, A. (2010). *In the land of invented languages*, New York: Spiegel & Grau Trade Paperback Edition.

PETERSON, D. (2015). *The art of language invention. From Horse-Lords to Dark Elves, the Words Behind World-Building*. Penguin Books: Nueva York.

El cine español con canciones: un terreno para la reutilización musical de hits durante el franquismo

Virginia Sánchez Rodríguez
Universidad de Castilla-La Mancha
virginiasanchezrodriguez@gmail.com

Resumen

En este estudio se ofrece una mirada musical al cine español elaborado durante el franquismo a través de la canción “Don Quijote”. Aunque se trata del tema principal de la Banda Sonora Musical de la película *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia), inicialmente Augusto Algueró (1934-2011) había compuesto este tema para que fuera interpretado en la primera edición del Festival Español de la Canción de Benidorm, en 1959, donde logró una gran aceptación por parte del público más joven y el reconocimiento del jurado. Posteriormente, la composición fue comercializada por la industria discográfica e integrada en otro testimonio filmicos. Así, el proceso de transformación de la canción y su presencia en el ámbito audiovisual son

los aspectos contemplados en la presente investigación.

Palabras clave

Cine español, franquismo, banda sonora musical, Augusto Algueró, canción.

1. Introducción

La música fue una de las disciplinas artísticas que mejor reflejó la transformación de España durante los años del franquismo (1939-1975). Especialmente desde la visita del presidente Eisenhower a España en 1959 –momento que da inicio al Desarrollismo–, España se abrió al mundo y no solo se comenzó a disfrutar de un mayor aperturismo en todas las parcelas de la sociedad, sino que, en el contexto que nos atañe, se produjo la llegada de nuevos sonidos procedentes del extranjero, estandartes de ritmos y escalas vinculados a las músicas populares urbanas más aclamadas por la juventud.

En parte, la novedad sonora vino determinada por la creciente industria discográfica de artistas internacionales y por las visitas de algunos de ellos a la Península Ibérica, hechos que condicionaron la creación musical patria a partir de la importación, la popularización, la reflexión y la inspiración de los artistas españoles a partir de modelos musicales foráneos. De ese modo, el sonido *beat*, el *pop* y el *rock* se convirtieron en señas de identidad de los más jóvenes e inconformistas. Sin embargo, de entre todos los medios de difusión de los sonidos foráneos y de las nuevas creaciones hispanas inspirados en ellos, el cine fue, quizá, el que más popularidad alcanzó por su capacidad divulgativa.

Además, la industria fílmica siempre mantuvo una estrecha relación con la industria musical y discográfica, como queda constancia a través del éxito del cine con canciones que pervivió hasta el fin del Régimen, con una diferenciación estilística. El perfil folklórico e hispano de los cantables de las décadas de los años cuarenta y cincuenta fue sustituido, en mayor medida, por las músicas urbanas más aclamadas por la juventud, caracterizadas por ritmos más trepidantes, entre otros aspectos. Por un lado, la disciplina cinematográfica se nutrió de la participación de cantantes exitosos, previamente, fuera de la gran pantalla, representantes de la nueva España a través de sus temas musicales o de su vestimenta, algunos de ellos tras haberse alzado con algún galardón en concursos, como el célebre Festival de la Canción de Benidorm, el Festival de la Canción de Eurovisión o el Festival Internacional de Viña del Mar. Por otro lado, y de forma paralela, la comercialización en disco de los cantables de las películas musicales se convirtió en un hecho habitual para la popularización de las músicas urbanas.

Atendiendo a esta realidad, en el presente trabajo ofrecemos un acercamiento a la intrínseca relación entre el cine y la industria musical a través del estudio de un caso. Para ello, hemos seleccionado el proceso de transformación de un tema musical ori-

ginalmente compuesto por Augusto Algueró (1934-2011) para el I Festival Español de la Canción de Benidorm de 1959 que, posteriormente, fue convertida en uno de los cantables de la Banda Sonora Musical de la película *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia), de la que el propio músico se ocupó, además de integrarse, de una forma mucho más discreta, en otro testimonio audiovisual del que daremos cuenta a lo largo de nuestro estudio.

2. Objetivos

El primer objetivo de este estudio persigue demostrar la estrecha relación entre la industria musical y el mundo del cine. Para dar cumplimiento a este propósito, tendremos en consideración la presencia de la canción “Don Quijote”, compuesta originalmente por Augusto Algueró para participar en el Festival de Benidorm en el año 1959, en la película *Rocío de la Mancha*. A este respecto, realizaremos un acercamiento musical y audiovisual al mencionado tema.

El segundo objetivo pretende ofrecer un acercamiento a Augusto Algueró (1934-2011), uno de los músicos más inquietos del siglo XX. A pesar de que, afortunadamente en los últimos años se ha revalorizado su trabajo, como queda constancia a través de las investigaciones en torno a su figura (López Hernández, 2011), cabe destacar la triple vertiente laboral de Algueró: como compositor, como autor de canciones y como arreglista, siendo éstas dos últimas facetas las que más nos interesan de acuerdo con nuestro enfoque. En todo caso, en este trabajo tampoco olvidaremos realizar un acercamiento a la labor compositiva para cine de Augusto Algueró a través de la película *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia). Y es que Algueró no solamente es el autor de las canciones que forman parte de los números musicales de *show* de la película, protagonizada por Rocío Dúrcal, sino que el citado músico es también el responsable de toda la Banda Sonora Musical.

Finalmente, con este trabajo pretendemos comprobar la presencia de la música popular urbana de la época, que tanto éxito logró desde el prisma social, en la citada cinta, un exponente característico del cine de niña prodigio. Para dar cumplimiento a este último objetivo, no solo llevaremos a cabo un análisis de las características propias de la canción originalmente interpretada en el Festival de Benidorm y de la versión posteriormente integrada en *Rocío de la Mancha*, llevada a cabo por intérpretes diferentes, sino también una valoración sociológica de acuerdo con lo representativo

de las músicas urbanas en el contexto dictatorial. De este modo, no solamente será posible localizar aquellos elementos preexistentes previos a un objeto fílmico, sino también discernir sobre los trasvases sonoros existentes entre el contexto musical-discográfico y el ámbito audiovisual como reflejo de la asimilación de los aires de renovación llegados a España desde el extranjero.

3. Metodología

La metodología del presente estudio se ha visto condicionada por las fuentes utilizadas, que han comprendido, igualmente, fuentes primarias y fuentes secundarias. En nuestro caso, hemos tenido en cuenta, como fuentes primarias fundamentales, la película *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia), que incluye la citada canción como parte de sus cantables, y el disco con los cantables contenidos en la citada muestra, que fue comercializado por Philips y que incluye el tema “Don Quijote” interpretado por Rocío Dúrcal, la niña prodigio que protagoniza la película. De forma paralela, hemos accedido a otras películas de la época que han sido relevantes para obtener un mayor conocimiento sobre el contexto fílmico, sobre la música de cine y sobre la reutilización musical aquí expuesta. Otra fuente primaria fundamental empleada ha sido la canción “Don Quijote”, interpretada en el I Festival de la Canción de Benidorm y que, posteriormente, fue editada en formato discográfico por Hispavox en LP de artistas como Los Cinco Latinos, Monna Bell y Elder Barber. Asimismo, hemos accedido a fuentes hemerográficas de la época, que serán oportunamente comentadas a lo largo de nuestro trabajo.

Entre las fuentes secundarias a las que hemos accedido para llevar a cabo este trabajo, cabe destacar un variado número de estudios y volúmenes relacionados con aspectos históricos (Moradiellos, 2000; Tamames, 1981; Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Rimbau, Torreiro, 2009), así como otros vinculados con la música elaborada durante el régimen de Franco, fuera (Lázaro Reboll, Willis, 2004; Pérez Zalduondo, 2011) y dentro del ámbito cinematográfico (López González, 2009; Sánchez Rodríguez, 2013). Estas fuentes secundarias nos han permitido desarrollar el marco teórico en el que sustentar nuestra investigación.

En relación con el proceso de la investigación, cabe señalar que el procedimiento llevado a cabo ha sido opuesto al carácter cronológico de las fuentes primarias expuestas y que vertebran nuestro trabajo. A pesar de que la canción que nos atañe es

cronológicamente anterior, del año 1959, nuestras pesquisas llegaron a este origen tras el estudio inicial del cantable interpretado por Rocío Dúrcal en la película *Rocío de la Mancha*, estrenada en 1963. Al llevar a cabo el análisis de esta Banda Sonora Musical de Augusto Algueró, con una especial atención al tema musical “Don Quijote”, pudimos comprobar que no se trataba de una canción original, compuesta para el *film*, sino que existía una canción, de título homónimo, que había sido presentada al Festival de Benidorm años antes, en 1959. A partir de ahí comenzamos una búsqueda para localizar otras posibles reutilizaciones y para tratar de localizar rasgos musicales y sociales propios en cada una de las interpretaciones de la citada canción. Por esa razón, los resultados, que serán presentados a continuación, mantienen la estructura del procedimiento de la investigación, no el orden cronológico de la historia del tema musical en sí.

4. Resultados

4.1. La reutilización fílmica de una canción urbana preexistente como parte de una Banda Sonora Musical: *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia)

Una revisión inicial de las películas elaboradas en España durante la década de los años sesenta, junto con las fuentes secundarias consultadas, nos permite comprobar que, confirmando la hipótesis original de nuestro estudio, el cine se convirtió en una plataforma de difusión de los nuevos sonidos y de los artistas más y más del panorama nacional (Sánchez Rodríguez, 2016a). Una de las vías de interpretación de canciones de perfil contemporáneo en el cine fue la presencia de niños prodigio, que daban cuenta de su alarde técnico y que hacían las delicias del público familiar. Mientras que algunos de los pequeños cantantes, como Joselito o Marisol en sus primeras películas, eran habituales intérpretes de flamenco, copla o de canciones vinculadas con la tradición hispana, otros artistas aparecen asociados con las músicas urbanas desde el comienzo, tanto dentro como fuera del celuloide, como las gemelas Pili y Mili, El Dúo Dinámico o Rocío Dúrcal.

Rocío Dúrcal (1943- 2006) fue una de las niñas prodigio que, desde el principio de su carrera musical y cinematográfica, interpretó canciones con ritmos y sonidos inspirados en la modernidad. A pesar de que su debut fílmico tuvo lugar con la película *Canción de juventud* (1962, Luis Lucia), en este trabajo nos hemos aproximado a *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia) de acuerdo con el protagonismo de los números mu-

sicales de *show* y con el proceso de transformación de la mencionada canción urbana preexistente, a la que realizaremos un acercamiento más adelante.

Hablar del protagonismo de la música popular urbana en el cine del franquismo es hablar de *Rocío de la Mancha*, un *film* con canciones de Augusto Algueró. En relación con aspectos propiamente audiovisuales, la cinta, dirigida por Luis Lucia y estrenada en 1963, forma parte del cine comercial elaborado durante el desarrollismo (1959-1975) y se caracteriza por recrear una historia destinada a toda la población, con una moraleja moralizante y con una carga emocional por encima de la intelectual. Además, concretamente se trata de una película musical, de las que tanto éxito lograron en la época, a pesar de que en este trabajo preferimos utilizar el término «película con canciones» debido a que los números musicales de *show* están menos integrados en la narración que en las películas musicales americanas. Al fin y al cabo, la muestra española puede comprenderse sin el contenido de las canciones y, por su parte, los cantables presentan entidad por sí mismos.

En relación con el argumento, el *film* narra las aventuras de Rocío (Rocío Dúrcal), la hermana mayor de una familia de huérfanos, a quienes saca adelante gracias a la ayuda que recibe de sus vecinos y a los pequeños trabajos que desempeña. Para subsistir, la muchacha realiza excursiones guiadas a turistas en Campo de Criptana (Ciudad Real), la tierra de don Quijote de la Mancha, empleando su ingenio e imaginación para encandilar a los visitantes a través de la teatralización y la entonación de canciones durante la ruta y, de ese modo, lograr una gratificación económica. Un día, la joven ocasiona un accidente de tráfico sin intención y Rocío, para enmendar el daño causado, se ofrece a ayudar a resolverlo. Finalmente, para solventar el enredo, la joven Rocío debe acudir a París donde, además, se convierte en la protagonista de una obra de teatro musical basada en la historia de don Quijote, a pesar de que el estreno resulta fallido por los acontecimientos sucedidos. La historia concluye con un final feliz y, aunque el amor cuenta con presencia en la película, los valores de Rocío brillan por encima de los aspectos narrativos a través de la actitud generosa y valerosa de la joven protagonista.

Rocío Dúrcal fue seleccionada para protagonizar la muestra, más allá de sus dotes interpretativas, por sus capacidades vocales puesto que las canciones ocupan un lugar significativo en torno a los números musicales de *show*. Un acercamiento musical a la película nos permite comprobar, en primer lugar, que la música alcanza un lugar relevante en la muestra puesto que nos encontramos ante un género musical. En cuanto a

aspectos cuantitativos, la Banda Sonora Musical asciende a 53 minutos y 36 segundos de los casi 93 minutos de duración total; es decir, el 57,38 % de la muestra está formado por música. Augusto Algueró (1934-2011) firma la partitura completa de esta cinta comercial en la que, además de la música incidental, también se ocupa de las canciones, los *playbacks* según la terminología de Algueró (López Hernández, 2011, p. 37). La película incluye un total de 49 bloques musicales y muestra unos rasgos similares al resto de Bandas Sonoras Musicales que Algueró compuso durante el desarrollismo.

En relación con las características generales de la partitura, cabe decir que la estética predominante en la cinta concuerda con la corriente compositiva comercial (Sánchez Rodríguez, 2013, pp. 90-110)¹, de acuerdo con el carácter oficial del *film*. Recordemos que esta tendencia musical, que convive con un estilo más vanguardista y con la inserción de música preexistente durante los años sesenta, se caracteriza por el predominio de la música tonal a través de unos bloques musicales en los que la orquesta ocupa un gran protagonismo. En este caso, y tras un análisis pormenorizado de los bloques, podemos señalar que no existe un único estilo musical sino que éste es variado, pues se observa la presencia de temas con reminiscencias posrománticas, donde la orquesta adquiere relevancia tímbrica, así como la inserción de una música más moderna, *ye yé*, especialmente a través de los cantables, que es la estética protagonista de nuestro trabajo.

Asimismo, se observa una evidente diversidad instrumental², con una plantilla formada por instrumentos habituales de la orquesta clásica junto a instrumentos propios de las músicas contemporáneas, como la batería, propia de los conjuntos de los años sesenta que tanto éxito alcanzaron en la sociedad, además de instrumentos asociados al sonido prototípico español, como la guitarra. Por otra parte, resultan dignas de mención la maleabilidad de la música y la economía de medios de Algueró en relación con los temas musicales resultantes. La música de la totalidad de la película está formada por un pequeño número de temas en comparación con el número de intervenciones, siendo integrados, la mayor parte de esos temas musicales, como cantables protagonizados por Rocío Dúrcal. Igualmente cabe destacar el predominio de la tonalidad, como ocurre, de forma mayoritaria, en la música integrada en el cine

¹ Para una mayor profundización sobre la convivencia de una tendencia comercial y otra vanguardista en el cine español del franquismo, especialmente en torno a la década de los años sesenta, véase Sánchez Rodríguez, 2013, p. 90-111.

² De hecho, esta diversidad tímbrica es un rasgo habitual de la música para cine de Algueró durante el franquismo, siempre de acuerdo con su perfil como compositor de canciones y arreglista.

comercial durante el franquismo. Así, la mayor parte de los bloques musicales son tonales, al igual que sucede con los cantables de esta cinta, basados en la tonalidad y en la presencia de una línea melódica vocal con acompañamiento instrumental, tal como comentaremos más adelante.

Aunque se observa un predominio de bloques musicales no diegéticos a lo largo de toda la proyección, en esta ocasión centraremos nuestra atención en los bloques diegéticos, los *playbacks* o cantables interpretados por Rocío Dúrcal como parte de números de *show*. En relación con los cantables interpretados en estas escenas de lucimiento, cabe decir que la música presenta la misma relevancia que el texto, de ahí que Augusto Algueró colaborara con algunos de sus letristas habituales, como Antonio Guijarro (1925-1982) o Rafael de León (1908-1982). En total observamos la existencia de ocho temas musicales vocales integrados a través de diez cantables, tal como queda constancia en la Tabla 1.






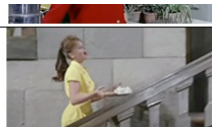




CANTABLE	MINUTAJE	TEMA MUSICAL	FOTOGRAMA
1	Bloque musical 4 (00:07:14-00:10:21)	"Don Quijote" (Augusto Algueró)	
2	Bloque musical 6 (00:14:34-00:17:20)	"Viva Búfalo Bill" (Augusto Algueró)	
3	Bloque musical 16 (00:27:22-00:28:41)	"Canción de San Roque" (Augusto Algueró)	
4	Bloque musical 22 (00:37:29-00:40:23)	"Que tengas suerte" (Augusto Algueró)	
5	Bloque musical 27 (00:47:32-00:48:56)	"Alegrias de Rocío" (Augusto Algueró)	
6	Bloque musical 25 (01:03:40-01:06:17)	"Canta conmigo" (Augusto Algueró)	
7	Bloque musical 37 (01:08:51-01:12:07)	"Nubes de colores" (Augusto Algueró)	
8	Bloque musical 40 (01:16:05-01:18:09)	"Mi señora Dulcinea" (Augusto Algueró)	
9	Bloque musical 42 (01:23:40-01:25:31)	"Mi señora Dulcinea" (Augusto Algueró)	
10	Bloque musical 49 (01:31:57-01:32:53)	"Don Quijote" (Augusto Algueró)	

Figura 1. Tabla de cantables interpretados por Rocío Dúrcal en el film *Rocío de la Mancha*. Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo con nuestro estudio de la presencia y reutilización de canciones en el cine español elaborado durante el franquismo, cabe decir que, en esta ocasión, el protagonismo lo acapara el tema musical "Don Quijote", el primer cantable que aparece en *Rocío de la Mancha* dentro del bloque musical 4 (00:07:14 – 00:10:21) que es, además, el tema principal. La razón tiene que ver con tratarse de un testimonio representativo del estilo urbano que tanto caló en la población más joven de la España desarrollista y en que, tal como comentaremos posteriormente, no se trata de una canción original para la película, sino creada, años antes, para otro contexto.



Figura 2. Rocío entona “Don Quijote”, bloque musical 4 (00:07:14 – 00:10:21). Fuente: *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia), fotograma.

Argumentalmente, Rocío aborda la canción “Don Quijote” mientras acompaña a un grupo de visitantes hasta los molinos de viento de Campo de Criptana en una ruta teatralizada. Este *playback* está integrado de forma sincrónica a la narración audiovisual y presenta, de forma parcial, el foco de emisión de la música a través de la falsa diegesis, tan habitual de los números musicales de producciones norteamericanas. Rocío, acompañada por una invisible orquesta, entona la letra, que plasma algunos de los rasgos propios del personaje cervantino a turistas y espectadores. Así, la letra de Antonio Guijarro presenta al caballero de la triste figura como un valiente que, a pesar de las dificultades, mira hacia adelante, como ocurre con el personaje de Rocío.

<p>En un lugar de la Mancha hubo un hidalgo señor, el de la triste figura era un gran hombre de honor.</p> <p>Los libros cuentan la historia de un caballero español que haciendo el bien recorría la tierra de sol a sol.</p>	<p>Don Quijote, don Quijote, jamás rendía su lanza y al bueno de Sancho panza le contagió su valor.</p> <p>Don quijote, don Quijote, leyenda de un caminante que marcha siempre adelante en busca de un buen amor.</p>
--	--

Figura 3. Letra de “Don Quijote” (Antonio Guijarro). Fuente: Elaboración propia.

En relación con aspectos estéticos y estilísticos, este cantable presenta un estilo heterogéneo por la convivencia de elementos propios de las músicas populares urbanas y referencias posrománticas de carácter épico, especialmente a través de los pasajes orquestales con un ritmo más homofónico y marcado. Para ello, se observa el predominio de instrumentos habituales de la plantilla orquestal, entre los que destaca la cuerda frotada y la percusión. A pesar de que el bloque musical presenta una función narrativa, la selección tímbrica también incide en una apelación de la expresividad por parte del espectador, junto con su carácter espectacular y grandilocuente.

Asimismo, y a pesar de la hegemonía de los rasgos propios de las músicas urbanas, “Don Quijote” muestra, de forma conjunta, referencias a la música de concierto de carácter épico, tal como acabamos de apuntar, y reminiscencias de la música de carácter tradicional, concretamente en torno al flamenco (Sánchez Rodríguez, 2016b: 171), como se observa en los primeros compases de la canción. Rocío Dúrcal, antes de comenzar a entonar la letra de Antonio Guijarro, entona un *quejío* lastimero que da cuenta del alarde técnico de la joven en este género tan arraigado en España. En todo caso, cabe decir que la película concluye con este mismo tema musical, de forma cohesionada y unitaria, como observamos en el bloque musical 49 (01:31:57 – 01:32:53), pero sin la improvisación vocal introductoria de carácter aflamencado, presente en la primera aparición del tema.

En un primer momento, imaginamos que esta canción había sido compuesta expresamente para ser interpretada como *playback* por Rocío Dúrcal, como parte de la Banda Sonora Musical original de la película que nos atañe, todo ello motivado por la temática quijotesca de la película. Sin embargo, el estudio en profundidad de la música de la película y la búsqueda de otras fuentes primarias que completaran nuestro análisis nos llevó a la localización de una canción de Augusto Algueró, de título homónimo, que había sido compuesta en una fecha anterior y que había participado en el I Festival Internacional de la Canción de Benidorm. Este hallazgo fue, finalmente, lo que vertebó el enfoque de nuestro estudio, de ahí que dediquemos un espacio a la revisión de los resultados obtenidos en torno a la canción original, preexistente a la película, y a la presencia de este mismo tema musical en otro testimonio audiovisual del franquismo.

4.1. “Don Quijote”: orígenes musicales y fílmicos de una canción de cine

A pesar de la perfecta adecuación del tema en relación con el *film*, tal como acabamos de apuntar, el tema “Don Quijote” fue compuesto por Augusto Algueró unos años an-

tes para ser interpretado en la primera edición del Festival Internacional de la Canción de Benidorm de 1959. La canción no logró alzarse con la victoria en el certamen, que recayó en el tema “Un telegrama”, compuesta por Gregorio y Alfredo García Segura y que en el certamen fue interpretada, de forma separada³, por la cantante chilena Monna Bell y por el español Juanito Segarra, especialmente conocido, éste último, por sus boleros.

A pesar de las contradictorias noticias vertidas en la prensa española sobre el lugar que ocupó “Don Quijote” en el *ranking* del concurso, la canción de Algueró logró un *Accésit*, tal como consta en los discos de Hispavox editados tras el certamen. El tema musical, en su doble versión interpretativa del Festival, fue cantado por José Guardiola y por el conjunto musical Los Cinco Latinos. De ambas versiones, la más recordada desde entonces fue la ejecutada por los componentes de este último conjunto musical, que gozaba de gran fama y prestigio en los años cincuenta y sesenta. Además, sus miembros fueron habituales intérpretes de las canciones de Algueró, logrando gran aceptación por parte del público. El propio compositor, en una entrevista concedida a Joan Padrol en el año 2006, destacaba el éxito de Los Cinco Latinos y su buen hacer en la difusión de sus composiciones:

« Los Cinco Latinos tuvieron en aquella época mucha popularidad, eran un número uno y fue una suerte que cantaran muchas canciones mías. Las introducimos en el cine y ellos también cantaron “Eres diferente”, “Gracias”, “Don Quijote”, que cantaba Estella Raval formidablemente... (Padrol, 2006, p. 37).

Retomando el protagonismo de la canción como tal, y respecto de los aspectos musicales, cabe señalar que la canción original interpretada en el Festival de Benidorm de 1959 por Los Cinco Latinos y por José Guardiola presentaba un estilo aún más apegado a las músicas populares urbanas, frente al sinfonismo y al carácter épico distintivo de la canción interpretada por Rocío Dúrcal para el *film* comentado. A pesar de que el ritmo, la estructura armónica y el perfil melódico se mantuvieron, la instrumentación de esta canción para el *film* Rocío de la Mancha otorgó una mayor relevancia a las cuerdas frente a la versión festivalera, de acuerdo con la plantilla orquestal con la que Algueró pudo trabajar a la hora de grabar la Banda Sonora Musical, mientras que la canción interpretada por Los Cinco Latinos y por José Guardiola en Benidorm se

³ Recordemos que, en un primer momento, los temas musicales eran presentados en doble versión, por dos artistas diferentes, continuando la dinámica de los festivales europeos en los que se inspiró el certamen español, como el Festival de la Canción de San Remo.

caracterizó por los instrumentos más modernos, con mayor visibilidad de los instrumentos eléctricos y de la batería.

A pesar de no haber ganado el certamen, “Don Quijote” fue acogido con gran éxito y se convirtió rápidamente en un fenómeno juvenil, junto con otros temas. De hecho, la prensa de la época se hizo eco de la vertiginosa popularidad que habían alcanzado algunas de las canciones participantes en el Festival, asimiladas por la juventud incluso durante el Festival, tal como señala César González Ruano, periodista de ABC y miembro del jurado:

« El alivio de nuestra preocupación por la suerte y popularidad que pudiese alcanzar la canción premiada y las que en orden de elegida preferencia la siguen, las gentes de Benidorm, nativos y turistas, cantaban ya ayer en el segundo día del festival; y hoy, mientras los miembros del Jurado estábamos reunidos, las canciones que todos se habían aprendido: “Platerito”, “Un telegrama”, “Amor calladito”, “Don Quijote” y otros más.

Es sencillamente asombrosa la difusión que sólo en pocas horas han alcanzado estas notas presentadas en sus versiones musicales y vocales el jueves, el viernes y el sábado. Es asombroso que, mientras nosotros seguíamos pensando en su posible popularidad, estas canciones ya sean populares en la calle (ABC, 1959, p. 77).

Además, la composición de Algueró se popularizó notablemente tras el certamen, no solo por haber participado en la histórica primera edición sino porque el Festival se convirtió en un medio de difusión de las canciones participantes a través de los medios radiofónicos⁴ y de la industria cinematográfica, que no tardó en lanzar discos con los temas interpretados los días 9, 10 y 11 de julio de 1959⁵. Además de la Sirenita de Oro, Monna Bell, la ganadora, recibió como premio la edición de un disco por parte de Hispavox. En el EP, la artista interpretaba, además de “Un telegrama”, el tema de los hermanos García Segura con el que logró la victoria, otras canciones participantes en el certamen, de diversos géneros, como “Mi platerito” –un fox–, “La montaña” –un *slow* también compuesto por el propio Algueró– y el tema que nos ocupa, “Don Quijote”, un fox que, para la versión discográfica, contó con un arreglo musical de Gregorio

⁴ La prensa no solamente colaboró en la difusión musical, sino que fue la encargada de organizar el certamen, representada por la Red de Emisoras del Movimiento (REM), conjuntamente con el Ayuntamiento de Benidorm. En todo caso, recordemos que, a pesar de la localización geográfica, el escenario anunciaba como lema “I Festival de la Canción La Voz de Madrid”.

⁵ La prensa musical especializada de la época también se hizo eco del evento. Véase Primer Festival Español de la Canción. *Ritmo*, vol. 29, nº 304, 1959, p. 8.

García Segura. La presencia de Augusto Algueró, además de como autor, también fue muy visible en el disco resultante puesto que se ocupó de la dirección orquestal, junto al propio García Segura. Al fin y al cabo, ambos músicos, absolutamente vinculados al cine elaborado durante el franquismo por sus trabajos musicales, habían resultado grandes triunfadores con las canciones, de su autoría, presentadas al Festival.

La popularidad de “Don Quijote” también se extendió a la capital de España de la mano de Monna Bell, la flamante ganadora, pues el día 16 de julio de 1959 ofreció un recital en el Teatro de Madrid en el que presentaba el tema musical vencedor, junto con el resto de canciones grabadas en el disco de Hispavox (*La Vanguardia*, 1959, p. 7), que habían resultado ser los temas más aclamados y tarareados por el público congregado en la ciudad costera. Continuando con el devenir de la canción “Don Quijote” en las secuelas del Festival, y antes de incorporarse a la Banda Sonora Musical de *Rocío de la Mancha*, cabe señalar que el tema no solo fue integrado al panorama discográfico con el citado disco de la ganadora, sino que también fue interpretado por la cantante argentina Elder Barber para un nuevo EP en el que ofrecía *covers* de las melodías más exitosas en el primer Festival, anteriormente citadas.

Con todo ello queda constancia, por tanto, de que el Festival Internacional de la Canción de Benidorm se convirtió en una plataforma de difusión de nuevos artistas, una “cantera de muchas de las futuras figuras de nuestra música popular” (Redondo, 2006, pp. 150-159), así como en un escaparate de la modernidad de España a través de sus canciones ligeras. Y es que, si las nuevas promesas del canto necesitaban este tipo de formatos, más aún los autores de canciones, ávidos de contar con la posibilidad de que sus creaciones fueran interpretadas por grandes cantantes y de que sus temas recogieran cierto reconocimiento desde el punto de vista compositivo. Al fin y al cabo, y frente a lo que sucede en el contexto de la música de concierto, el mundo de la música popular otorga un mayor protagonismo de forma general a los intérpretes que a los autores puesto que son los ejecutantes quienes logran que una canción sea asimilada por el pueblo.

Tras el éxito social y discográfico de “Don Quijote”, y de forma previa a su inserción en *Rocío de la Mancha*, Augusto Algueró hizo que la melodía del tema musical que nos atañe formara parte de la historia del cine. Para ello, el compositor decidió integrar, de una forma casi escondida, una versión instrumental del tema musical en la Banda Sonora Musical de la película *Festival en Benidorm* (1961, Rafael J. Salvia), en la que también participó como compositor incidental. Se trata de una cinta que refleja el

éxito de los festivales de la canción en Europa y el reciente clamor surgido en torno a la ciudad de Benidorm desde hacía unos años al amparo del certamen, de gran éxito desde su primera edición.

Desde el punto de vista argumental, *Festival en Benidorm* muestra la coincidencia de tres compositores que llegar a crear la misma canción y cuyas intérpretes, a pesar de ser mujeres distintas, presentan un físico idéntico. La muestra, además de estar protagonizada por célebres actores como Concha Velasco, Carmen de Lirio o Manolo Gómez Bur, contó con la presencia de los artistas Elia Fleta, Lolita Garrido y Los Cinco Latinos, todos ellos participantes en la edición del año 1960 del propio Festival. Además, la película no solo evocaba el ambiente de la ciudad alicantina durante los días del evento musical más importante del año, sino que fue rodada, precisamente, durante el desarrollo de la propia edición de 1960.



Figura 4. Reutilización pianística de la melodía “Don Quijote” (00:54:03-00:55:57). Fuente: Festival en Benidorm (1961, Rafael J. Salvia), fotograma

Tal como acabamos de apuntar, y de acuerdo con el tema musical que nos atañe, Augusto Algueró incluyó una adaptación de “Don Quijote” en esta cinta de Rafael J. Salvia. En esta ocasión, concibió un *cover* pianístico integrado en la cinta como música diegética, procedente de la radio (00:54:03-00:55:57), y que suena en la cafetería del hotel donde se alojan los artistas participantes en el festival. Aunque apenas resulta audible, cabe decir que la inserción de esta melodía presenta un sentido simbólico

puesto que aparece, como música de fondo, en un punto de la acción correspondiente con el personaje de Dulcinea (Rosario Moreno), la joven periodista que se siente confundida por la existencia de tres artistas exactamente iguales alojadas en el mismo hotel y participando en el propio certamen.

La melodía preexistente de Algueró en *Festival en Benidorm* podría ser vista como un recurso que alude al propio Festival pues, como estamos comentando, originalmente la canción “Don Quijote” fue compuesta para participar en la edición del certamen de 1959. Por ello, la presencia de la versión pianística de este tema puede ser comprendida como un guiño al contexto original en que el tema musical fue creado y popularizado. Igualmente, la melodía de esta canción de temática quijotesca puede ser concebida como un recurso simbólico en torno a la figura de Dulcinea, la amada de don Quijote, cuyo nombre corresponde con el del personaje que aparece en escena mientras suena el tema musical. En todo caso, más allá de aspectos formales y semánticos, resulta evidente la excelente capacidad de Augusto Algueró como arreglista a través de la transformación de un fox en una obra para piano de corte virtuosístico integrada, casi recóndita, en el film *Festival en Benidorm*.

5. Conclusiones

Tras lo expuesto hasta este punto podemos afirmar, en primer lugar, que el trasvase entre el ámbito musical y el cinematográfico durante el franquismo fue evidente, tal como queda constancia a través de la canción “Don Quijote”. A pesar de tratarse del tema principal de la Banda Sonora Musical de la película *Rocío de la Mancha* protagonizada por Rocío Dúrcal, cabe decir que la citada canción, compuesta por Augusto Algueró y con letra de Antonio Guijarro, no fue una creación original para la muestra, sino que, tal como hemos expuesto, se trató de uno de los temas participantes en la I edición del Festival Internacional de la Canción de Benidorm, logrando un gran éxito en dicho contexto. Tal como hemos plasmado en los resultados, y de forma previa a su inserción en *Rocío de la Mancha*, la melodía de “Don Quijote” también se integró en otro testimonio audiovisual, *Festival en Benidorm*, como música diegética, evocando la figura del caballero de la triste figura y, especialmente, el contexto festivalero para el que Augusto Algueró la compuso años antes.

Con todo lo expuesto podemos afirmar que Algueró no solo destacó como compositor, dentro y fuera del cine, sino también como autor de canciones y como arreglista.

Así, la película *Rocío de la Mancha* comprende la faceta más completa del músico en torno a las tres vertientes comentadas en torno a una canción preexistente que adapta para ser integrada en la Banda Sonora Musical, como cantable y como elemento temático de la música incidental. Desde el punto de vista musical cabe decir que, frente a la primera versión de la canción “Don Quijote” interpretada por Los Cinco Latinos y por José Guardiola en el Festival, Rocío Dúrcal ejecuta, como novedad, una introducción vocal durante los primeros compases del bloque musical 4 de la cinta *Rocío de la Mancha*, una entonación tarareada que evoca reminiscencias folklóricas, además de contar con una instrumentación más orquestal y épica. Sin embargo, más allá de este elemento de carácter improvisatorio, y más allá del perfil virtuosístico de la adaptación del mismo tema musical para ser integrado como música diegética de piano en la película *Festival en Benidorm*, no se observan rasgos distintivos entre la canción originalmente compuesta para el Festival de 1959 y las demás versiones integradas en películas del desarrollismo.

Queda claro, por tanto, que el cine contribuyó a la difusión de los temas musicales popularizados en los eventos musicales, como es el caso del Festival de Benidorm, demostrando la estrecha línea que separa la industria musical y la propiamente audiovisual. Por todo ello, sirva este estudio como un reconocimiento a los artistas que, de forma pionera, se adentraron en el mundo de la música popular urbana en la España de los años sesenta y a la figura de Augusto Algueró por su capacidad interdisciplinar y versátil en el mundo de la música y de la música de cine.

Referencias bibliográficas

- GUBERN, R., MONTERDE, J. E., PÉREZ, J., RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- LÁZARO REBOLL, A. y WILLIS, A. (eds.) (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, S. (2011). *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: análisis musical y estilo compositivo* (tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, J. (2009). *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

MORADIELLOS, E. (2000). *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.

PADROL, J. (2006). *Conversaciones con músicos de cine*, Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

PÉREZ ZALDUONDO, G. (2011). Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945). *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 751, 875-886.

REDONDO, E. (2006). “Se busca la nueva canción española. Benidorm acoge la primera edición de su festival, cantera de muchas de las futuras figuras de nuestra música popular”. En Laviana, J. C., Arjona, D. y Fernández, S. (coords.), *Eisenhower trae a España el sueño americano: 1959* (pp. 150-159). Madrid: Unidad Editorial.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, V. (2013). *La Banda Sonora Musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

– (2016). Aperturismo musical español: músicas urbanas y músicas tradicionales en el cine del franquismo. En De Andrés Bailón, S. (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 13-52). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

– (2016). Flamenco, niñas prodigo y cine musical durante el franquismo. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, 13, 151-177.

Fuentes hemerográficas

ABC. Fecha: 12-7- 1959, p. 77.

La Vanguardia. Fecha: 16-7-1959, p. 7.

Ritmo. Madrid. 29 (304), p. 8.

Encontro com a Paisagem: uma leitura do filme *Libertad*, de Lisandro Alonso

Michel Mingote Ferreira de Ázara y Rafael Sellamano

Ufmg/Ufmg

michel_mingote@yahoo.com.br / rafasell@gmail.com

Resumo

Partindo da tese de que na produção cinematográfica hegemônica o predomínio da montagem (tempo) sobre a fotografia (espaço) tende a dirimir a capacidade imagética dos espectadores, a seguinte comunicação se propõe a pensar o recurso formal presente no filme “Libertad” (2001), do cineasta Lisandro Alonso, que coloca em cheque o modelo industrial hegemônico. Esta análise abrirá espaço para uma discussão mais ampla, onde refletiremos sobre o papel da paisagem na experiência perceptiva do espectador e na relação entre o personagem e o espaço ao seu redor. Trata-se de pensar a paisagem como forma de acesso sensível do mundo. Para cumprir tal tarefa, propomos um profícuo debate entre arte e filosofia, recorrendo

à Kant, Adorno, Horkheimer, Benjamin, Bess, Coccia, entre outros.

Palavras-chave

Lisandro Alonso, cinema contemporâneo, filosofia, paisagem, artes plásticas.

A forma narrativa dos filmes, tal qual usualmente a encontramos nas produções cinematográficas de cunho mais comercial, têm sua narratividade garantida pela diegese proporcionada pela montagem, que, não raro, sobrepõe-se aos planos longos relegando à fotografia o mero papel de coadjuvante ou de pano de fundo. O predomínio da instância temporal (montagem) sobre a instância espacial (fotografia), embora, num primeiro momento, tenha garantido o desenvolvimento da forma narrativa no cinema, num segundo momento, de acordo com Adorno e Hockheimer, operou a expropriação da instância imagética dos espectadores, tornando-os meros reprodutores e consumidores compulsivos dos padrões impostos pela indústria cinematográfica. Não raro também, encontramos produções cinematográficas cuja relação montagem/fotografia aponta para novas experiências cinematográficas, distintas daquelas reiteradamente reproduzidas pela indústria, e que permitem ao espectador uma experiência cinematográfica capaz de ampliar seu horizonte imagético e reflexivo.

Sendo assim, na primeira parte deste artigo, teremos em vista como a gênese narrativa dos filmes pôde proporcionar o desenvolvimento da indústria cinematográfica, cujo grande sucesso comercial está intrinsecamente ligado aos modos com que as produções manipulam as instâncias perceptivas dos espectadores. Na segunda parte, analisaremos o filme *La Libertad* (2001), de Lisandro Alonso, cuja estrutura formal privilegia a fotografia ao invés da montagem, proporcionando ao espectador uma experiência *sensível* do cinema. Trata-se de um ‘encontro com a paisagem’, tanto do ponto de vista do personagem com seu meio, quanto do ponto de vista do espectador, a quem é proporcionado uma experiência estético-reflexiva pré-discursiva, pré-narrativa, que é em si e para além de si libertadora.

1. O cinema discursivo¹

A forma linear da disposição dos quadros em um filme, tal qual a conhecemos hoje, teve sua gênese intimamente ligada ao desenvolvimento comercial do cinema, o que teria ocorrido na virada do sec. XIX para o sec. XX. De fato, é facilmente possível apontar para o momento histórico em que a assunção de um modelo de produção cultural baseado na *reprodutibilidade técnica* passa a reger não somente a produção de bens culturais, mas também, e, principalmente, o modo mesmo com que os indivíduos devem percebê-los e apreciá-los. Walter Benjamin (2012), em “*A obra de arte na época de*

¹ Esta seção está baseada no segundo capítulo de “*Kant e o cinema transcendental*”. Conf.: Sellamano, 2017.

sua *reproduzibilidade técnica*” já ressaltava o fato de que a ascensão deste, até então, novo modelo de produção cultural teria acarretado consigo uma grande mudança no modo como os indivíduos passaram a perceber a realidade. E isto se faz notar de forma exemplar quando nos voltamos para a gênese do filme, isto é, para o modo como ocorreu o desenvolvimento da técnica cinematográfica, na virada do sec. XIX para o sec. XX.

Entre as primeiras exibições públicas oferecidas por Lumière e por Skladanowsky em 1895 e os filmes realizados por Griffith em 1914 e 1916 podemos observar uma mudança profunda na forma como os filmes eram realizados. Arlindo Machado destaca que o primeiro cinema tinha por característica o “encadeamento descontínuo de vários quadros sucessivos, que funcionam cada um deles como um *tableau* alegórico e autônomo e se sucedem uns depois dos outros de forma mais ou menos arbitrária, separados por imensas elipses temporais.” (Machado, 2002, p. 90). Neste contexto, os filmes eram bastante curtos, e, em geral, compostos de uma única cena, ou um único quadro. Via de regra, era o próprio exibidor quem se encarregava de formular a sequência dos quadros através da exibição de pequenos filmes, um após o outro. A sequência narrativa tinha de ser garantida por meio do pré-conhecimento pelos espectadores da história que estava sendo apresentada, isto é, tinha de ser garantida através de uma narrativa exterior à própria lógica sequencial dos quadros, como ocorria, por exemplo, nas exibições que narravam a paixão de Cristo mais ou menos entre os anos de 1897 e 1907 (Machado, 2002, p. 89).

Até que se conseguisse, através da montagem, *linearizar* a disposição dos quadros, diversas experiências foram realizadas de modo que o público finalmente pudesse apreender o filme de forma narrativa sem o auxílio de qualquer recurso exterior à própria sequência dos quadros. Para atingir este objetivo, além do investimento no melhor desenvolvimento técnico das produções, foi extremamente necessário à indústria “educar” o público consumidor, isto é, torná-lo familiarizado com aquele, até então, novo modo de se contar uma história. É neste sentido que, como destaca Machado, o modelo adotado para construção da síntese dos quadros no cinema foi o da *linguagem*, tanto escrita como verbal, capaz de decompor um complexo de ações simultâneas de forma linear. O autor ainda chama a atenção para o fato de que esta necessidade surge somente por “ocasião da entrada no *nickelodeons* do público pequeno-burguês e ilustrado, esse público incapaz de perceber qualquer coerência na ‘confusão’ do quadro primitivo” (Machado, 2002, p. 101). Isto porque este público se mostrou inapto para

discernir tramas mais complexas quando apresentadas de forma simultânea, isto é, num mesmo plano, e por isso, inicialmente, foi necessário o concurso de recursos externos à sequência dos quadros para que o público pudesse acompanhar o que estava sendo desenvolvido na tela. Segundo Machado, na “raiz dessa incapacidade, está o peso de toda tradição verbal, segundo a qual só pode entrar no domínio dos signos e ganhar sentido aquilo que se encontra linearizado, conforme o modelo significativo por excelência: a linguagem escrita.” (Machado, 2002, p. 101). Portanto, foi preciso que nos filmes as ações mais complexas fossem desmembradas em vários planos diferentes, para que o público pudesse perceber, de forma linear, isto é, plano após plano, aquilo que, na realidade, teria ocorrido de forma simultânea.

Porém, é importante notar aqui que não somente a produção cinematográfica precisou desenvolver padrões narrativos capazes de prender a atenção do público como também foi preciso que este mesmo público adaptasse o seu aparato perceptivo de forma que não só as imagens mais a própria sequência de imagens fizesse sentido por si só. Esta adaptação, porém, se desenvolveu em conformidade com o estabelecimento de uma regra de síntese narrativa, desenvolvida e fornecida pelos próprios filmes. Trata-se aqui, portanto, da ideia de que o aparato perceptivo dos espectadores, o modo mesmo com que percebem as coisas no tempo e no espaço, passaram, a partir do início do sec. XX, a serem moldados pela lógica narrativa imposta pelos filmes. E não só pelos filmes, mas também, por uma vasta gama de produtos culturais que tinham na *reproduzibilidade técnica* o fundamento de seu potencial conformador. Aqui, passamos a um plano de especulação que vai além da experiência cinematográfica e nos remete a uma tese epistemológica de cunho materialista-dialética, na linha Hegeliano-Marxista, cujo desenvolvimento teórico realizado por diversos pensadores da assim chamada “Teoria Crítica”, tais como Walter Benjamin, Max Horkheimer e Theodor Adorno, nos ajudam a entender como é possível que, na experiência cinematográfica, o filme imponha ao espectador o modo como as coisas devem ser percebidas no tempo e no espaço. Walter Benjamin, em “*a obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*”, chama atenção para o caráter histórico de nossa percepção:

« No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (Benjamin, 2012, p 183).

Esta dinâmica na qual está envolvida a percepção humana, segundo Benjamin, encontra sua facticidade em vários períodos da história, mas, sobretudo na virada do sec. XIX para o sec. XX, quando os novos meios de produção e recepção de bens culturais promovidos pelo surgimento da fotografia, do rádio e do cinema acarretaram profundas mudanças no aparato perceptivo dos indivíduos. Isto porque, a percepção estaria subordinada a uma dinâmica dialética entre o sujeito e objetividade, tomada aqui no sentido materialista como construto social, isto é, como *segunda natureza*, que se impõe sobre os indivíduos particulares moldando o modo como percebem e interpretam a realidade ao seu redor. Horkheimer nos remete a esta mesma constatação em “*Teoria Tradicional e Teoria Crítica*”:

« A totalidade do mundo perceptível, tal como existe para o membro da sociedade burguesa e tal como é interpretado em sua reciprocidade com ela, dentro da concepção tradicional de mundo, é para seu sujeito uma sinopse de facticidades; esse mundo existe e deve ser aceito (...). O mesmo mundo que, para o indivíduo, é algo em si existente e que tem que captar e tomar em consideração é, por outro lado, na figura que existe e se mantém, produto da práxis social (...). Os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo. Nem um nem outro são meramente naturais, mas enformados pela atividade humana (...) (Horkheimer, 1975, p. 133).

Nesta passagem é fácil notar o ponto de vista materialista dialético com que a relação entre sujeito e objeto passa a ser definida não só no pensamento de Horkheimer, mas também no de Benjamin e de Adorno. Neste pequeno trecho, certamente inspirado pelo Lukacs de “*História e Consciência de Classe*”, Horkheimer opera uma transposição da estrutura presente no *fetichismo da mercadoria*, amplamente discutida por Marx no primeiro capítulo de *O Capital*, para todos os âmbitos da cultura e da sociedade: a aceitação tácita e irrefletida de que ‘este mundo existe e deve se aceitar’, perpetua a ocultação de que este mesmo mundo é ‘produto da práxis social’. Trata-se, portanto, da ideia de que tanto o mundo quanto os sujeitos que o compõe tiveram seu devir na relação de co-determinação dialética perpetrada entre sujeito e objetividade ao longo da história da humanidade. Se o mundo, na medida em que é a objetividade por excelência, conforma de forma determinante o sujeito, é, por sua vez, a mediação subjetiva quem permite a mudança na objetividade.

Porém, tanto em Horkheimer quanto em Benjamin, mas principalmente nos últimos escritos de Theodor Adorno, encontramos a ideia de que nesta relação de co-

determinação o peso conformador da objetividade é sempre desproporcionalmente maior do que qualquer contribuição subjetiva na mudança do *status quo*. Tem-se aqui a ideia de um *primado da instância objetiva sobre a subjetiva* embora esta última não deixe de reivindicar certa autonomia (Adorno, 1995). Agora, este sujeito que é conformado pela objetividade social, mas que, porém, não se deixa reduzir totalmente a ela, é aquele mesmo sujeito descrito por Kant em sua “*Crítica da Razão Pura*”. Um sujeito, porém, que não pode mais comportar a qualificação de *sujeito transcendental*, isto é, de *condição de possibilidade* da experiência objetiva. A este sujeito kantiano, redimido aqui pela tese materialista-dialética adorniana, denominaremos, provisoriamente, de o “operador de sínteses”. Isto porque, para Kant, o sujeito transcendental era definido pelo poder de *sintetizar* a experiência objetiva a partir de parâmetros cuja origem encontrava-se no sujeito e não na objetividade. Trata-se, portanto, de um sujeito cuja capacidade de determinar a experiência empírica é inata e a-histórica. E isto aparece de forma exemplar em sua “*doutrina do esquematismo*”: na medida em que, para Kant, o *tempo* e o *espaço* nada mais são do que as formas *a priori* da sensibilidade humana, o modo com que as coisas podem ser determinadas no tempo e no espaço será dado por uma regra de síntese cuja origem se encontra no intelecto discursivo, e cuja aplicação aos dados “objetivos”, requer do sujeito uma capacidade de traduzir para o âmbito sensível aquela regra cuja origem é intelectual e discursiva. Para Kant, isto só é possível por meio de uma mediação efetuada pela ‘faculdade da imaginação’ entre o âmbito intelectual e o âmbito sensível, e a esta operação de tradução operada pela imaginação Kant dá o nome de ‘esquematismo dos conceitos puros do entendimento’ (Kant, 2013 – B176-187).

Note-se, portanto, que em Kant temos um sujeito que conforma a objetividade a partir de parâmetros próprios, e cuja instância intelecto-discursiva é mais determinante do que a sensível. É este sujeito que opera a *síntese sensível e imagética* a partir de parâmetros *intelecto-discursivos* que será mantido pela tese materialista adorniana, mas, porém, somente na medida em que ele atua como *médium* e não como origem dos parâmetros que serão aplicados na determinação das coisas no tempo e no espaço. Adorno (1995) inverte a polaridade kantiana e passa a pensar a objetividade sócio-cultural como conformadora das instâncias mentais dos indivíduos. Daí que os parâmetros aos quais o “operador de síntese” recorre para determinar a particularidade objetiva foram, antes, legados de forma coercitiva a este mesmo sujeito pela totalidade social, isto é, pela mesma objetividade que ele tenta determinar. De fato, quan-

do se tem em vista as instâncias discursivo-linguísticas do intelecto humano, não há como desconsiderar o poder conformador que a língua imposta pelo contexto sócio-cultural no qual o indivíduo está inserido exerce na conformação de sua capacidade discursiva. A linguagem precede o pensamento e não o contrário. E, embora depois de legada toda sorte de determinações ao sujeito, agora socialmente conformado, ele ainda possa operar sínteses discursivas-intelectuais e síntese-sensíveis de forma relativamente autônoma, isto é, possui a capacidade de criar algo o novo a partir daquilo que a objetividade lhe legou de forma coercitiva, o peso determinante da instância objetiva ainda será sempre maior do que a subjetiva. É justamente sob o peso conformador desta objetividade sócio-cultural, forjada ao longo da história a partir da *práxis social*, isto é, pela mediação subjetiva, que se pode pensar a *historicidade do aparato perceptivo* dos indivíduos, apontando, como sugere Horkheimer no trecho que citamos logo acima, para o caráter duplo desta mesma conformação: A historicidade do que pode ser dado à sensibilidade do indivíduo, já que ela é fruto da *práxis social*, e a historicidade do próprio aparato perceptivo, na medida mesma em que ele é moldado de acordo com a totalidade social vigente.

Porém, de acordo com a dinâmica materialista que estamos apresentando aqui, embora o peso da determinabilidade da instância objetiva seja sempre maior do que qualquer alteração que a instância subjetiva possa vir a promover na objetividade, o sujeito, como ‘operador de sínteses’, ainda mantém-se sob certa autonomia, que nunca é total, mas que carrega consigo a potencialidade de intervir na objetividade, isto é, de alterar o *status quo*. Ora, é justamente este resíduo subjetivo que resiste ao peso conformador da objetividade sócio-cultural que, segundo Adorno e Horkheimer (2006), passou também a ser expropriado dos sujeitos com o advento da reproduzibilidade técnica na virada do sec. XIX para o século XX, e o cinema passa ser o agente mais poderoso neste processo de expropriação. Trata-se aqui da tese apresentada por Adorno e Horkheimer em “*Dialética do Esclarecimento*”, sobre a capacidade que a *Indústria Cultural* possui de, por meio de seus produtos, expropriar a capacidade de *esquematizar* do público consumidor:

« A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado (...). Para o con-

sumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção (Adorno y Horkheimer, 2006, p. 103).

De fato, no caso do cinema não é somente a *regra de síntese discursiva*, a saber, a *linearidade*, que é imposta ao sujeito. Na medida em que o cinema instância esta regra de síntese na forma de uma sequência de *imagens* animadas, ele imputa também ao público a *regra de síntese sensível*, isto é, o *esquema*, na medida em que apresenta aquela regra de síntese discursiva já “sensibilizada” no tempo (montagem) e no espaço (fotografia). Porém, não é somente a regra de síntese discursiva intelectual (a *linearidade*) e a regra de síntese sensível (o *esquema* da linearidade) que o cinema imputa ao espectador. Ele também entrega as próprias imagens já sintetizadas no tempo e no espaço de acordo com a regra de síntese que ele mesmo estabeleceu. Portanto, diante da tela do cinema nem mesmo a síntese, a mediação da subjetividade na conformação da objetividade, pode ser exercida pelo sujeito. A este espectador cabe apenas o papel de *reproduzir* aquilo que é reiteradamente e massificadamente imputado pela indústria do entretenimento. Ora, na medida em que o cinema nos exime de operar tanto a síntese intelecto-discursiva quanto a síntese sensível, ele simplesmente nos exime de pensar, nos exime de determinar a objetividade com nossas próprias forças. Todo trabalho mental exigido para interpretar a objetividade é dado de bandeja ao espectador. E é simplesmente por isso que assistimos aos filmes distraídos. Diante da tela do cinema estamos eximidos de exercer aquelas operações de *síntese discursiva* e de *síntese sensível* exigidas quando temos que determinar a objetividade com nossos próprios recursos, isto é, aqueles mesmos recursos que foram legados pela objetividade, mas que sob a ação sintética do indivíduo podem transformar-se no inteiramente novo.

Isto se torna mais fácil de se ver quando comparamos a experiência que temos diante de um filme puramente comercial com aquela que temos diante de um bom livro. Na leitura de um romance, por exemplo, embora a trama se desenrole na forma diegética da *linearidade*, aquela mesma forma à qual o cinema se baseou para dar narratividade aos seus filmes, as imagens que concebemos a partir do que estamos lendo são fruto de um esforço sintético e imagético efetuado pelo próprio leitor. O cinema, ao contrário, entrega ao espectador as imagens já em conformidade com a regra de síntese, eximindo o espectador de formar sínteses imagéticas por conta própria. Pensamos agora na experiência que temos diante de um poema. Neste caso, não é somente a síntese imagética que será requerida do leitor, mas também, a síntese

intelecto-discursiva na medida em que a poesia tem como matéria a torção mesmo da linguagem, da narratividade, do sentido unívoco, e assim por diante.

Porém, cabe aqui, portanto, se perguntar se não teríamos uma forma poética do cinema, em oposição à forma narrativa consagrada pela indústria. Em termos da crítica de Adorno e Horkheimer ao *esquematismo* Kantiano, poderíamos nos perguntar como é que o sujeito se comportaria quando a objetividade lhe oferece algo cuja regra de síntese ele não conhece plenamente. Mas especificamente, como se comporta o espectador diante de um filme cuja instância narrativa proporcionada pela montagem fica em segundo plano? Como se comporta diante de um filme cuja fotografia se sobrepõe à montagem, promovendo uma torção da instância narrativa?

Se seguirmos as lições que o próprio Kant (2016) nos oferece em sua *Terceira Crítica*² sob um ponto de vista materialista-dialético, poderíamos dizer que, neste último caso, o sujeito *passa a exercer de forma reflexiva a sua capacidade de síntese*, na medida em que tenta dar significado àquela alteridade que a objetividade lhe oferece. Um sentido, porém, que nunca será unívoco, mas que ‘dá muito a pensar’. Uma relação que se estabelece com a objetividade, sobretudo, a partir da sensibilidade, do sensível, na medida em que a instância discursiva-intelectual não consegue lhe determinar de forma exata. É sobre o ponto de vista da possibilidade desta *experiência sensível* no cinema, distinta, portanto, daquela *experiência intelecto-discursiva* proporcionada pela narratividade, que gostaríamos de, a partir de agora, abordar o filme *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso.

2. O cinema sensível³

A experiência que o filme *Libertad* (2001) do cineasta Argentino Lisandro Alonso oferece ao espectador é a da imersão em um dia no espaço selvático do lenhador Misael Saavedra. Salvo em alguns poucos diálogos com alguns comerciantes, ou quando Misael telefona a um amigo, no resto do filme o protagonista não fala. O som do filme é composto pelos ruídos dos gestos e movimentos do lenhador, pelos ruídos do mundo sensível que o rodeia.

Os longos planos em câmera fixa remetem ao cinema e às suas origens, aos primeiros documentários que buscavam observar uma cena cotidiana, um acontecimento

² Trata-se da “Crítica da Faculdade de Julgar”, Publicada em 1790.

³ Esta seção está baseada de certa forma na tese “Paisagem e perambulação urbana: Samuel Rawet em diálogo com as artes visuais”. Cf: Ázara, 2015.

banal como a chegada de um trem a uma estação ou a observação da vida de um esquimó canadense. Mas se no caso desse último, o filme de Robert Flaherty, *Nanook*, de 1922, era necessário colocar algumas legendas para orientar o espectador, no caso de *Libertad* nos é proposto uma aproximação sensível ao universo do lenhador: ruídos, silvos, canto de pássaros, gestos, música de um pequeno rádio, barulho dos utensílios manuseados pelo lenhador, em suma, todos os sons da paisagem que rodeia o personagem. Nesse sentido, a paisagem se configura no filme de maneira sensível: não é apenas o lenhador que se encontra imerso neste universo sensível, mas também o espectador é convidado a adentrar nesta atmosfera do protagonista, através dos elementos sensoriais que compõem a paisagem, e através da lenta e aproximada apresentação da realidade deste homem comum, deste homem ordinário.

No entanto gostaríamos de salientar uma outra questão que o filme do cineasta argentino nos convida a refletir, que é a de colocar o espectador em contato com o mundo sensível que rodeia o lenhador. A câmera busca se aproximar desse homem comum de maneira que o próprio espectador também penetre neste espaço da selva. Assim, é possível afirmar que o espectador também experimenta, de certa forma, a primitividade muda que é o encontro do sujeito com o mundo sensível. Como afirmou o filósofo italiano Emanuele Coccia:

« Vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada. A influência da sensação e do sensível sobre nossa vida é enorme, embora permaneça praticamente inexplorada. Enfeitiçada pelas faculdades superiores, a filosofia raramente mediu o peso da sensibilidade sobre a existência humana. Esforçando-se por provar e fundar a racionalidade do homem, procurando separá-lo a qualquer custo do resto dos animais, ela frequentemente esqueceu que todo homem vive no meio da experiência sensível e que pode sobreviver apenas graças às sensações (Coccia, 2010, p. 9).

Assim como o lenhador, o espectador do filme de Lisandro Alonso, também mergulha neste mundo sensível que se oferece ao sujeito na intuição. A quase inexistência de diálogos, os planos fixos ou os movimentos lentos da câmera, colocam o espectador em contato “direto” com a paisagem da selva. Contato este que não é dado apenas pelo visual, pela imagem que se projeta no ecrã, mas pela provocação do corpo inteiro do espectador, de todos os seus sentidos: sentido visual, sentido auditivo (ruídos,

sons), sentidos olfativos e gustativos (a lenta preparação de um tatu para a janta) e o sentido tátil (a lenta manipulação dos objetos). Sejam provocadas (sentidos olfativos, gustativos e táteis) ou realmente sentidas pelo espectador (sentido visual e sonoro), as sensações demonstram antes de mais nada que o filme busca afetar o espectador pelo corpo, por esta experiência muda e primordial que o sujeito experimenta ao perceber uma paisagem. Como salientou Jean Marc Besse, em uma perspectiva fenomenológica, “a paisagem pode ser compreendida e definida como o evento do encontro concreto entre o homem e o mundo que o rodeia” (Besse, 2009, p.50). Se para Adorno e Horkheimer seria necessário, antes de mais nada, considerar a historicidade do que é dado à sensibilidade do indivíduo, seria necessário pensar também a paisagem como algo da ordem do evento, do encontro concreto e real do sujeito com o mundo, aquém ou além do caráter histórico da percepção. O filme abriria então um espaço de experimentação para o espectador, convidado a se instalar no cerne desta experiência primordial. Como afirmou o antropólogo Alain Mons, retomando o filósofo Nietzsche de *Aurora*, existe um “grande silêncio”, uma “muda beleza” que conforma a experiência sensível, e que Alain Mons nomeará de o “ruído-silêncio”:

« Este silêncio é um ruído de fundo que habita o espaço. Um enorme rugido abafado ligado à disjunção original, à heterogeneidade fundamental do mundo. Nos filmes abordados [o autor se refere ao cinema de Michelangelo Antonioni, Wim Wenders e Andrei tarkovski] este silêncio ruidoso, às vezes intolerável, é paradoxalmente visual. Isso se liga à famosa frase de Claudel, “O olho escuta”, porque o sonoro torna-se visível por metáfora. À condição de admitir, com o filósofo Mikel Dufrenne, “a revelação de uma homogeneidade primordial do sensível” (Dufrenne, 1991, p.117), então existe um fundo indiferenciado onde o visível não se distingue do audível, um “caldo” primordial do visível. As sinestésias podem então se desdobrar em todos os sentidos, e elas são intrínsecas a um sujeito pré-estético que as distingue (Mons, 1999, p.235 – Nossa tradução).

O sensível, enquanto imagem, se configura como este fundo indiferenciado e sinestésico que indiscernibiliza os sentidos. Este ruído inquietante e imagético, conforma o caráter poético do filme. Em *Libertad* a fotografia não se apresenta subordinada à montagem, ao mesmo tempo que paisagem não se subordina ao enredo. Este aspecto formal do filme, que inclusive dialoga com o cinema dos primeiros tempos, “pré-cinemas” na concepção de Arlindo Machado, demonstra como é possível ao cinema não se submeter à forma narrativa consagrada pela indústria. E é justamente este tipo de experiência proposta em determinados filmes, como no caso do longa metragem de

Lisandro Alonso, que oferece algo cuja regra de síntese o sujeito não conhece plenamente, ou seja, uma relação que se estabelece com a objetividade sobretudo a partir da sensibilidade, do sensível, na medida em que a instância discursiva-intelectual não consegue lhe determinar de forma exata. O cinema, ao não subordinar a fotografia à montagem, se instala em um regime de imagens anterior à codificação e à formulação de uma sintaxe do cinema industrial, ou seja, nesta potência pré-gramatical das imagens que é própria do reino do sensível e do cinema de poesia. Nas palavras do cineasta italiano Pasolini, se existe uma “língua” do cinema ela é poética, uma vez que a base do cinema são as imagens significantes, *in-signos*, o mundo da memória e dos sonhos: “há todo um mundo complexo de imagens significativas – formado tanto pelos gestos e sinais de toda a espécie emanados do meio, como pelas nossas memórias e sonhos – que se propõem como fundamento “instrumental” da comunicação cinematográfica e a pré-figura” (Pasolini, 1985, p. 24). O cinema, ainda conforme o cineasta italiano, se baseia num instrumento linguístico de tipo irracional, os *in-signos*, o que explica sua natureza onírica:

« Os instrumentos da comunicação visual, que estão na base da linguagem cinematográfica, estão ainda em estado bruto, são quase instintivos. Com efeito, tantos os gestos, como o real que nos rodeia, como os sonhos e mecanismos da memória, pertencem a uma ordem quase pré-humana, ou pelo menos no limiar do humano. Todos, certamente, se situam no pré-gramatical, senão até no pré-morfológico (os sonhos são fenômenos inconscientes tal como os mecanismos mnemônicos; o gesto é um signo completamente elementar, etc. (Pasolini, 1985, p. 24).

Sendo assim, mesmo o cinema mais comercial, os filmes de caráter mais narrativo, se fundamentariam em *in-signos*, ou seja, no complexo mundo de imagens significativas, pré-gramaticais e pré-rationais. Pasolini evoca o mundo dos sonhos, da memória, dos gestos, como o solo que pré-figura as imagens do cinema. É como se, subjacente à estrutura narrativo-linear dos filmes clássicos, embasados no teatro e na literatura, subsistisse um filme mais primitivo, onírico, que ameaçasse romper o regime homogêneo do, nas palavras de Gilles Deleuze, “sistema sensorio-motor” do cinema clássico (Deleuze, 1990).

No entanto, de acordo com o nosso ponto de vista, é no cinema de arte, ou no cinema independente, como aquele proposto por Lisandro Alonso, que a imagem cinematográfica nos é apresentada com a força destes *in-signos* pré-gramaticais. Em

Libertad, este carácter essencialmente poético do cinema se dá na medida em que o filme convida o espectador a experienciar, de certa forma, o encontro mudo e primitivo entre o sujeito e o mundo, experiência esta que está no cerne da percepção de uma paisagem.

Assim como no caso da pintura em que a paisagem foi aos poucos surgindo diante do espectador ao deixar de ser mero pano de fundo para determinada cena, também no cinema de Lisandro Alonso, o esvaziamento do enredo, a quase inexistência de diálogos ou mesmo o carácter documental do filme, que não procura contar uma história, mas acompanhar a jornada de um dia na vida do Lenhador, abre espaço para que a paisagem surja com força diante do espectador. Na película ela não aparece como pano de fundo para o desenrolar de uma história, para acompanhar o dia de Misael, uma vez que ele próprio faz parte da paisagem, se encontra imiscuído ao espaço que o rodeia:

« A paisagem é o espaço do sentir, ou seja, o foco original de todo o encontro com o mundo. Na paisagem, estamos no quadro de uma experiência muda, 'selvagem', numa primitividade que precede toda instituição e toda significação. [...] A paisagem significa participação mais que distanciamento, proximidade mais que elevação, opacidade mais que vista panorâmica. A paisagem, por ser ausência de totalização, é antes de mais nada a experiência da proximidade das coisas (Besse, 2009, p. 81).

Ainda conforme salientara Jean-Marc Besse, em uma perspectiva fenomenológica, o estudo das sensibilidades nas ciências humanas abriu a possibilidade para a configuração de uma geografia afetiva, sensível, e tal concepção pode ser aplicada ao conceito de paisagem que aqui estamos propondo, ou seja, aquele que implica a relação direta e imediata entre o sujeito e o mundo:

« A sociologia, a antropologia e a história das sensibilidades (Pierret Sansot, Alain Corbin), mas também a história da estética filosófica (Ernst Cassirer, Joachim Ritter), assim como numerosos estudos sobre o meio urbano, levam em conta uma dimensão da relação humana ao mundo e à natureza humana que a ciência moderna, por princípio, tinha deixado de lado: a relação direta, imediata, física, aos elementos sensíveis do mundo terrestre. A água, o ar, a luz, a terra: igualmente os aspectos do mundo que estão abertos aos cinco sentidos, à emoção, a uma sorte de geografia afetiva que repercute os poderes do impacto que possuem os lugares sobre a imaginação. (Besse, 2009, p.49 – Nossa tradução)

Se a experiência da paisagem pressuporia um horizonte, “não existe paisagem sem horizonte” (Collot, 1993, p.121) este mesmo horizonte da paisagem poderia, no entanto, também ser pensado como lugar da perda de coordenadas, um espaço não objetivável, irrepresentável, lugar do extravio, do descaminho:

« A paisagem é desorientação radical, ela surge da perda de toda referência, ela é uma maneira de ser invadido pelo mundo. [...] ‘O espaço da paisagem é, de início, o lugar sem lugares do ser perdido’. [...] Nenhuma coordenada. Nenhuma referência. [...] ‘Nós saímos do caminho; como homens nos sentimos perdidos’ [...]. Não temos mais um lugar. Não temos mais lugar (Besse, 2006, p. 79).

No trecho citado acima, Jean-Marc Besse se embasa na distinção feita pelo fenomenólogo Erwin Strauss entre a geografia, que estaria do lado da percepção, e a paisagem, que estaria do lado do sentir: “[o] espaço do mundo da sensação está para aquele do mundo da percepção como a paisagem está para o espaço da geografia” (Strauss, 2000 *apud* Besse, 2006, p. 79). Se a paisagem está fundamentalmente ligada à existência de um horizonte, “o que quer dizer que não há paisagem sem a coexistência do aqui e do além, coexistência do visível e do oculto, que define a abertura sensível e situada do mundo” (Besse, 2006, p. 80), ao mesmo tempo a ideia de horizonte poderia implicar a perda de qualquer tipo de referencial, subsumiria um encontro pré-reflexivo entre o sujeito e o espaço, um transbordamento do ser que se abre à experiência de uma imersão na paisagem:

« Mas, a partir do momento em que ela se situa além do dispositivo moderno do objeto e do sujeito, sob qual forma aparece a experiência da paisagem? Falaremos aqui de imanência, de imersão, de participação, para nomear este encontro pré-reflexivo com o inobjetivável, que constitui o núcleo do evento-paisagem (Besse, 2009, p. 54 – Nossa tradução).

Dessa forma, podemos dizer que o filme de Lisandro Alonso faz com que o sujeito se esforce para determinar a objetividade com forças próprias, contrariamente ao que havia formulado os filósofos de Frankfurt a respeito da experiência no cinema industrial. No entanto, antes mesmo de provocar a reflexão no sujeito, o filme, enquanto cinema de poesia, instala o espectador neste mundo sensível que conforma a experiência perceptiva da paisagem. Nas palavras de Michel Collot, “[a] paisagem transgride a oposição entre o sujeito e o objeto, o individual e o universal” (Collot, 2013, p.27). Produto do encontro entre o sujeito e o mundo, ela é antes de mais nada

da ordem do sensível, de um fundo indiferenciado, pré-racional e pré-gramatical que afeta sensorialmente o sujeito. A paisagem nos convida a pensar de outra forma, e se no tipo de experiência proposto pelo filme de Lisandro Alonso, podemos inferir, em termos kantianos, que o sujeito passa a se esforçar para exercer de forma reflexiva a sua capacidade de síntese, a experiência sensível da paisagem – aquela que diz respeito tanto à relação entre o sujeito e o mundo, o personagem e a paisagem, quanto aquela que diz respeito à experiência da paisagem via cinema, por parte do espectador – é antes de tudo uma experiência situada no limiar do humano, ou do ainda não humano: “Na experiência e no sonho, dormindo e em vigília, vivemos uma vida inferior ao pensamento, não necessariamente definida pela autoconsciência, e integralmente tecida pelo sensível” (Coccia, 2010, p.10). A experiência do sensível é a experiência da liberdade, a experiência do mundo primordial que atravessa todo ser vivente, aquém ou além de toda conformação histórica.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. (1995). “Sobre Sujeito e Objeto”, in: Valls, A (ed.), *Palavras e Sinais: Modelos críticos 2*, Trad. Ruschel, M. H., Petrópolis: Vozes, pp. 181-201.

ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. (2006). *Dialética do esclarecimento*, Trad. Guido, A., Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

AZARA, M. (2015). *Paisagem e perambulação urbana: Samuel Rawet em diálogo com as artes visuais*. Tese (Doutorado), – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.

BENJAMIN, W. (2012). “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in: We-
lcman, M. (ed.), *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, Trad. Rouanet, S. P., 8ª Edição, São Paulo: Brasiliense, pp. 179-212.

BESSE, J.M. (2006). *Ver a Terra, Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*, São Paulo: Perspectiva.

– (2009). *Le Goût du monde : exercices de paysage*, Arles: Actes Sud; École Nationale Supérieure du Paysage.

- COCCIA, E. (2010). *A vida sensível*, trad. Diego Cervelin. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, (Coleção Parrhesia).
- COLLOT, M. (2011). *La Pensée-paysage*, Arles: Actes Sud; École Nationale Supérieure du Paysage.
- (2013). *Poética e filosofia da paisagem*, trad. Ida Alves et al. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- COMOLLI, J.L. (2007). Os Homens ordinários: a ficção documentária. In: Sedlmayer-pinto, S; Guimarães, C.G.; Otte, G. *O comum e a experiência da linguagem*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DELEUZE, G. (1990). *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense.
- HORKHEIMER, M. (1975). “Teoria Tradicional e Teoria Crítica” in: Loparic, Z. and Arantes, O. B. F. (ed.), *Textos Escolhidos – Coleção os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, pp. 125-162.
- KANT, I. (2013). *Crítica da razão pura*, Trad. Mattos, F. C., Petrópolis: Vozes.
- (2016). *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Mattos, F. C., Petrópolis: Vozes.
- MACHADO, A. (2002). *Pré-cinemas & pós-cinemas*, 2ª Edição, Campinas: Papirus.
- MONS, A. (1999). Le bruit-silence ou la plongée paysagère. In: Mottet, Jean (Org.). *Les paysages du cinéma*. Seyssel: Champ Vallon.
- PASOLINI, P.P. (1985). O cinema de poesia. In: *Ciclo Pasolini anos 60*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SELLAMANO, R. (2017). *Kant e o cinema transcendental: Um debate acerca das relações espaço-temporais no cinema a partir de Theodor W. Adorno e Immanuel Kant*, Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.
- STRAUSS, E. (2006). *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000 *apud* Besse, J.M. (2006), *Ver a Terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva.

Modelos emergentes de creación audiovisual en el contexto catalán: dispositivos colaborativos en el cine político actual

Sofía Moisés Pizá

Universidad de Barcelona

sofiamoisés@gmail.com

Resumen

La cultura digital supone una nueva fase de la industria cinematográfica, un periodo de transformación de los modelos de producción, distribución y exhibición. En esta investigación, vamos a analizar la emergencia de nuevas posiciones en los mercados de trabajo cultural, nuevas propuestas contra-hegemónicas y diálogos entre la esfera cultural y social que surgen en los márgenes de las estructuras capitalistas con el objetivo de repensar los procesos de producción y de circulación culturales desde una dimensión social. En este sentido, los métodos colaborativos y participativos contribuyen a crear otras formas organizativas descentralizadas que mo-

difican las lógicas de poder verticales propias de las estructuras de las industrias creativas mediante formas diversificadas de mediación entre el trabajo cultural y sus receptores.

Palabras clave

Industrias creativas, sociedad digital, cultura libre, agenciamiento, trabajo colaborativo.

1. Introducción

La transformación del arte cinematográfico y su industria desde la introducción de las nuevas tecnologías digitales ha presentado un carácter claramente discordante. La necesidad de un nuevo modelo industrial, que además responda a las especificidades de cada una de las cinematografías internacionales, ha generado toda una serie de propuestas y proyectos de una muy diversa idiosincrasia. La aparición de Internet ha alterado los axiomas de la industria cultural tradicional ocasionando cierta confusión y la reivindicación de un modelo de negocio renovado que se adapte a la “nueva” situación. El escenario exige una reconfiguración completa debido, principalmente, a que los límites en él devienen cada vez más difusos, dando lugar a nuevas y heterogéneas formas de relación. Los mensajes son canalizados en múltiples direcciones y ello determina una nueva dinámica entre la cultura y la sociedad, de la misma forma que lo hace en relación a la política, la economía o la educación.

Este cambio estructural del modelo de la industria cultural conlleva transformaciones en los procesos y relaciones de producción, así como en las formas de organización del trabajo creativo. La creatividad es el valor en torno al cual gira la nueva economía del sistema capitalista y este se aprovecha de determinadas dinámicas, formas de trabajo y principios de la denominada nueva clase creativa contribuyendo a su precarización (Rodríguez Granell, 2015a, p. 84). En consecuencia, el vínculo sociedad-cultura adquiere otra magnitud que, sumada a la apertura que los nuevos media posibilitan, promueve la creación de nuevos espacios, actitudes y formas críticas así como de sujeción.

No obstante, en este marco de crisis institucional, los vínculos entre el arte, la tecnología y la sociedad resurgen para crear nuevos espacios de agenciamiento mediante redes de cooperación, de autogestión y apoyo comunitario. Nuevas formas y relaciones de producción y consumo que suponen alternativas respecto a las estructuras organizativas tradicionales y que se basan en la colaboración.

2. Objetivos y metodología

Tal y como afirmaron Jean-Louis Comolli y Jean Narboni en *Cahiers du Cinéma* (1969), la ideología y la economía son lo que determinaron la invención del cine. El cinematógrafo y el cine como espectáculo nacieron en el seno de la industria y la economía

capitalista, lo que condicionará sus transformaciones y evolución hasta la actualidad. Por tanto, dada la evidente vinculación entre la economía y la producción cultural de los nuevos medios digitales es importante llegar a entender las relaciones existentes entre la creatividad humana y el potencial tecnológico y su efecto en la emergencia de propuestas estéticas. La revolución tecnológica modifica la base de la sociedad a un ritmo acelerado y abre caminos a otras formas de organización del trabajo creativo, convirtiendo a los propios consumidores en agentes culturales. Los conceptos “colectividad”, “participación” y “colaboración” se revalorizan debido a la irrupción de Internet y a consecuencia de la trama política, económica y social que determinan la producción cultural, y en este caso cinematográfica.

Bajo las condiciones específicas que ofrece el contexto español, caracterizado por una crisis política, social y económica, emergen alternativas de carácter más o menos independiente que tratan de evitar los intermediarios con el objetivo de trabajar con una mayor libertad, reducir los costes y hacer más accesible la producción cinematográfica. En este sentido, se busca el apoyo del público activando estrategias participativas que tienen como objetivo tanto involucrar a comunidades como abrir el acceso a los diversos procesos. Por este motivo, es necesario reflexionar en el modo en que esta evolución digital afecta a cada uno de los sectores y procesos de la industria cinematográfica con el fin de entender la confluencia de estos avances tecnológicos con la creciente cultura participativa/colaborativa/cooperativa en los ámbitos de producción, distribución y exhibición cinematográficos.

Esta investigación pretende estudiar la creciente participación de los “espectadores” en las diversas fases de los procesos de producción, distribución y exhibición y las implicaciones de esta borrosa línea divisoria en los procesos de creatividad social y sus formas de colectivización. Para ello, se ha propuesto analizar una serie de casos, representativos del ámbito catalán, atendiendo a las conexiones que puedan existir entre ellos, los discursos políticos que los articulan y en qué medida suponen una respuesta crítica a los modos de organización y gestión de la industria cinematográfica institucional. Por esta razón, la investigación transcurre apegada al trabajo de campo (entrevistas), aunque intentando no especular ni caer en visiones utópicas y tratando de adoptar una perspectiva crítica de las transformaciones en curso en esta etapa de transición y las incertidumbres que presenta el futuro más inmediato.

3. Estado de la cuestión: historia económica, tecnológica y social del cine

El estudio de los nuevos medios se ha convertido en un foco importante de investigación principalmente en el campo de los estudios de comunicación y los estudios culturales. No obstante, cada vez se producen más aportaciones procedentes de disciplinas diversas, como la historia y teoría de las artes. La cultura digital, como contexto en el que se desarrollan las prácticas que vamos a estudiar, cuenta con una extensa bibliografía y nos proporciona una serie de referentes en el estudio de la sociedad de la información y sus relaciones con la evolución económica, social y cultural. Autores como Jean-Louis Comolli (1971-72), Stuart Hall (1980), Bernard Miége (1989), Raymond Williams (1994), David Bordwell y Kristin Thompson (1995) se centraron en la tecnología y su determinación social dentro del marco de las industrias culturales con el fin de establecer las condiciones de existencia de la práctica cinematográfica. Los estudios de estos investigadores han permitido conformar una bibliografía exhaustiva sobre la actividad de las industrias, abriendo la discusión sobre el trabajo creativo, la organización social del trabajo cultural y la importancia económica para la actividad productiva.

En las relaciones entre arte y tecnología existe una larga trayectoria de estudios que parten del desarrollo de las vanguardias artísticas como el resultado de la irrupción de la fotografía y la reproductibilidad técnica. Walter Benjamin (1936) ya creyó ver la posibilidad de nuevas formas de producción colectiva y con ello la expectativa de una politización del arte, mientras que la primera generación de creadores vanguardistas favoreció la progresiva disolución de las clásicas barreras que dividían tanto las diferentes “artes” entre sí como el arte de la esfera de la tecnología. La importancia del desarrollo industrial y tecnológico que cambió las relaciones entre producción y consumo fue abordada por Pierre Bourdieu (1996), mientras que los orígenes del cine y sus relaciones con las dinámicas tecnológicas y sociales fueron planteadas por David Bordwell (1995) y Noël Burch (1999). La modernidad cinematográfica y su nueva economía política, el periodo posterior a 1968 como marco de experimentación de nuevas formas de producción alternativa, financiación colectiva, producción al margen de los estudios y su diálogo con el marco tecnológico fueron temas tratados por Jean-Louis Baudry (1970) y Jean-Louis Comolli y Stephen Heath (1981). Desde la aparición de la fotografía parecía muy probable que al menos para determinados creadores las nuevas tecnologías de generación y reproducción de imagen y sonido podrían ser

herramientas considerables para el arte. Herbert M. McLuhan (1964) ya expresó sus ideas acerca del cambio tecnológico vaticinando una serie de cambios en las maneras de organización económica de la producción y social para la distribución y creación del conocimiento. Aunque fueron Theodor Adorno y Max Horkheimer (1947) quienes acuñaron el término “Industria Cultural” a raíz del cambio en la forma tradicional de los procesos de transmisión de la cultura, ya que el carácter industrial de la producción de la cultura implicaba la mercantilización y estandarización de los contenidos culturales y artísticos como una forma de perpetuar la ideología y el modelo económico neoliberal. Walter Benjamin y Bernard Miège, por su parte, anunciaron visiones más ambivalentes sobre las industrias culturales y sus beneficios para el crecimiento económico y los procesos de transformación social que a partir de finales de los años 70, bajo el nombre de “Industrias Creativas”, se verán potenciadas por toda una serie de pensadores y serán asimiladas por las instituciones.

Por otra parte, diversos teóricos contemporáneos como Lev Manovitch (2005); Charlie Gere (2008); Dan Harries (2000) y Henry Jenkins (2008) estudian el impacto de los nuevos medios digitales. Mientras que autores como David Hesmondhalgh (2002); Tiziana Terranova (2004); Maurizio Lazzarato (2009); Isabel Lorey (2008) y Toby Miller (2010) han señalado la creciente importancia de las industrias creativas en la economía digital y la emergencia de nuevas formas de subjetivación y de relación con la institución. En el contexto español, Enrique Bustamante y R. Zallo (1988) son los dos principales autores en las relaciones de estas industrias con el nuevo marco tecnológico digital.

La historiografía acerca de la emergencia de nuevas propuestas cinematográficas de carácter crítico frente a la institucionalización del medio cinematográfico debemos situarla en el marco del cine alternativo, independiente o marginal, sin entrar aquí en la diferenciación de cada uno de estos conceptos. Más allá de la extensa lista bibliográfica y hemerográfica sobre cine alternativo español, y su relación con la cultura colectiva y las redes de cooperación desarrolladas con el cine militante de los años 60-70, en los últimos años han aparecido diversas investigaciones focalizadas en evaluar las prácticas colaborativas en el cine contemporáneo, como es el caso de David Casacuberta (2003) o Antoni Roig (2008), además de otros muchos artículos, tanto académicos como de divulgación. No obstante, no son muchos los que abordan las relaciones de producción y sus vínculos con los factores sociales y las transformaciones que se producen entre los diversos agentes en estos modelos creativos. La aplicación

del concepto de dispositivo crítico a la producción audiovisual contemporánea y su capacidad para la agencia política ha sido abordada, recientemente, desde diversos puntos de vista y en diversos contextos por Ana Rodríguez Granell (2015a). No obstante, la rápida evolución en este campo provoca que cualquier investigación requiera una constante actualización, hecho que justifica la necesidad del trabajo que aquí se pretende desarrollar.

4. Resultados: marco actual y casos de estudio

4.1. Antecedentes

Sin tratar de delinear en este estudio una historia de las formas alternativas de patronazgo a lo largo de la historia del arte, cabría tener en cuenta las relaciones que han existido entre arte y tecnología desde la irrupción de la fotografía y la reproductibilidad técnica pasando por el desarrollo de las vanguardias artísticas hasta la creciente capitalización de los intermediarios productivos y la reproducción artística. Esta trayectoria nos lleva a reconocer ciertos momentos en que se han producido tensiones entre los agentes del ámbito cultural y artístico y, específicamente, cinematográfico.

La hegemonía que el cine clásico de Hollywood ha ejercido desde principios de los años 20 provocó la necesidad de impulsar una serie de producciones que se distinguieran del estándar. Hollywood marcará el paso de la condición artesanal (situación en que todo el proceso productivo se concentraba en manos del operador de cámara) a la producción de películas en serie, que requerirá otro esquema organizativo basado en la división especializada del trabajo. Sin embargo, y pese a la naturaleza industrial del dispositivo cinematográfico, los procesos productivos de carácter más artesanal nunca desaparecieron, han convivido en los márgenes de la industria y de los circuitos más convencionales hasta hoy.

De este modo, la industria cinematográfica se institucionaliza de la misma forma en que lo hacen el resto de disciplinas artísticas, dando lugar al surgimiento de formaciones contestatarias y discursos contra-hegemónicos. Mientras en Hollywood el modo de producción apenas permitía la experimentación, en Francia, Alemania y la Unión Soviética algunos sistemas actuaban con cierta libertad en el control de la producción, lo que podría ser un factor decisivo a la hora de aportar ideas durante el proceso creativo, ya que con la división del trabajo se crean unos esquemas más uniformados de los que resultaba difícil desviarse (Thompson, 1991, pp. 90-91).

Aunque en las cinematografías de oposición el autor ha tenido un papel muy importante en las decisiones de producción, podríamos decir que es con el cine militante, de los años 60 y 70, donde podemos encontrar alternativas más drásticas en relación al modo de producción dominante y donde la figura del autor no ha tenido tanta repercusión (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997, 4p. 31) o ha sido des-legitimada a favor de autorías colectivas. Mientras algunas muestras de cine de autor se desarrollan en el seno de la institución, las producciones militantes surgen con una intención política y se sitúan voluntariamente al margen de los circuitos institucionales (Monterde, 2013, p. 34). En estos casos, la reestructuración del trabajo y modos de producción, así como las dinámicas de consumo, se podían llevar a cabo mediante la organización cooperativa y colectiva. El modo de organización colectiva significaba una actitud de resistencia y, en España, su desarrollo (en los años 70) fue muy diferente al de las formaciones de procedencia francesa o italiana, dadas las peculiaridades de su contexto sociopolítico (Arnau Roselló, 2013, p. 295)

El trabajo colectivo constituye una manera de cuestionar el individualismo que gobierna en las sociedades capitalistas, se desarrolla en un espacio abierto erigido sobre valores éticos, de equidad y reciprocidad. La intensa recuperación de estos valores y prácticas en las que se traduce se debe, principalmente, a su vinculación con los momentos de crisis. El contexto de crisis económica que vive España desde el 2008 es la matriz de un nuevo sentimiento colectivo que adquiere un sentido profundamente ideológico y politizado. Dada la inherencia del término colectivo en lo que se refiere a la práctica cinematográfica pero la dificultad de trazar un recorrido histórico del mismo, consideramos esencial recuperar su análisis, abordándolo desde una perspectiva actual, teniendo en cuenta las transformaciones que ha sufrido y los diversos modos en que este puede desarrollarse.

4.2. Nuevos agentes en la producción cinematográfica catalana actual

En la etapa actual, los conceptos “colectividad”, “colaboración” y “participación” experimentan una revalorización. Sus implicaciones y desarrollo se han visto modificados en el transcurso de las últimas décadas y, pese a la necesidad de estudiar detenidamente el desarrollo y evolución de estas prácticas desde los años 60 hasta hoy, en esta investigación nos vamos a centrar en la emergencia de fórmulas alternativas para la producción, distribución y exhibición que integran el trabajo colectivo en alguno de

sus procesos como forma de oposición política. Si concretamos a partir de las definiciones propuestas por Antoni Roig en el uso de los conceptos “colaboración” y “participación”, deberíamos discernir entre el primero, trabajar conjuntamente con otros para producir o crear alguna cosa, y el segundo que consiste en el proceso en el cual se encuentran implicados diversos agentes, que se reconocen e influyen mutuamente más allá de los distintos niveles jerárquicos establecidos (Roig Telo, 2010, p. 109).

Parece sensato afirmar que la ecuación entre las nuevas tecnologías y el periodo de crisis ha generado toda una serie de propuestas caracterizadas por una menor especialización y división del trabajo cinematográfico, ya que los equipos de rodaje y postproducción son cada vez más ligeros y manejables por mucha más gente. Como resultado, los creadores tienden a controlar casi todas las fases del proceso creativo debido a que el trabajo se concentra en menos personas buscando una mayor rentabilidad. Los nuevos modelos organizativos que se proponen dan lugar a muy diversas formas de financiación, creación, difusión, promoción e incluso consumo, y, aunque se encuentran sometidos a las mecánicas que rigen el flujo de la nueva economía cultural (la autonomía, la flexibilidad y la auto-organización) (Rodríguez Granell, 2015b, p. 83) son modelos que suscitan tensiones en las estructuras y sistemas de explotación de la industria dominante. Nuevas prácticas que promueven otros sistemas de valor (no exclusivamente monetario), persiguen formas de consumo activo, atienden demandas de naturaleza social, se basan en la descentralización y des-jerarquización de los procesos fomentando otras formas de organización y de reparto equitativo de las ganancias.

En la actualidad, la mayor parte de los trabajadores del sector audiovisual intentan resistir a las lógicas de la industria cultural. La precariedad económica y las restricciones de acceso a los sistemas de financiación pública (ente otros motivos) originan una emergencia de fórmulas cooperativas, de bajo presupuesto, que refuerzan un tejido asociativo y participativo que, a su vez, se ve favorecido por la disolución de las fronteras entre los artistas y los espectadores, así como entre el cine profesional y el cine amateur. La especificidad de los medios tradicionales, del cine en este caso, se cuestiona debido a la disolución de los límites también entre las mismas disciplinas precisando una revisión de las clasificaciones tradicionales. Los nuevos medios de información cambian el formato y el ritmo de los contenidos, acentuando el sentido crítico de la producción y creando un marco interactivo que altera los procesos de producción y comercialización de la cultura mediante el consumo productivo; un desplazamiento

del foco de atención del autor hacia el espectador/usuario. No obstante, no podemos obviar la rentabilización económica que el modelo neoliberal extrae de estas nuevas dinámicas. Consecuentemente, encontramos nuevas formas de producir y distribuir la cultura que se apartan de las lógicas del mercado y que priorizan el procomún. Asistimos a un cambio estructural caracterizado por la creación de microempresas (autónomos, freelances) que abren espacios que permiten dinámicas cooperativas y que se ven limitadas por los modelos jurídicos y fiscales existentes ya que sus formas de organización, productos, etc. son diferentes a las formas de hacer perpetuadas por las industrias culturales. Esto conduce a procesos colectivos y cooperativos que conllevan formas de precarización laboral justificadas bajo una falsa libertad y un nuevo modelo de dominación (Yproductions, 2009, p. 24).

En el contexto catalán han aparecido proyectos representativos de esta nueva capacidad de agencia como *El taxista ful* (Jo Sol, 2005), documental pionero del Do it yourself, y *[No-res] Vida i mort d'un espai en tres actes* (Xavier Artigas, 2011), creando redes informales de producción y distribución y nuevas formas de confluencia con la industria cultural. *El Cosmonauta* (Nicolás Alcalá, 2013), *Arrós movie* (Compartir dóna gustet, 2012) y *El ball del vetlatori* (Marc Sempere, 2013) son proyectos que se financiaron de forma participativa y que crearon una comunidad de apoyo durante todo el proceso creativo (desde la preproducción hasta su estreno). También emergen plataformas que generan estructuras y programas de código abierto o licencias libres como Panorama180 y Metromuster, dos de los casos que estudiaremos a continuación.

4.2.1. Casos de estudio

Estas nuevas formas sociales de producción cinematográfica colectiva en el marco de las nuevas tecnologías suponen una nueva capacidad de agencia en el tejido cultural español y catalán. En cada uno de los casos, estas respuestas críticas y alternativas pueden desarrollarse fuera del engranaje industrial hegemónico, en algunos casos incluso desde dentro y asimismo puede existir una actitud mixta. Igualmente, pueden darse tanto en el cine de ficción como en el no-ficcional, si bien el segundo puede ser el predominante sobre todo por motivos económicos.

Hemos querido formular tres casos en activo y representativos que se desarrollan en el ámbito catalán de manera que nos permitan establecer una relación y ver cómo actúan de forma complementaria en el tejido de propuestas alternativas. Resulta revelador el análisis de los factores que determinan el uso de cada uno de los modelos,

los requerimientos que intentan velar, las diversas estrategias de financiación y sostenibilidad que aplican, sus relaciones con los mecanismos dominantes, sus métodos de difusión y dinámicas de consumo. Los tres casos escogidos son, en primer lugar, Metromuster como modelo de productora independiente y reestructurada recientemente en forma de cooperativa; en segundo lugar, la plataforma Panorama180 defensora de los procesos creativos abiertos como herramienta de transformación social; y, por último, el primer cine cooperativa de Cataluña, Zumzeig.

El caso de Metromuster es significativo para nuestro estudio no solo en la medida que se constituye productora independiente crítica con el sistema y las actuales estructuras de poder si no como ejemplo de la importancia de las mecánicas colectivas en el escenario actual. Xavier Artigas, socio fundador de Metromuster junto a Xapo Ortega, ya formó parte del *Colectivo En Medio*, una formación de trabajadores del sector audiovisual dedicada a experimentar con el arte y la política, planteando la posibilidad de una cultura más allá de las lógicas del mercado en la que el cine parecía tener más dificultades a causa de los presupuestos que implicaban sus producciones. Fue en ese momento cuando se embarcó en la idea de demostrar que aquello era posible. Metromuster se establece en 2010 como SL (con socio único) por motivos prácticos para poder llevar a cabo una coproducción con TV3 y acceder a una serie de ayudas con el objetivo de impulsar su primer proyecto audiovisual, *No Res. Vida y muerte de un espacio en tres actos* (2011) ya que, en aquel momento, aun había ciertas reticencias en admitir producciones sin copyright. Tuvieron que hacer un trabajo pedagógico hasta conseguir que el canal previera en sus contratos de coproducciones las Licencias Libres pero, finalmente, las acabaron aceptando y después de ellos otros canales también han dado este paso. Las licencias Creative Commons ayudan a liberar las producciones de las estructuras institucionales facilitando su difusión. El gran reto, y es en lo que ellos están trabajando, es encontrar un modo de rentabilizar el uso de estas licencias que, por otra parte, suponen la única vía de acceso para estas nuevas capacidades de agencia. Por ello, exploran la posibilidad de poder combinar la subvención pública, la autogestión (crowdfunding, crowdsourcing) y el trabajo con entidades, colectivos y cooperativas que estén interesadas en un intercambio. Por el momento, el colectivo sobrevive mediante videos por encargo para fundaciones, ONGs y empresas con las que tienen una afinidad ideológica y política.

En 2015, momento en el que el equipo se amplió a cinco personas, decidieron convertirse en cooperativa dado que su actividad se había desarrollado siempre desde la

colectividad. Como el propio Artigas afirma, la esencia del grupo reside en que todos los que forman parte de él provienen de los movimientos sociales, y desde el inicio volcaron toda su energía en provocar una serie de cambios en la opinión pública y en la sociedad. Cuestionan el concepto de autoría ya que sus dinámicas de trabajo nunca se han visto marcadas por una jerarquía sino que ha sido un proceso asambleario formado por personas con un perfil pluridisciplinario que les permite asumir diferentes tareas, con lo que no hay una especialización y división del trabajo cerrada sino que todos ejercen diferentes funciones (operador de cámara, montaje, elaboración del guion, tareas de producción, etc.) y, aunque puede haber preferencias, no se encasillan en una fase o tarea determinada. Pasan por los diferentes procesos que implica un proyecto audiovisual y todos participan en el proceso creativo, es decir, no hay una figura creativa única que marque la ejecución sino que todos pueden aportar nuevas ideas. De hecho, en muchas ocasiones sus producciones no especifican las personas que intervienen en cada uno de los elementos que configuran el filme.

Uno de los principales objetivos de Metromuster es hacer posible la visibilidad de ciertos colectivos silenciados por las fuerzas políticamente dominantes y llegar a la mayor cantidad de personas posible. Para ello, emprendieron una lucha que les permitiera salir de la marginalidad y ser capaces de competir con las producciones de la industria convencional. Ya lo consiguieron con *Ciutat Morta* (2013) y es un modelo que pretenden continuar en su último trabajo estrenado *Tarajal. Desmontando la impunidad en la frontera Sur*, una producción llevada a cabo con la colaboración de "L'Observatori DESC" (plataforma dedicada desde 1998 a la defensa de los derechos económicos, sociales y culturales) en la que se denuncian los asesinatos de un grupo de africanos en la playa de Ceuta. *Idrissa: crónica de una muerte cualquiera*, es el proyecto en el que trabajan actualmente y con el que siguen reivindicando la narración y la capacidad de explicar historias desde el documental. Como siempre los espectadores son vistos como un grupo de personas activas con quienes quieren contar mediante actividades que van más allá de la pantalla con las que se produce una implicación indirecta en el proceso creativo a nivel colectivo, donde las influencias se materializan a través de comunidades ya establecidas.

Con similares propósitos, esta vez concretados en los procesos de distribución y exhibición se crea Panorama180, una asociación sin ánimo de lucro inaugurada en 2010 para poder organizar la primera edición del festival BccN (Barcelona Creative Commons Film Festival), el primer festival del mundo bajo licencias libres y que a par-

tir de 2012 es copiable y descargable a través de internet. La asociación quiere ofrecer una plataforma mundial para difundir y consolidar el cine libre (el CC World) y promover que diferentes asociaciones o grupos de personas, de forma colaborativa y auto-gestionada, puedan copiar el festival en su propia ciudad, siempre y cuando sea sin ánimo de lucro; remezclar, distribuir y proyectar los contenidos que han elaborado (películas, programación, subtítulos, material gráfico editable, etc.) de forma gratuita en cualquier lugar del mundo; y que todo el material nuevo que se genere durante el festival tenga un retorno para que los demás puedan acceder a él. Este festival ya ha sido copiado en muchos países hispanoamericanos y en España se ha celebrado en León, Huesca, Donostia y Valladolid, entre otras localidades, pero son sólo dos, los que tienen lugar en Madrid y Barcelona, los gestionados por la asociación. Hay más de treinta festivales en todo el mundo que están dentro de esta “red de comunes audiovisuales”.

Para poder mantener, desarrollar y sostener dicho proyecto durante estos cinco años no ha hecho falta la retribución de ninguno de sus colaboradores. No obstante, después de este largo recorrido están explorando posibles vías para poder profesionalizar la asociación y para poder mantener una estructura que se sostiene básicamente mediante la acción voluntaria. En la actualidad, forman un equipo estable que funciona de forma ordinaria durante todo el año y que cuenta con tres personas, aunque solo una de ellas está contratada por la asociación. Durante el festival y el resto de actividades que organizan el resto del año requieren otras colaboraciones con profesionales de confianza que funcionan mediante módicas propuestas presupuestarias.

Si bien en un primer momento el festival creció adherido a las licencias Creative Commons por ser la más estándar, a día de hoy no tienen ninguna vinculación cerrada con este tipo de licencias y son libres de hacer el festival en el marco que deseen, siempre que sean licencias libres. La intención es ofrecer alternativas al copyright y lo importante es el cuestionamiento que hay detrás, el empeño por construir nuevas realidades que gestionen la contradicción que supone vivir en el sistema y gestionarlo para ir ganando pequeños espacios de afianzamiento en un contexto en que las resistencias del sistema económico son muy fuertes. El uso de estas licencias son una manera de replantear las estructuras que gobiernan la creación audiovisual.

Las salas de exhibición, pese a representar la faceta más tradicional del cine, también forman parte de este estado de las cosas. De hecho, la irrupción de las tecnologías

digitales ha contribuido a la desaparición de una gran cantidad de cines. No obstante, las políticas económicas y culturales son las grandes responsables de esta caída ya que ha sido mediante iniciativas participativas, una vez más, que algunas de ellas han conseguido resistir o reabrir. Asociaciones y cooperativas como el caso de Zumzeit Cinema Cooperativa se han concebido con el objetivo de mantener salas de cine en peligro de desaparición. Pero este no es un caso aislado, sino que diversas iniciativas han ido surgiendo progresivamente en diferentes localizaciones: CineCiutat, en Palma de Mallorca; los Cines Zoco, en Majadahonda; Númax, en Santiago de Compostela; La Cinemista Coop. V., en Valencia; el CineBaix de Sant Feliu de Llobregat; etc.

Estas propuestas hacen posible que el cine vuelva a conectar con el espectador concibiendo el visionado de películas como un evento social especial. Zumzeit es una sala híbrida que combina cine y bar-librería, con vocación de convertir las proyecciones en acontecimientos, organizando coloquios en los que los espectadores tengan un papel activo. Por eso decidieron empezar a funcionar como cooperativa, una reformulación que ha significado una mayor interacción con los espectadores y un mayor compromiso con su comunidad. Ahora todas las decisiones se toman entre los componentes de la cooperativa de una manera horizontal, si bien los socios-trabajadores son los que adquieren las mayores responsabilidades mientras que los socios-colaboradores (que son 20 hasta el momento) apoyan el proyecto económicamente y ayudan en algunas de las tareas. Este modelo implica un diálogo constante con los espectadores, socios y colaboradores que resulta muy enriquecedor ya que admite la pluralidad de puntos de vista aunque, por otro lado, la toma de decisiones pueda verse ralentizada.

Zumzeit trata de cumplir una labor social y cultural ofreciendo una programación a precios asequibles y destinada a visibilizar muchas obras audiovisuales que tal vez no podrían llegar a proyectarse en los circuitos comerciales. Aunque cueste ganarse la confianza de algunas distribuidoras y tener acceso a la mayoría de los estrenos, los cines deben ser capaces de reconsiderar su oferta y los modelos de proyección pueden reinventarse mediante estrategias que pueden ser organizadas bajo unos requisitos y una nueva estructura organizativa de distribución, exhibición y promoción.

5. Conclusiones

Actualmente, los agentes involucrados en los procesos de producción y transmisión culturales se relacionan en Internet estableciendo nuevos paradigmas de comunica-

ción y trabajo colectivo. Las redes de cooperación, plataformas de producción, las iniciativas participativas y colectivos artísticos han vuelto a aparecer con fuerza en el nuevo marco cultural posmoderno. Concretamente, en el caso español, lo han hecho marcados por un contexto histórico caracterizado por una gran crisis económica, política y social. Mientras que las primeras tentativas militantes españolas fueron llevadas a cabo generalmente por realizadores que se juntaban en la clandestinidad en colectivos de producción, la etapa actual se presenta como una nueva transición en la que la ciudadanía ha adquirido un nuevo protagonismo que abre nuevas posibilidades y nuevos planteamientos para la reivindicación de las cinematografías marginadas.

Las propuestas que aquí se plantean se articulan a partir de la acción colectiva y la apertura de los procesos de producción, distribución y exhibición (en cada uno de los respectivos casos) y se caracterizan por depender de una comunidad de usuarios que, de una forma u otra, interviene en el proceso creativo y los modos de gestión, adquiriendo una nueva capacidad de agencia. La elección de los casos se ha visto determinada por su representatividad en relación a la emergencia de capacidades organizativas y dinámicas que afrontan la marginalidad y las relaciones con las instituciones públicas desde nuevos puntos de vista y mediante otras herramientas. En los tres casos, la reestructuración va más allá de los factores económicos y se basa en la voluntad de un retorno social que se traduce en la participación y el emponderamiento del ciudadano, que ejerce un consumo productivo y que afecta tanto a los métodos de financiación, mecanismos de distribución y exhibición, las diversas formas de autoría y organización de la producción. Estas “nuevas” formas de producir basadas en la auto-organización y colaboración han sido incorporadas al régimen capitalista, por lo que es interesante analizar su evolución dentro de los circuitos de explotación comercial o determinar de qué manera toman su propio camino como vía alternativa al recorrido tradicional.

En cada uno de los casos planteados aquí se identifica una implicación política procedente de los movimientos sociales y un discurso crítico hacia las jerarquías de las industrias creativas. Todos ellos proponen sus propios mercados laborales que funcionan con capital insuficiente y que reciben muy poco apoyo del gobierno, por lo que recurren a la micro-financiación, y suponen un retorno a ciertos procedimientos artesanales. Nuevas formas de trabajo que imponen la necesidad de elaborar un marco legal adecuado (licencias libres), en el que el mercado de contenidos digitales pueda rentabilizarse generando un modo de producción y creación de valor conjunto diri-

gido a la construcción de modelos beneficiosos para la sociedad. Es decir, consolidar nuevas propuestas y confirmar su sostenibilidad mediante la integración de nuevas dinámicas del procomún en el sector audiovisual.

Referencias bibliográficas

ARNAU ROSELLÓ, R. (2013). “Los colectivos cinematográficos en España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias” en *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 15, Diciembre 2013, pp. 318-293.

BAUDRY, J. L. (1970). “Effets Ideologiques de l'appareil basic cinématographique”, en *Cinéthique*, nº 7-8.

BENJAMIN, W. (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus (Frankfurt, 1936).

BOURDIEU, P. (1996). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*, Paidós.

BORDWELL, D., STAINER, J. y THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona: Paidós.

BURCH, N. (1999). *El tragaluz infinito*, Madrid: Cátedra.

BUSTAMANTE, E. y ZALLO, R. (coords.) (1988). *Industrias culturales en España*. Madrid: Akal.

CASACUBERTA, D. (2003). *Creación colectiva. En internet el creador es el público*, Barcelona: Gedisa.

COMOLLI, J.L. (2010). *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.

COMOLLI, J.L. y NARBONI, J. (2008). “Cine/Ideología/Crítica” en *Cahiers du cinéma España*, n. 11, abril 2008, 76-82. (*Cahiers du cinéma*, nº 216, Octubre 1969)

GERE, C. (2008). *Digitale Cuture*, London: Reaktion Books.

HALL, S. (2006). "Estudios Culturales: dos paradigmas". En *Revista Colombiana de Sociología*, n. 27, 2006, 233-254 (Londres, 1980).

HARRIES, D. (ed.) (2000). *The book of new media*, Londres: British Film Institute Publishing.

HEATH, S. (1981). *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

HESMONDHALGH, D. (2013). *The cultural industries*, University of Leeds: SAGE Publications Ltd.

JENKINS, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

LAZZARATO, M. (2009). "Neoliberalism in Action Inequality, Insecurity and the Reconstitution of the Social", en *Theory, Culture & Society* 26, n. 6, enero 2009.

LOREY, I. (2008). "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales" en: Buden, B., Butler, J., De Nicola A., Holmes, B., Kastner, J., Lazzarato, M., Lorey, I., Nowotny, S., Raunig, G., Roggero, G., Sánchez Cedillo, R., Steyerl, H., Vecchi, B. y M. von Osten: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños, 57-78.

MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona: Paidós Comunicación 163.

MCLUHAN, M. (1995). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós (1964).

MIÈGE, B. (1989). *The Capitalization of Cultural Production*. New York: International General.

MILLER, T. (2010). "Culture+Labour=Precariat", en *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 7, n. 1, marzo 2010, 96-99.

MONTERDE, J.E. (2013). *Arts en pantalla: el cinema com a dispositiu crític*, Barcelona: UOC.

ROIG TELO, A. (2008). *Cap a al cinema col.laboratiu: pràctiques culturals i formes de pro-ducció participatives*, Tesis Doctoral, Programa de Doctorado de la Universitat Oberta de Catalunya.

– (2010). “La participación como bien de consumo: una aproximación conceptual a las formas de implicación de los usuarios en proyectos audiovisuales colaborativos”, en *Anàlisi* 40, Barcelona, 2010, 109.

RODRIGUEZ GRANELL, A. (2015a). “De Agencias y Dispositivos. El vídeo militante actual: de El Taxista Ful a No Res en el contexto histórico de los movimientos sociales” En: David Montero y Francisco Sierra Caballero (eds.) *Videoactivismo, cultura y participación. Teoría y praxis del cambio social en la era de las redes*. Madrid: Gedisa.

RODRÍGUEZ GRANELL, A. y ALSINA GONZÁLEZ, P. (2015b): “Politics of Desire in the New Economy. From the historical background to critical artistic and social movements in Spain” en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, nº 19, pp. 80-92.

TERRANOVA, T. (2004). *Network Culture. Politics for the Information Age*. Londres: Pluto Press.

THOMPSON, K. (1991). “Primeras alternativas al modo de producción de Hollywood: Consecuencias para la Vanguardia de Europa” En *Archivos de la Filmoteca*, nº 10, Vol. 2, 76-91.

WILLIAMS, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

YPRODUCTIONS (2009). *Nuevas economías de la cultura. Parte1. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*, YProductions.