

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

2º semestre de 2021

54



SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

54

Fundador:

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directora:

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Subdirectores:

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Jefe de redacción:

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ELENA CORDERO HOYO (CEC / *Universidade de Lisboa*)

Equipo de redacción:**Coordinadoras de revisión por pares:**

MINERVA CAMPOS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ELENA CORDERO HOYO (CEC / *Universidade de Lisboa*)

NIEVES MORENO (*TAI-Universidad Rey Juan Carlos*)

Indización y difusión:

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Editora de reseñas de libros:

LAURA POUSA

Editor de reseñas de DVDs y plataformas:

ELENA CORDERO HOYO (CEC / *Universidade de Lisboa*)

Traducciones:

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

Editores:

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

MINERVA CAMPOS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Cosejo editorial:

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Asociación Cultural «Animatógrafo», 2021

© Universidad Autónoma de Madrid, 2021

ISSN: 1134-6795 - ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño:

SABÁTICA

Maquetación:

LEANDRO ALARCÓN

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

servicio.publicaciones@uam.es

Imagen de cubierta: *Mabata Bata* (Sol de Carvalho, 2017)

Artículos / Articles

- INTER ARMAS SILENT ARTES II. La estrategia documentalista de Falange con los aliados nazis: 1937-1938**
INTER ARMAS SILENT ARTES II. The Falangist Documentary Strategy with the Nazi Allies: 1937-1938 9
Marta Muñoz Aunión
- El cine y la literatura de Mia Couto. Coproducciones mozambiqueñas**
Cinema and Mia Couto's Literature. Mozambican Co-productions 27
Fernando González García
- Breve Historia de Censura en Argentina: Resistencia, Intervención y Políticas Censoras en Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 1958-1968**
Brief History of Censorship in Argentina: Resistance, Intervention and Censorship Policies at the Mar del Plata International Film Festival, 1958-1968 51
Carlos Daniel García Rivas
- Memoria, cine e identidad en torno al conflicto palestino-israelí: hacia una comprensión histórica del juicio Sivan vs. Finkelkraut**
Memory, Cinema, and Identity in the Israeli-Palestinian Conflict: Towards a Historical Understanding of the Sivan vs. Finkelkraut Trial 75
Joaquín Kirjner

Libros / Books

- El reverso de la censura. Cine clandestino durante la transición y el tardofranquismo*
Lidia Mateo Leivas 93
Laura Pousa
- Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires (1934-1943)*
Ángel Miquel 96
Adriana Estrada Álvarez
- Fashioning Spanish Cinema. Costume, Identity and Stardom*
Jorge Pérez 98
Caterina Cucinotta
- El procedimiento mecánico. Pintores españoles en la era del cine*
Alfonso Puyal 100
Guillermo G. Peydró
- The Spanish Quinqui Film. Delinquency, Sound, Sensation*
Tom Whittaker 103
Lidia Merás

- The Cinema Of Sara Gómez, Reframing Revolution*
106 Susan Lord y María Caridad Cumaná con Víctor Fowler Calzada (eds.)
Maite Bermúdez

- El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*
109 Jaime Pena
Santos Zunzunegui

DVD y Plataformas de Internet / DVD and Internet Platforms

- 113 *O Auto da Floripes***
Susana Mouzinho

- 115 *BFI Player***
Elisa Padilla Díaz

ARTÍCULOS

INTER ARMAS SILENT ARTES II. LA ESTRATEGIA DOCUMENTALISTA DE FALANGE CON LOS ALIADOS NAZIS: 1937-1938

INTER ARMAS SILENT ARTES II.

The Falangist Documentary Strategy with the Nazi Allies: 1937-1938

MARTA MUÑOZ AUNIÓN^a

Goethe Universität-Frankfurt am Main

DOI: 10.15366/secuencias2021.54.001

RESUMEN

El presente texto es resultado de un proceso de investigación extendido por varios años en el Archivo Federal de Alemania. El objeto de estudio es la relación establecida entre Falange Española Tradicionalista y de las JONS a través de la productora Cinematografía Española Americana (CEA) con el consorcio cinematográfico europeo Tobis-Klangfilm con la finalidad de asegurar una línea de producción documentalista de propaganda para el bando alzado durante los años de la Guerra Civil (1936-1939). La estrategia falangista con la industria cinematográfica alemana para realizar cortometrajes, documentales y noticiarios de propaganda es de gran importancia. Su descripción y análisis aportan una base desde la que entender con mayor profundidad el carácter y el funcionamiento de los sucesivos acuerdos cinematográficos firmados por el bando alzado y el Tercer Reich, al igual que el posterior desarrollo de sus relaciones en el ámbito del cine una vez concluida la guerra. Estas páginas alumbran el proceso de producción de algunos cortometrajes falangistas y proponen posibles respuestas a algunas cuestiones abiertas en relación con los documentales *Arriba España!* y *Romancero marroquí*.

Palabras clave: Guerra Civil, Falange, Tercer Reich, propaganda, documentales.

ABSTRACT

This paper is the result of a research process spanning several years at the German Federal Archives. It addresses the relationship established between Falange Española Tradicionalista y de las JONS through the Spanish American Cinematography (CEA) production company and the European film consortium Tobis-Klangfilm, which aimed to secure cinematographic propaganda for the military rebellion of July 18, 1936, against the Second Spanish Republic. The Falange's strategy implemented with the German film industry to produce short films, documentaries and propaganda newsreels is of great importance for Spanish film history. Its description and analysis provide a basis from which to understand in greater depth the character and functioning of the official film agreements signed by Franco's Spain and the Third Reich during the Spanish Civil War (1936-1939). Equally, it helps to study the development of their cinematographic relationship after the end of the Civil War. Accordingly, this paper sheds light on the production process of some Falange short films and tries to give answers to some open questions regarding the documentaries *Arriba España!* and *Romancero marroquí*.

Keywords: Spanish Civil War, Falange, Third Reich, propaganda, documentaries.

[A] MARTA MUÑOZ AUNIÓN es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Hispalense de Sevilla y doctora en Historia y Teoría del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado diversos artículos relacionados con la colaboración hispano-alemana en el ámbito propagandístico y cinematográfico durante la Guerra Civil Española. Es docente en el *Institut für Romanische Sprachen und Literaturen* de la Universidad Goethe de Fráncfort del Meno (Alemania) desde 2007. La presente investigación se enmarca dentro del proyecto TRANS.ARCH: «Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses» financiado por la Unión Europea (<<https://trans-arch.org/>>).

Introducción

El presente texto constituye el segundo resultado de un proceso de investigación extendido por varios años en el Archivo Federal de Alemania. Aspira a desvelar algunos aspectos de las dinámicas de colaboración hispano-germanas en el periodo 1937-1938, concretamente la relación establecida entre Falange Española Tradicionalista y de las JONS a través de la productora Cinematografía Española Americana (CEA) con el consorcio cinematográfico transeuropeo Tobis con la finalidad de asegurar una línea de producción documentalista de propaganda para el bando alzado durante los años de la guerra. Se emplean para ello investigaciones previas publicadas en España en los últimos años sobre las actividades propagandísticas del bando rebelde durante la Guerra Civil, las cuales como la de Rafael Tranche y Vicente Sánchez Biosca (2011)¹ han puesto de relieve la extensión y profundidad de las mismas, así como los principales vértices y protagonistas que las conformaron. Igualmente, esta investigación se apoya en los resultados aportados por Manuel Nicolás Meseguer en relación con la iniciativa privada que acometió la productora Hispano Film Produktion (2017)². Gracias a ellos, es posible reconstruir aspectos de la cooperación hispano alemana más allá de los contactos institucionales o diplomáticos que marcaron la posterior firma de tratados entre ambos regímenes. También se recurre a textos científicos de procedencia alemana que, sin tener una relación directa con la Guerra Civil, aportan datos de interés que nos permiten no solo completar algunas cuestiones, sino también formular hipótesis con relación a preguntas aún no resueltas.

Al respecto, los contactos del falangismo con Tobis a través de la productora madrileña Cinematográfica Española Americana (CEA) a partir de 1937 constituyen una de esas facetas de la cooperación entre nazis y rebeldes españoles sobre la que aún parece necesario discutir. Hasta la fecha no se ha podido dilucidar el grado de participación de Tobis-Klangfilm en la creación de CEA en 1932 y su posible influencia en las decisiones de la productora madrileña antes, durante y después de la guerra. Tampoco conocemos mucho sobre el involucramiento de Falange Española con ambas productoras ni sobre la extensión del carácter oficioso de estos contactos. Igualmente, a pesar de existir alguna hipótesis al respecto, seguimos sin identificar los motivos que llevaron a retirar de la pantalla tras su estreno europeo en Viena en 1938 el primer documental de guerra elaborado por los rebeldes, *Arriba España!* Al igual que nos falta completar datos referentes a los pormenores del rodaje y montaje de una de las obras más significativas de este periodo realizada en el bando nacional, el documental *Romancero marroquí*, el cual ocupa un puesto de honor en la historia del cine español por su carácter etnográfico y la calidad fílmica de su factura.

A lo largo del texto se atiende principalmente al contexto de producción y realización, así como a los responsables de los noticiarios y documentales mencionados sin entrar a analizarlos como obras fílmicas. La reconstrucción del proceso de producción y rodaje, así como el posterior montaje en instalaciones berlinesas puestas a disposición de los rebeldes españoles bajo determinadas condiciones y el control de los funcionarios nazis, supone una parte importante de estas páginas. Se analiza para ello un número limitado de actas del Archivo Federal Alemán, cuyo contenido está directamente relacionado con las cuestiones a tratar. Los resultados procedentes

[1] Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Madrid, Cátedra - Filmoteca Española, 2011).

[2] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1939)* (Santander, Shangrila, 2017).

de la bibliografía alemana en torno a Tobis-Klangfilm o las instituciones nazis son igualmente relevantes para aclarar la estructura, el funcionamiento y el desarrollo de la industria del cine alemán a partir del ascenso al poder del partido nazi en 1933, ya que el paulatino control político de la producción cinematográfica en el Tercer Reich tendrá repercusiones en la cooperación con el bando alzado durante la Guerra Civil. En primer lugar se hace referencia a Tobis-Klangfilm y su estrategia para enfrentar los desafíos que surgen ante la aparición de la tecnología sonora a principios de la década de los treinta y mantener su dominio comercial en el continente europeo. A continuación se presenta el modo en que Tobis se introduce en el mercado español a través de CEA con la intención de utilizar esta productora como puente de conexión con los países latinoamericanos y el ámbito del cine en español. En la investigación se propone que una vez estallada la Guerra Civil, y ante la imposibilidad de rodar, CEA se pone al servicio de Falange y actúa como intermediaria con el consorcio matriz en Berlín. Finalmente, se presentan datos referentes a la elaboración de noticiarios y documentales de relevancia para la propaganda franquista durante los años de guerra.

1. Tobis-Klangfilm y la transición al cine sonoro

El inicio de la década de los treinta del siglo XX marca una cesura en la veloz evolución del arte cinematográfico desde sus orígenes a finales del XIX. La nueva tecnología sonora se convierte a los pocos años de su presentación pública en 1927 en un hecho que obliga a la reestructuración y la renovación de las empresas de cine, sus formas de trabajo, equipos, la financiación de los proyectos e incluso los grandes rostros de la gran pantalla. Las grandes empresas internacionales relacionadas directa o indirectamente con el cine no tendrán fácil la adaptación al recién inaugurado contexto tecnológico.

El dinamismo empresarial norteamericano aprovechará los primeros momentos para plantar cara a la desaparición del llamado cine mudo y para continuar asegurándose una posición hegemónica en el mercado mundial con los aparatos necesarios para realizar y exhibir películas sonoras. Los primeros años de la década de los treinta estarán definidos por lo que se ha denominado la «guerra de las patentes»: una contienda jurídica librada en tribunales de diferentes países que enfrentó a grupos económicos de Europa y Norteamérica dueños de diversas técnicas para grabar y reproducir sonido cinematográfico en una lucha por adquirir zonas exclusivas de comercialización y explotación de sus respectivas tecnologías³.

Desde muy temprano, en Hollywood se reconoce la necesidad de mantener la internacionalización del cine y, frente al reto que la técnica sonora plantea en relación con la diversidad lingüística del mercado global, se idea el sistema de las dobles versiones. Al principio se ruedan en los estudios norteamericanos películas en inglés y en español. Se adaptan los éxitos anglosajones al castellano empleando para ello profesionales del contexto cultural. Unos años después se abren estudios en Europa con personal autóctono para rodar en los diferentes idiomas. Esto permite además exportar la propia tecnología e imponerla en los mercados nacionales donde se producen igualmente las nuevas películas.

En Europa esta dinámica empresarial frente al cine sonoro adquiere otro carácter. En pocos años el continente estará regido por dos grandes empresas: UFA (Universum Film AG) y Tobis-Klangfilm. La primera es una productora alemana vinculada al Estado desde sus orígenes durante la Primera Guerra Mundial y a partir de 1933 puesta

[3] Jan Diestelmeyer (ed.), *Tonfilmfrieden-Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis von Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (München, Edition text+kritik, 2003); Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren* (Düsseldorf, Droste Verlag, 1999).

a su servicio por Alfred Hugenberg, dueño de la empresa desde 1927. Tobis-Klangfilm, por su parte, es un conjunto empresarial originalmente alemán-holandés al que el historiador Malte Hagener presenta como «un consorcio multimedia, financiado en la bolsa de Ámsterdam por capital de riesgo». Según Hagener, Tobis «no es una empresa holandesa, tampoco es un fabricante de equipos alemán ni una productora cinematográfica francesa»⁴.

La estrategia de ambas productoras será muy distinta frente al desafío del sonoro. UFA optará en líneas generales por el sistema de las dobles versiones. Tobis-Klangfilm se orienta hacia una dinámica de negocios multinacional con la apertura de sucursales en distintos países de Europa. Justamente el pasado colonial de estas naciones las convierte en posibles puentes hacia el gran mercado que suponen las antiguas posesiones territoriales. El consorcio pretende con ello adquirir relevancia mundial y también competir con Hollywood. Con sucursales en París, Lisboa y Madrid, Tobis-Klangfilm instaure un modelo de producción cinematográfica transnacional. Hagener incluso plantea en su investigación si Tobis no sería «la primera empresa de franquicia de la historia del cine»⁵.

La primera expansión de Tobis-Klangfilm se produce en Francia. El 22 de febrero de 1929 se crea Films Sonores Tobis S.A.R.L (FST). Junto a ella, en octubre de 1929, la Compagnie Française Tobis S.A.R.L (CFT). La primera se dedicó a la producción de películas en los estudios de Épinay-sur-Seine, mientras la segunda se encargaba como representante de Tobis-Klangfilm de cobrar las patentes y licencias referidas arriba en Francia, Bélgica y sus respectivas colonias; asimismo CFT se ocupaba de la reforma de las salas de cine para adaptarlas a la técnica sonora y de la venta de la tecnología.

En el caso portugués, Tobis es «escogida» por el gobierno de Salazar en un momento en el que Lisboa busca ofrecer un cine hecho en la lengua lusa para el «Estado Novo» frente a influencias extranjerizantes en la cultura nacional. Los portugueses se deciden el otoño de 1931 por Tobis-Klangfilm tras reunirse en París también con RCA y Western Electric. Al respecto, hay que destacar el hecho de que en la sucursal lusa el consorcio alemán-holandés no se involucrase financieramente. Para Malte Hagener, «tuvo que ver con la grave crisis financiera en la que se encontraba»⁶. El nombre original Companhia Portuguesa de Filmes Sonores Tobis Klangfilm S.A se acortó a Tobis Portuguesa. La fundación oficial

[4] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien» en Jan Diestelmeyer (ed.), *Tonfilmfrieden-Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis von Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (Edition text+kritik, 2003), pp. 51-64.

[5] El historiador alemán define los estudios de estas tres ciudades europeas como sucursales, sedes locales con tres objetivos: en primer lugar, producir y distribuir películas; en segundo lugar, vender o alquilar la propia tecnología; en tercer lugar, generar ganancias por licencias (a través de la venta o el alquiler de tecnología de registro y proyección de imágenes, con licencias sobre las películas a distribuir). Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», pp. 51-52.

[6] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», p. 60.



Logotipo de la productora Tobis.

[7] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», p. 59.

[8] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», p. 59.

[9] Malte Hagener no cita en su artículo explícitamente la creación de la distribuidora Hispania-Tobis en 1935. Sin embargo, el nacimiento de esta empresa casi dos años después de CEA (06/06/1935) parece responder a la común estrategia internacional de Tobis de participar financieramente no solo en unos estudios de rodaje, sino también de asegurarse la distribución de las películas y el cobro de las licencias de exhibición de las mismas en el extranjero, sobre todo en Latinoamérica a través de una distribuidora «de la casa». Sin poder confirmar este dato, a pesar de existir referencias indirectas a Hispania-Tobis en diversos documentos archivados en Berlín, sí que conocemos a los responsables de esta empresa. El director será Enrique Domínguez Rodiño y, como consejero delegado, actúa Rafael Salgado Cuesta. Ambos son igualmente directivos de CEA, pero con los puestos de responsabilidad cambiados. Al respecto, véase también Fernando González García, «Exiliados judíos del Tercer Reich (Secuencias. Revista de Historia del Cine, n.º 37, 2013), p. 16.

[10] *Deutsches Bundesarchiv*. R 109 / I 1661. *Internationale Tobis. Verhandlungen für Lizenzapparaturen mit CEA*. Hay que destacar que Enrique Domínguez Rodiño es el negociador con los socios europeos ya antes de la Guerra Civil. Se trata del hombre de contacto de Tobis en España, un hecho lógico si consideramos los excelentes conocimientos del idioma alemán de Domínguez Rodiño a los que se hará referencia en diversas ocasiones en cartas e informes alemanes. No le resultará difícil a Domínguez Rodiño continuar este trabajo durante la guerra y actuar como intermediario entre las autoridades falangistas y la empresa transeuropea. La trayectoria de Enrique Domínguez Rodiño (1887-1974) en Alemania comienza en Bremen como hombre de negocios y asesor comercial antes de la Primera Guerra Mundial. Durante esta guerra se desempeña como cronista para el diario *La Vanguardia*. Continuará cubriendo la Revolución rusa para *El*

de esta empresa data del 3 de junio de 1932; los estudios quedaron definitivamente contruidos en agosto de 1934.

1.2. Tobis en España. Cinematografía Española Americana (CEA)

Según Hagener, en España fracasa un primer intento de abrir una sucursal en octubre de 1930 debido a la precaria situación económica del consorcio. No obstante, en diciembre de 1932 se crea CEA y en septiembre de 1933 comienza su actividad dirigida por Rafael Salgado Cuesta. El capital de la sociedad fue de 1.548.000 pesetas. La *Compagnie Française Tobis S.A.R.L (CFT)* aportó 340.000 pesetas, prácticamente el 20% de la suma total⁷. Además de los estudios, la Tobis francesa se interesa sobre todo por el negocio de la distribución: «había que crear junto con CEA como productora una rama de distribución en la que la Tobis participaría con al menos un 51% del capital»⁸. Se trataba de generar con ello una cadena entre el estudio y las licencias⁹.

En un año CEA encabeza la industria cinematográfica española presentando un dividendo de un 7%. No obstante, el buen negocio español y los ingresos que arrojaba en la caja del consorcio no fueron suficiente para parar la crisis en la que Tobis-Klangfilm se hallaba desde 1929. Las empresas francesas de Tobis (FST y CFT) nunca lograron solventar una infracapitalización arrastrada desde su creación. Se añade además las dificultades planteadas por la sucursal ibérica: CEA se queja del importe de las licencias de las películas rodadas en sus estudios y expresa a París su deseo de obtener una reducción o incluso anulación de las licencias de Klangfilm. Tras largas negociaciones internas entre las diferentes ramas del consorcio Tobis-Klangfilm, finalmente se opta por reducir el precio de la licencia de rodaje y se cambia la licencia de venta de los filmes a los países de América central y del sur. La decisión se comunica en una carta a Enrique Domínguez Rodiño, director administrativo de CEA¹⁰.

Esta medida implica que en 1936 la *Compagnie Française Tobis (CFT)* cobre menos dinero de la filial española en la que sigue manteniendo un 20%; además CEA ha pagado hasta la fecha a CFT solo una pequeña parte de la tecnología que está empleando en los estudios de Madrid¹¹. El estallido de la guerra civil en España en julio del mismo año supondrá un golpe definitivo para el proyecto empresarial de Tobis en el país. El inicio del enfrentamiento bélico supone la paralización oficial de las actividades de CEA; como efecto colateral dejan de efectuarse los pagos de licencias y de alquiler por los aparatos a la CFT.

La precaria situación financiera de Tobis-Klangfilm al iniciarse la década de los treinta hubiera acabado por hundirlo. Sin embargo, el siguiente periodo de cambio para el consorcio se había iniciado ya en 1933 con el ascenso al poder del nacionalsocialismo. Entre 1935 y 1937 se sana y «depura» la empresa y en 1939 Tobis pasa a formar parte del aparato propagandístico nazi. El Ministerio de Propaganda dirigido por Joseph Goebbels ha aprovechado la ruina financiera del consorcio para ir haciéndose con el control a través de diversas prácticas intervencionistas ejercidas por la sociedad fiduciaria *Cautio Treuhand Gesellschaft*, a cargo del Comisionado del *Reich* para la Economía Cinematográfica Max Winkler. A través de la misma, el Ministerio de Propaganda controlará en pocos años la producción de cine en Alemania y en los territorios europeos ocupados durante la Segunda Guerra Mundial. UFA y Tobis se ponen al servicio de la política belicista nazi, apoyando las estrategias y alianzas internacionales del Tercer Reich¹². La Guerra Civil ofrece la primera ocasión de demostrarlo.

2. Falange Española y el apoyo nazi. Cortometrajes y documentales

Desde el levantamiento militar del 18 de julio de 1936 contra la II República sus responsables son conscientes de la ausencia de un aparato propagandístico con el que presentar a los españoles y al resto del mundo los motivos de la rebelión. Se hace evidente que el control y el desarrollo de la imagen pública no puede dejarse al libre albedrío ni a la iniciativa de los periodistas internacionales. La ayuda brindada a los militares españoles desde Alemania o Italia también obliga a tener un organismo propio de información y propaganda para poder controlar las influencias e incluso injerencias de los aliados, cuyos intereses estratégicos tanto nacionales como internacionales presionan con frecuencia la flácida estructura ideológica y política del bando rebelde. Asimismo, desde Berlín y Roma se insta a los militares españoles a presentar un programa con medidas concretas con el que poder justificar en el contexto internacional el apoyo prestado y la defensa de los intereses de los golpistas españoles.

Joseph Goebbels, partícipe de los esfuerzos nazis en España desde las primeras semanas, refiere en sus diarios privados la imposibilidad de realizar una guerra en el siglo XX sin contar con un aparato de información y propaganda provisto de modernas tecnologías de comunicación, expertos y estrategias concretas con las que contrarrestar la ofensiva informativa del enemigo. Entre los intereses del ministro de propaganda está no solo el apoyo al golpe de estado en España y la influencia en el destino político del país, sino también mantener el control sobre la información procedente de la Guerra Civil que llega a los ciudadanos alemanes¹³. Los favorecidos por el apoyo propagandístico alemán van a ser los miembros de Falange. Los enviados diplomáticos de Joseph Goebbels identifican entre los falangistas a los más apropiados receptores de sus propuestas y estrategias propagandísticas.

El cine es uno de los proyectos principales. La idea de producir un documental sobre la guerra de España recurriendo a la industria cinematográfica alemana, con el apoyo de las instituciones nazis (gobierno del *Reich* y partido) toma forma a lo largo de octubre y noviembre de 1936. Las condiciones de producción de este primer documental, las dificultades y confusiones que generó entre alemanes y españoles y su definitiva prohibición han sido ampliamente detalladas por Manuel Nicolás Meseguer en su libro sobre *Hispano Film Produktion*. Para el historiador, esta empresa dirigida por el alemán Johann Wenzel Ther es clave a la hora de estudiar el devenir de las relaciones cinematográficas establecidas entre Falange y el Tercer Reich durante la Guerra Civil¹⁴. No obstante, parece insuficiente restringir el afán propagandístico de los rebeldes y su cooperación con Berlín a una sola iniciativa. Es posible identificar otra línea de actuación paralela a través de CEA.

2.1. Primeros cortometrajes falangistas en Alemania

Durante los primeros meses de la guerra la actividad cinematográfica del bando alzado se reduce al rodaje y posterior edición en Portugal de cortometrajes rodados con los equipos de CIFESA y Cinematografía Española Americana (CEA) que han quedado



Max Winkler (derecha), 1942, Comisionado del *Reich* para la Economía Cinematográfica (Fuente: DIF).

Imparcial. En 1925 comienza su actividad como agregado cultural y de prensa en la Embajada Española en Alemania. También es el comisario general de la Exposición Internacional de Barcelona para Alemania y los Países Bajos. En 1933 es nombrado director administrativo y consejero delegado de CEA, empresa en la que ejercerá la vicepresidencia hasta 1965. Existe una entrada en Wikipedia sobre Domínguez Rodiño: <https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Dom%C3%ADnguez_Rodi%C3%B1o> (20/08/2020)

[11] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», p. 58.

[12] David Friedmann, *Die Bavaria Film 1919 bis 1945: eine Unternehmensgeschichte im Spannungsfeld kulturpolitischer und ökonomischer Einflüsse* (Tesis doctoral, Múnich, L. M. Universität, 2017), <<https://edoc.ub.uni-muenchen.de/24628/>>. Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (Berlín, Verlag Volker Spiess, 1975). En relación con Tobis también de interés Hans-Michael Bock, Wiebke Annkatrin Mosel e Ingrid Spazier (eds.), *Die Tobis 1928-1945. Eine kommentierte Filmographie* (Múnich, Edition text+kritik, 2003).

[13] Véase Marta Muñoz-Aunión, «INTER ARMAS SILENT ARTES: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento» (*Archivos de la Filmoteca*, octubre 2010), pp. 106-128

[14] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*.

en zona rebelde a partir del 18 de julio. Sin embargo, la cooperación con Portugal no satisface a los falangistas por la lentitud en el montaje y la imposibilidad de realizar un número de copias de los cortometrajes adecuado al veloz avance de las tropas africanistas por la península¹⁵.

En 1937 llega a la zona controlada por el bando alzado Enrique Domínguez Rodiño¹⁶. El director administrativo y consejero delegado de la productora CEA, a la vez gerente de la distribuidora Hispania-Tobis, pone a disposición de Falange, junto con su compañero de negocios Rafael Salgado Cuesta, el equipo técnico y humano de la productora para los esfuerzos propagandísticos bélicos rebeldes¹⁷. Pronto comienza a enviarse a Berlín el material registrado para ser editado, sonorizado y copiado en los diversos establecimientos que la industria alemana ofrece. La capacitación industrial de estas empresas permite un trabajo más eficiente y se cuenta con el apoyo institucional nazi, lo que garantiza una rebaja «política» de los precios y una regularidad en la producción acorde a las crecientes necesidades informativas y propagandísticas del bando rebelde.

En agosto de 1937, Miguel Pereyra, director técnico de CEA antes de la guerra y convertido en Jefe del Departamento de Propaganda de la recién unificada Falange, se desplaza a Berlín. Acude allí, tal y como recoge Diez Puertas en una nota a pie de página referida a un documento de archivo, para «revelar, sonorizar y confeccionar documentales sonoros a base de material impresionado que hay en la actualidad en poder de la Sección Cinematográfica». En el mismo documento, se concede la autorización para gestionar la distribución de esos documentales en el extranjero¹⁸.



Enrique Domínguez Rodiño (Fuente: Real Academia de Historia).

[15] La conexión entre Cifesa y el cine portugués surgió poco después de comenzar la guerra en julio de 1936 con unas sensacionales imágenes de gran actualidad filmadas por el cineasta José Nunes das Neves [...] Cuando Cifesa conoció la existencia de aquellas imágenes, envió a Lisboa al realizador Eduardo G. Maroto que entró en contacto con la productora portuguesa para hacer el montaje de otro documental con propaganda franquista. [...] Lisboa Films mantuvo en todo momento una magnífica disposición para trabajar con las autoridades franquistas, concediendo prioridad absoluta a sus pedidos. A pesar de ello, las presiones de los rebeldes españoles para intentar aumentar aún más la rapidez en la edición eran constantes, pero las limitaciones técnicas de la compañía lusa no le permitirán hacer copias en serie, como deseaban los colaboradores del gobierno de Burgos». Alberto Pena Rodríguez, «O cinema português e a propaganda franquista durante a Guerra Civil de Espanha» en Luís Reis Torgal (ed.), *O Cinema sob o olhar de Salazar* (Lisboa, Tema e Debates, 2001), pp. 137-161; pp. 154-157.

[16] Así lo refiere Emeterio Diez Puertas en su investigación sobre las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la guerra civil, «El pacto totalitario II: los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich» en Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos, 2003), p. 134.

[17] Rafael R. Tranche refiere entre otros los siguientes aparatos: un equipo sonoro Tobis-Klangfilm con dos camiones, tres cámaras sonoras *Super Parvo*, una cámara *Eyemo*, dos «carros para cámara», además de diversos elementos de iluminación. Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *El pasado es el destino*, pp. 34-44.

[18] Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, p. 122.

Resultado de este viaje es un primer paso de Falange para solicitar de forma oficial la ayuda del aliado alemán. Es Miguel Pereyra quien en una carta con fecha del 25 de septiembre de 1937 solicita a Tobis la anulación de las licencias por el empleo de los aparatos sonoros de CEA para registrar imágenes de propaganda realizadas por un organismo oficial. Pide también la liberación de pagos de licencia por las sonorizaciones en castellano que se lleven a cabo en el estudio de Tobis-Melofilm en Berlín. El jefe de la oficina de propaganda falangista señala que se ha cedido a Tobis-Melofilm el derecho

a seleccionar de nuestros negativos las escenas que le interesen para reproducirlas en sus noticiarios, a cambio de la sonorización de nuestros documentales. [...] Para darles una idea de la valía del material de que en virtud de este convenio disfrutan, citaremos el hecho de que últimamente hemos enviado un noticiario sonoro de la presentación de Credenciales del nuevo Embajador Alemán, información que la Tobis-Melofilm podría tener en exclusividad, pues no hubo ningún otro equipo en la ceremonia¹⁹.

Übersetzung anbei.

13. 10. 1937

6. F. F.

12. 10. 1937

III Año Triunfal

Manerstr. 43

BERLIN W 8

Firma: Tobis

Muy Señores nuestros:

En la Sección Cinematográfica de nuestra Delegación de P. y P. utilizamos en alguna ocasión los camiones sonoros de la C.E.A. que dicha sociedad cede a título de ~~aportación~~ *aportación* patriótica desinteresada. Siendo este un organismo oficial y tratándose de películas de propaganda Nacional les agradecemos nos exceptuen del pago de las regalías (Licensen) a que está sujeto el empleo de los aparatos sonoros Tobis Klangfilm.

Hacemos extensivo este ruego para la sonorizaciones que hagamos en el estudio de Tobis Melofilm a la que hemos cedido el derecho ~~seleccionar~~ *seleccionar* de nuestros negativos las escenas que le interesen para reproducirlas en sus noticiarios, a cambio de los trabajos de sonorización de nuestros documentales, mientras nos dispongamos aquí de auditorium para hacerlos. Para darles una idea de la valía del material de que en virtud de este convenio disfrutan, citaremos el hecho de que últimamente hemos enviado un noticiario sonoro de la presentación de Credenciales del nuevo Embajador Alemán, información que la Tobis Melofilm podría tener en exclusividad, pues no hubo ningún otro equipo en la ceremonia.

Esperando una respuesta favorable a esta solicitud agradeciéndola de antemano, les saludamos muy atentamente.

El Jefe de la Sección Cinematográfica

Miguel Pereyra



Carta de Miguel Pereyra, Jefe de la Sección Cinematográfica de Falange, a Tobis (Bundesarchiv Berlín).

[19] Deutsches Bundesarchiv. R 109/1 1661. Rafael Tranche menciona estas imágenes, catalogadas hoy en España con el título *Franco en Salamanca I y II*. «Las dos versiones numeradas I y II revelan dos hipotéticos destinatarios distintos, ambos internacionales. El primero de ellos, subtítulo en los archivos filmicos "A los niños alemanes" (en razón de su segunda parte), se abre con la recepción del embajador alemán en España, Wilhelm Faupel.» Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *El pasado es el destino*, pp. 303-304.

A mediados de octubre de 1937 se recibe en el Departamento de Prensa y Propaganda de Falange una respuesta positiva de Tobis, no exenta sin embargo de restricciones. En primer lugar, se concede a Falange la anulación de las licencias por los registros de sonido preparados en Tobis-Melofilm por tratarse de tomas para un film de propaganda. No obstante, se advierte de que se trata de una excepción no extensible a posibles casos futuros. En segundo lugar, se acepta igualmente la anulación de las licencias por los filmes realizados, explicitándose las siguientes limitaciones:

por un periodo de seis meses, pero con derecho de revocación en cualquier momento, para noticiarios y cortometrajes de un máximo de 900m destinados a fines propagandísticos, con un claro contenido de propaganda y que sean producidos por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca. Esta anulación no es extensible a películas más largas, aunque presenten una finalidad propagandística, y tampoco a películas de ficción de cualquier metraje (cortometrajes y/o películas de cartelera). Exigimos además que nos envíen periódicamente informes sobre las películas rodadas con los aparatos, especialmente también la entrega de aquellas películas que entran en el cupo de la anulación de licencias aceptada por nosotros o mejor, por la oficina de licencias encargada del tema, la CFT de París²⁰.


INTERNATIONALE TOBIS-CINEMA N.V.

TELEGRAM-ADRES: INTERCINEMA
 TELEFON: 98976
AMSTERDAM, den 19. Oktober 1937
 JAN LUYKENSTRAAT 5

111/114	1 ^a	2 ^a	2 ^b	2 ^c	Pt	Pr
Sch	Zt	TOBIS			Leantow	
		21. 10.			abliegen:	
	Eg	1937				

Tobis Tonbild Syndikat A.G.,
Mauerstrasse 43,
Berlin W. 8.

Handwritten signatures and initials are present over the stamp and to the right.

Betr. Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca.

Wir bestaetigen den Eingang Ihres Schreibens vom 13.10. nebst diverser Anlagen, betreffend die erbetene Lizenzbefreiung entsprechend dem Ersuchen der Delegacion Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca fuer Filme nationaler Propaganda, hergestellt auf der Tonfilm-Aufnahme-Apparatur, System Tobis/Klangfilm, ehemals der Cea, Madrid.

Wir sind bereit, eine Lizenzbefreiung zunaechst auf die Dauer von 6 Monaten, jedoch mit dem Rechte jederzeitigen vorherigen Widerrufs zuzugestehen, fuer Wochenschauen und Kurzfilme bis zur Laenge von 900 m., die der nationalen Propaganda zu dienen bestimmt sind, deren reiner Propaganda-Charakter eindeutig feststeht und die hergestellt werden von der Delegacion Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca.

Nicht dagegen kann diese Lizenzbefreiung gelten fuer laengere Filme, auch dann wenn sie Zwecken der nationalen Propaganda dienen und auch nicht fuer Spielfilme jeder Laenge (Kurz-Spielfilme und/oder abendfuellende Spielfilme).

Des Weiteren muessen wir verlangen, dass wir/periodisch Bericht erhalten ueber die auf der Apparatur aufgenommenen Filme, insbesondere auch Aufgaenge derjenigen Filme, die unter die von uns gewaehrte Lizenzbefreiung fallen. /bzw. die Lizenzierungsstelle d.h. die C.F.T.Paris.

Zum zweiten Absatz des Briefes der Delegacion Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca betreffend Lizenzbefreiung fuer die Synchronisierung von Wochenschauen im Atelier der Tobis-Melofilm, sind wir nicht zustaanig und koennen hierzu nicht Stellung nehmen.

In Vorstehenden haben wir Ihnen unsere Stellungnahme bekannt gegeben. Wir beduerfen jedoch der Zustimmung der C.F.T. Paris, da diese bekanntlich das spanische Lizenzinkasso in Haenden hat. Somit haben wir uns noch heute an die C.F.T. gewandt und dieser unsere Stellungnahme gleichzeitig mitgeteilt.

Handwritten note on the left: "H. von Miguel Pereyra"

Handwritten signature at the bottom: "H. von Miguel Pereyra"

[20] Deutsches Bundesarchiv. R 109/ I 1661.

Respuesta de Tobis a Miguel Pereyra (Bundesarchiv Berlin).

La rescisión de los pagos está sujeta a un límite temporal; solo es válida para cortometrajes de propaganda con carácter oficial y no es posible ampliar la anulación del pago a obras más largas aunque sean de propaganda ni a películas de ficción; además Tobis exige la entrega de informes sobre el material registrado así como de las películas que «entren en el cupo de la anulación de licencia»; es decir, de todo lo que se registre como propaganda.

La respuesta de Miguel Pereyra tiene fecha del 16 de noviembre y recoge su agradecimiento a la central de Berlín «por la gestión ante la Internationale Tobis-Cinema N.V (Ámsterdam) respecto a las licencias de las tomas de sonido registrado con los camiones de CEA». El jefe de la oficina de propaganda falangista comprende la negativa de Tobis a anular las licencias de modo general, pero requiere que se extienda al menos por «un límite de tiempo prudencial, pongamos de cuatro a seis meses o para tres o cuatro filmes de propaganda». También agradece la cesión de las regalías por un film al que titula «Vizcaya»²¹. Posiblemente se refiera al cortometraje rodado por él mismo a partir de abril de 1938 estrenado finalmente como *Frente de Vizcaya y 18 de julio*²².

En otoño de 1937 parece quedar establecida una línea de cooperación entre Falange, CEA y Tobis para los cortometrajes²³. El partido español puede continuar produciendo en Berlín en condiciones provechosas el material registrado por el equipo de CEA. A su vez, esta productora opera como intermediaria entre el consorcio europeo y los rebeldes.

2.2. Documentales

Arriba España!

El primer intento de documental elaborado en Berlín por españoles y alemanes durante el otoño y el invierno de 1936, *Die Geißel der Welt*, no llega a estrenarse. La pormenorizada descripción de los avatares vividos por el «film de España» hasta su definitiva prohibición a comienzos de 1937 está recogida por Nicolás Meseguer en su investigación sobre Hispano Film Produktion, en la que indica que «[La] trayectoria de este documental acaba a finales de mayo de 1937. Finalmente, ni es estrenad[a] ni envid[a] a España». No obstante, también menciona que el proyecto continúa activo y constituye un «objetivo prioritario de Hispano Film Produktion»²⁴. A principios de febrero de 1938 esta productora registra en la *Reichsfilmkammer* (Cámara Oficial Cinematográfica de Alemania) el título del documental, *Arriba España!* En abril lo presenta a la censura junto con una versión en castellano, *España heroica*. Así pues, transcurren 10 meses entre ambas fechas durante los cuales el proyecto documental parece desaparecer de la actividad cinematográfica rebelde en Berlín. Esta es la fase en la que se desarrolla el acuerdo entre Falange y Tobis respecto a los cortometrajes.

Los registros de CEA para el bando alzado están siendo editados en Berlín por Joaquín Reig, el delegado de Falange para cuestiones propagandísticas en la capital germana²⁵. En relación con el proyecto *Arriba España!*, Nicolás Meseguer menciona igualmente a Reig y a Otto Linz-Morstadt como los encargados de la dirección y el montaje. No obstante, el historiador avisa de que «[no] tenemos datos precisos sobre el proceso de producción de esta película, ni sobre el de su coetánea *España heroica*». Meseguer apunta la probabilidad del vínculo de Hispano Film Produktion con ambas producciones al contar «con infraestructura y recursos de la industria alemana que el

[21] *Deutsches Bundesarchiv*. R 109/I 161.

[22] «Las primeras iniciativas [de Falange, nota de la autora] surgen antes de la unificación con los tradicionalistas. Poco se sabe de esta frase previa y, además, sus producciones se han perdido. No obstante, dos obras posteriores pueden darnos una idea de este quehacer inicial. *Frente de Vizcaya y el 18 de Julio*, con toda probabilidad dirigido por Miguel Pereyra, inicia su rodaje el 31 de marzo de 1937 como producción de Falange; sin embargo, al prolongarse, acaba convirtiéndose en la primera película de la unificación». Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *El pasado es el destino*, pp. 34.

[23] En este texto se hace referencia a la información que facilitan las actas recogidas en la bibliografía. No se presentan datos de otros cortometrajes montados en Berlín pues todavía se carece de fuentes concretas al respecto.

[24] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p. 155.

[25] Joaquín Reig es identificado en la literatura sobre las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la Guerra Civil como uno de sus protagonistas. Se vincula su actuación con los intereses de Hispano Film Produktion o con los del Departamento Nacional de Cinematografía, pero no se menciona su servicio en las tareas procedentes de la línea de trabajo de Falange con CEA y con el consorcio Tobis.

[26] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p. 156.

apoyo del Ministerio de Propaganda puso a su disposición en condiciones ventajosas»²⁶. Sin embargo, como se ha visto, la productora de Johann Wenzel Ther no es la única que está siendo protegida por el aliado alemán.

Es posible que Joaquín Reig tuviera la posibilidad de añadir a *Arriba España!*, entre otras, imágenes registradas por el equipo de CEA durante esos casi 10 meses en los que la gestión del «film de España» desaparece de la actividad cinematográfica rebelde en Berlín. Sin duda, el evento destacable es el estreno en Viena en mayo de 1938 y la permanencia en cartelera varias semanas hasta ser retirado y desaparecer como copia de la que no queda rastro. Nicolás Meseguer refiere que en el estreno austriaco de *Arriba España!*, «[L]a realización consta a cargo de Joaquín Reig [...] Sorprendentemente se habla exclusivamente de “una película de la Falange Española” [...] y sin mencionar tampoco a HFP»²⁷. El historiador no cita en su referencia a las empresas identificadas como responsables del documental: Hispan[o]-Tobis y Klangfilm²⁸.

23. Jahrgang
Wien, 20. Mai 1938
Nummer 1154

PAIMANN'S FILMLISTEN

WOCHENSCHRIFT FÜR LICHTBILD-BETRACHTUNG

Redaktion und Verlag: Wien VII., Mariahilferstraße 66, Telefon Nr. B-37-4-60

Ich nicht autorisierte Vervielfältigung, insbesondere Nachdruck, ist ausdrücklich verboten. Bezugspreis monatl. & Schilling 1.50 (RM 2.50), halbj. 8.00, jährl. 16.00. — Einzelhefte 1.50 Schilling. — Erscheint jeden Freitag. — Erscheint jeden Freitag. — Einzelhefte 1.50 Schilling. — Erscheint jeden Freitag. — Einzelhefte 1.50 Schilling.

Erscheint jeden Freitag
Redaktionsschluss Mittwoch mittags
Einzelnummer S 1.50 = RM 1.-

Ausgang aus dem Bezugsgebietungsschein. Bezugsgebühren sind im Vorhinein fällig. Ohne Zeitbestimmung, aufgebundene Abonnements gelten bis auf Widerruf. Das Bezugsverhältnis erlischt mit dem der schriftlichen Abbestellung folgenden Antragsende. Die Änderung der Bezugspreise genügt deren Ankündigung am Kopie o. an schriftlicher Stelle des Abnehmers.

Erstaufführungen

Deutsche Filmgesellschaft, VII., Neubaugasse 38.

Eiche Text	Filmgenre/Typ/Anzahl (spanisch)	Arriba España (Spaniens Freiheitskampf)	Natur	ca. 2200 m	(13./5.) 10.16.	(S) für Jugendliche ab 14 Jahren zulässig, nicht abgeben, lahrlich
Bildbericht (Begleitworte, Originalgeräusche, Musik) von J. Reig Gonzales. — Zuerst friedliches Spanien: romantische Landschaft, fleißige Bauern, Feste, ehrwürdige Bauwerke. Dann nach Fehlen der bürgerlichen Parteien Wahlschwindel, Rotterror. Endlich die nationale Erhebung unter General Franco. Der Alkazar von Toledo, Irun, Malaga, Bilbao, Oviedo und Madrid sind die wichtigsten Stationen des blutigen Ringens. Bombardierung offener Städte, Vervielfältigungen und Grausamkeiten der zurückweichenden Terroristen. — Durch graphische Darstellungen unterstützte Originalaufnahmen, die eine umfassende und selten eindrucksvolle Darstellung des spanischen Freiheitskampfes bieten. Es gibt Nahkampfszenen, wie sie noch kaum ein Kriegsfilm gebracht; alles trotz verschiedensten Negativmaterials photographischst zufriedenstellend. Die Begleitworte erläutern die Vorgänge, sind immer verständlich, wechseln mit wirksam rhythmisierten Musik (Winnig). Zusammenfassend: ein nicht nach sonstigem Maßstab zu wertendes dokumentarisches Werk.						

Estreno del documental *Arriba España!* en Viena en mayo de 1938 (*Paimann's Filmlisten*, n.º 1154, 20 de mayo de 1938).

Al respecto, surge una pregunta sobre la posible transferencia de autoría entre las productoras Hispano Film Produktion e Hispania-Tobis, y otra en relación a la ausencia de Tobis en los títulos de crédito. Una hipótesis fructífera para la primera cuestión sería que la productora Hispan[o]-Tobis fuera Hispania-Tobis, y que el cambio de vocal se debiera a una confusión con la empresa de Johann Wenzel Ther. Cabe recordar aquí además que los directivos de Hispania-Tobis son los mismos que los de CEA²⁹. Resulta por ello razonable establecer una conexión entre la distribuidora y el trabajo de la productora con Falange durante los últimos meses de 1937 y los primeros de 1938. Respecto a la segunda pregunta, conviene destacar la vinculación de Klangfilm con el estreno en Viena. Klangfilm es la receptora de los pagos por licencia de uso de la tecnología sonora que CEA emplea, y la rama del consorcio que aprueba en noviembre de

[27] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p.157.

[28] Así queda registrado en la publicación del 20 de mayo de 1938, *Paimann's Filmlisten*, n.º 1154, p. 50.

[29] Véase nota 4 de este artículo.

1937 la anulación de las licencias por el uso de los camiones sonoros (véase punto 2.1). Con referencia a esta segunda versión del «film de España», es probable que Klangfilm, además de garantizar el precio «político» de las imágenes registradas por CEA, actuara como la empresa del *Reich* a través de la cual podría estrenarse *Arriba España!* en el territorio de control de la industria del cine nazi. Sin embargo, la breve exhibición de *Arriba España!* no llega a conocerse en la capital del *Reich* hasta unos meses después, cuando se proceda a la edición de un tercer montaje del «film de España» por parte de Hispano Film Produktion. Los documentos del Archivo Federal Alemán revelan que la central de Tobis en Berlín no tuvo conocimiento del estreno en Viena en la primavera de 1938. La oficina de Tobis en Berlín reclamará por tanto a Hispano Film las licencias de realización del estreno y exhibición en Viena de *Arriba España!*³⁰ Es quizás a partir de esta reclamación de donde surge la explicación de que fuera la productora de J. Wenzel Ther, Hispano Film Produktion, y no la del tándem Salgado Cuesta/ Domínguez Rodiño, la responsable de esta segunda versión del documental.

Es interesante reconstruir la posible intervención de los responsables de CEA e Hispania-Tobis en las cuestiones de propaganda falangista y en cómo habrían logrado dar forma y exhibir en Europa una primera versión en alemán del documental sobre la guerra de España. También podría deberse a ella la primera obra filmica propagandística rebelde de larga duración en castellano (*España heroica*). No obstante, hay que destacar que la explotación de esta queda en manos de Hispano Film Produktion y la empresa distribuidora, CINA (Cinematografía Nacional S.A.)³¹. Mientras que Cifesa se encarga de solicitar seis copias, «a falta de una decisión definitiva del Departamento Nacional de Cinematografía sobre quién distribuía la cinta»³² para exhibirlas en el mercado de habla hispana. Al respecto, Nicolás Meseguer apunta que «seguramente se quiso presentar *España heroica* como un documental totalmente español e independiente de los organismos de propaganda alemanes; [...] La eliminación de nombres alemanes evitaría suspicacias en la recepción del film y facilitaría su difusión internacional»³³. Tampoco conviene olvidar al respecto que CEA estaba oficialmente paralizada por la guerra y que Hispania-Tobis era una distribuidora de cine extranjero en España. De este modo, las dos empresas de Domínguez Rodiño y Salgado Cuesta quedaban fuera de la explotación de ambos documentales a pesar de haber podido ser decisivas en su consecución y estreno. Al final, será Falange Española, de todos los implicados en el proyecto, la que quede identificada nacional e internacionalmente como el principal motor de los esfuerzos propagandísticos del bando alzado.

Romancero marroquí

A finales de 1937 surge otro proyecto para CEA. Juan Beigbeder, Comisario de España en Marruecos, quiere realizar un largometraje de tipo documental y argumental con el que recoger «la participación del pueblo marroquí en nuestro glorioso Alzamiento»³⁴. En su estudio sobre el film *Romancero marroquí*, Alberto Elena apunta que Rodiño y Beigbeder podrían haberse conocido

[30] *Deutsches Bundesarchiv*. R 109 / I 1357. *Arriba España*. En el acuerdo entre esta productora y Bavaria Filmkunst para editar una tercera versión del «film de España» que llevará el título *Helden in Spanien*, se hace referencia a los gastos de Hispano Film Produktion por el anterior *Arriba España!* En una nota se llama la atención sobre el impago de la licencia de realización obligatoria para toda obra filmica entrenada en los territorios del *Reich*.

[31] Sobre esta empresa creada en julio de 1937 con la aspiración «a convertirse en una de las productoras y distribuidoras más sólidas de la nueva España», véase Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, pp. 201-204.

[32] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p. 159.

[33] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p. 159.

[34] Alberto Elena, *Romancero marroquí. El cine africanista durante la Guerra Civil* (Madrid, Filmoteca Española, 2004), p. 27.

„Arriba España“ in Wien reichsuraufgeführt

DER FILM DER SPANISCHEN FALANGE IM „APOLLO“

Wien, 14. Mai. — Gestern abend wurde der von J. Reig-Gozalbes gestaltete Film der spanischen Falange: „Arriba España“ im Wienen „Apollo“ reichsuraufgeführt.

Stärkster Eindruck geht von diesem Werk aus —, das Spaniens Freiheitskampf in einer erschütternden, durch Spaniens Sein und Leben selbst gezeichneten Darstellung zeigt.

So wird Spanien in diesem Film zum Symbol eines in höchster Gefahr vor der roten Verwesung den Retter findenden Volkes, — Franco und sein während des Befreiungskampfes einsetzenden Aufbauwerk ist der Beginn der neuen Epoche Spaniens, das Siegel seiner Zukunft.

Referencia a *Arriba España!* en *Filmkurier* (n.º 112. 14 de mayo de 1938). El titular contiene una errata.

ya antes de la guerra durante la etapa de ambos en la Embajada de España en Berlín. La larga actividad laboral de Domínguez Rodiño en la embajada en Berlín le sería también de gran ayuda en sus contactos con el enviado por Falange para cuestiones de prensa y propaganda a la capital alemana, Joaquín Reig. La Alta Comisaria de España en Marruecos «se hará cargo íntegramente de los gastos de producción de la película»³⁵; Tobis no cobra las licencias por el uso de los aparatos de registro ni por las sonorizaciones; CEA pone los profesionales de su plantilla. Las únicas trabas en el horizonte son las condiciones impuestas por Tobis en su acuerdo con Miguel Pereyra como representante de Falange (véase punto 2.1).

Alberto Elena menciona en su análisis algunas «interrogantes de alcance que, sin embargo, el estado actual de la investigación dista mucho de permitirnos esclarecer»³⁶. Una carta firmada por Rafael Salgado Cuesta, con fecha de noviembre de 1938, dirigida a CFT París puede contribuir a este esclarecimiento pues incluye aspectos relevantes en relación con *Romancero marroquí*. En el texto conservado en el Archivo Federal Alemán se hace mención a la actividad llevada a cabo desde julio de 1936 por CEA para Falange y al empleo de los equipos y aparatos cinematográficos de Tobis.

Respecto a su pregunta, tengo el honor de informarle que desde julio de 1936 a mayo de 1938 el aparato «a-2F» ha sido requisado por el gobierno nacional y puesto a disposición del Departamento de Prensa y Propaganda. No se ha rodado ninguna película con este aparato durante el tiempo mencionado; se ha empleado exclusivamente para registrar algunos discursos, desfiles y un poco de música, siempre ante la demanda del departamento ya citado. Naturalmente, ni siquiera hemos intentado facturar lo que fuera ante la poca importancia de estos trabajos y su meta patriótica.

Desde abril hasta el 15 de noviembre de 1938 el aparato fue puesto a disposición del Alto Comisariado de España en Marruecos para el registro del film documental «Marruecos», pero aún desconocemos si se nos querrá pagar el alquiler del material y las licencias de rodaje. Lamentamos por ello no poder responder a su pregunta hasta el momento en que sepamos si el uso del aparato ha de ser considerado como una requisición o como un servicio particular.

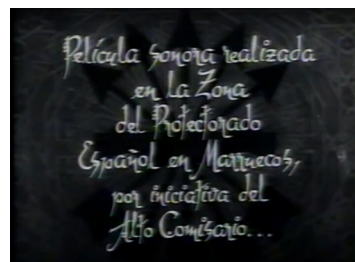
No dudaremos en hacerle saber lo que se decida en relación al tema del film documental «Marruecos» ni de consultarles sobre las posibilidades de explotación del aparato³⁷.

[35] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 29.

[36] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 81.

[37] *Deutsches Bundesarchiv*. R 109/11661.

Estas líneas parecen corroborar el planteamiento de Alberto Elena sobre la «dimensión oficial del proyecto». *Romancero marroquí* fue alentado y amparado por Falange, a través de CEA y sus contactos con Tobis. Igualmente, resultan útiles para examinar el carácter acelerado y confuso de la producción del documental africanista.



Romancero Marroquí (Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, 1938-1939).

Permiten, en primer lugar, formular alguna hipótesis respecto al prolongado rodaje de ocho meses. Alberto Elena apunta dificultades climatológicas del Rif aquel año, pero también refiere un aspecto fundamental para esta pesquisa:

Causa o efecto de tal dilación sería además el hecho —hasta ahora aparentemente desconocido— de que el equipo de rodaje simultaneara la realización de la película con la filmación de numerosos reportajes oficiales que pasarían a engrosar los fondos de los noticiarios franquistas. [...] Esta circunstancia explica, por lo demás, el —a primera vista— sorprendente dato aportado por el ayudante de dirección de la película, Jesús Rey, según el cual se impresionaron más de 22.000 metros de celuloide, sin duda un esfuerzo exagerado de cara solamente a las exigencias de la película³⁸.

Es probable que ese «registrar algunos discursos, desfiles y un poco de música, siempre ante la demanda del departamento ya citado» mencionados en la carta de Salgado Cuesta, esté relacionado con la importante cantidad de metros registrados referido por Alberto Elena en su investigación. La imprecisa referencia del director de CEA podría deberse una de las condiciones impuestas por Tobis para mantener la ayuda a los proyectos de propaganda de Falange: la cláusula según la cual «la anulación no es extendible a películas más largas, aunque presenten una finalidad propagandística, y tampoco a películas de ficción de cualquier metraje (cortometrajes y/o películas de cartelera)». Un proyecto como *Romancero marroquí* quedaría entonces fuera del cupo establecido por Tobis. Esto podría explicar el recato de Salgado Cuesta al referirse al «film documental ‘Marruecos’», del que dice no saber nada en noviembre de 1938, cuando ya había sido no solo montado sino exhibido en varias ocasiones en el protectorado marroquí³⁹. Y sin duda, puede esclarecer la «sorprendente falta de noticias en la prensa oficial del Protectorado acerca del rodaje»⁴⁰, así como el retraso de su estreno a pesar de estar originalmente listo en octubre de 1938.

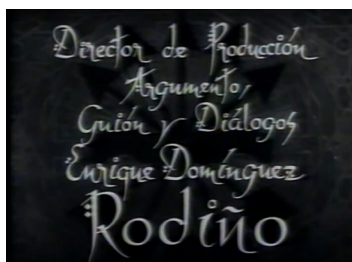
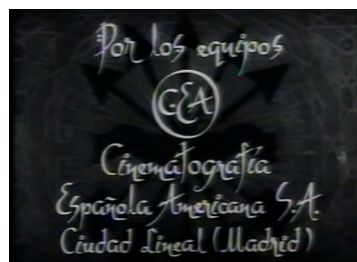
El definitivo estreno de *Romancero marroquí* y el de la versión alemana, *Der Stern von Tetuan*, se realizan una vez terminada la Guerra Civil. En lo referente al film alemán, hay que recordar la última condición impuesta por Tobis: poder disponer de todas las imágenes tomadas con sus equipos por los operadores de CEA. Esto explicaría que Tobis pudiera presentar *Der Stern von Tetuan* como una película propia. Alberto Elena recoge varios motivos que explicarían el valor propagandístico de este documental desde un punto de vista alemán⁴¹. Sin cuestionar ninguno de ellos, nos gustaría añadir que su estreno en el *Marmorhaus* de Berlín el 9 de noviembre de 1939, un año después del pogromo nacional contra los judíos conocido como la «Noche de

[38] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 33. Conviene reflexionar sobre el empleo que tuvieron esos 22000 metros de película impresionada referidos en el diario de rodaje de *Romancero marroquí* y a las que Salgado Cuesta en su carta a CFT califica como «algunos discursos, desfiles y un poco de música». Las imágenes se procesarían en Berlín y podrían haber servido tanto para el documental africanista, como para otros cortometrajes, al igual que para completar la segunda versión del «film de España» estrenada en Viena. Al respecto, es interesante recoger un dato aportado por Alberto Elena en su investigación. «En abril de 1938 realiza [Dominguez Rodiño, nota de la autora] un corto viaje a Berlín para revelar el material hasta entonces impresionado, pero a su regreso continúa el seguimiento de aquél viajando incesantemente entre Tetuán, Larache y los restantes lugares de rodaje [...] Solo a finales de octubre, cuando la filmación se encontraba prácticamente terminada y se disponía ya de un copión de la película, volvería Rodiño a Berlín para gestionar el proceso de postproducción.» Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 35. Podría relacionarse este viaje de Rodiño en abril de 1938 con el inminente estreno de *Arriba España!* en Viena un mes más tarde y no con el documental africanista que aún seguía en proceso de rodaje.

[39] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 37.

[40] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 53.

[41] Véase igualmente Alberto Elena, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Bellaterra, 2010), pp. 45-49.



Romancero Marroquí (Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, 1938-1939).

los cristales rotos», puede dejar claro igualmente el uso propagandístico que los nazis podían dar a un documental en el que se ensalzaban las virtudes y las tradiciones de la población musulmana del norte de África.

Por último, hay que añadir que si Tobis decide presentar las imágenes rodadas por el equipo de CEA como un documental propio es porque en Berlín se reconoce la calidad de las tomas registradas por los españoles. Al respecto, Elena apunta:

Tal excelencia formal habría sido —según varios de estos cronistas— advertida por los técnicos alemanes responsables de la postproducción del film y habría determinado su decisión de hacer versiones en otras lenguas, haciendo de éste «un caso único hasta hoy por lo que se refiere a películas españolas»⁴².

Conclusiones

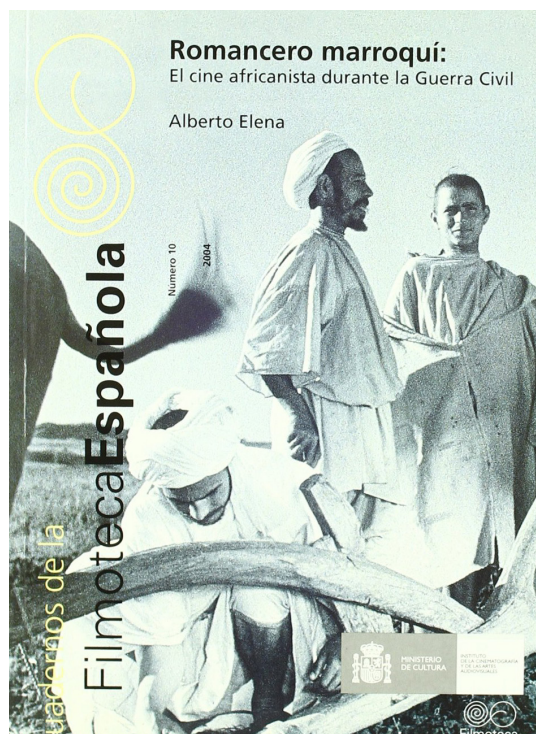
En el texto se ha presentado un análisis sobre el modo en que las empresas CEA e Hispania-Tobis sirvieron como intermediarios entre Falange y Tobis-Klangfilm para activar una producción documental de propaganda favorable al bando alzado durante la Guerra Civil. Sus resultados aspiran a incorporarse al campo de estudio sobre las relaciones propagandísticas y cinematográficas hispano-alemanas que se ha ido ampliando a lo largo de la última década.

Una primera conclusión al respecto ha sido entender lo productivo que resulta abrir el foco de investigación sobre la temática más allá de las actividades acometidas por la productora Hispano Film Produktion durante el periodo 1936-1939. Condensar los más relevantes proyectos cinematográficos del bando alzado con la Alemania

nazi en esta iniciativa privada impide reconocer otras actividades también apoyadas por los falangistas y por empresas y funcionarios del Tercer Reich. Numerosos documentos conservados en el Archivo Federal Alemán incluyen referencias a proyectos y gestores concretos; la información que aportan permite reconstruir procesos de producción y dinámicas de trabajo en la cooperación hispano-alemana no muy detallados hasta la fecha. El caso de Falange, CEA y Tobis-Klangfilm aquí referido puede servir como muestra de ello.

Del mismo modo, también se ha hecho evidente la necesidad de ensanchar el área de investigación incorporando bibliografía sobre la cinematografía alemana de entreguerras, pues la potencia comercial del país a través de empresas como Tobis-Klangfilm tuvo un impacto en España y en el desarrollo de la industria nacional antes de la Guerra Civil. Gracias a sus aportes podemos identificar aspectos de la situación del cine español en un contexto internacional cinematográfico marcado por el inicio del sistema sonoro, la expansión capitalista global de las grandes productoras de cine y por la «guerra de las patentes». Esto permite desentrañar nudos en la configuración y el desarrollo de la estructura económica y empresarial del cine español, así como entender en

[42] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 61.



mayor profundidad su devenir durante el conflicto bélico y la posguerra.

Desde el final de la Guerra Civil, algunas narrativas nacionales recalcaron la imposibilidad, la improvisación y/o la falta de medios técnicos y personales para levantar una producción propagandística y cinematográfica de calidad acorde a las necesidades del bando rebelde. Gracias a las fuentes documentales de archivo podemos hoy continuar reedificando partes importantes del apoyo alemán y no solo detallar la implicación falangista con el mismo, sino también alumbrar la oportuna lealtad y la decisiva cooperación de las dos grandes productoras españolas consolidadas en el país antes del estallido del conflicto, Cifesa y CEA. Es posible incluso referir una continuidad en el trabajo de ambas, marcada por las circunstancias de la guerra. Destacable en este sentido es el hecho de que a partir de 1939 ambas se beneficiarán de haber apoyado a los vencedores e incrementarán su volumen de negocios.

La última conclusión que surge de este análisis es no perder de vista que todavía se mantienen zonas oscuras respecto a la cooperación hispano-alemana durante la Guerra Civil en materia propagandística. Tras la demarcación extensa y la valoración intensa del periodo en las pasadas décadas, podemos pasar a concentrarnos en cuestiones aun abiertas. La abundancia de documentos en el archivo alemán y su cuidada catalogación invitan a sumergirse en la búsqueda y la lectura de más huellas con paciencia y tiempo. De su puesta en relación con diversas publicaciones procedentes de los contextos español y alemán pueden surgir referencias añadidas que permitan abrir otras vías de acceso al tema. Aún quedan telas por encontrar y clasificar para continuar completando el mosaico de las relaciones cinematográficas hispano-alemanas entre 1936 y 1939, en especial aquellas referentes a la firma de acuerdos institucionales entre ambos regímenes y su impacto en la cinematografía de la posguerra.

FUENTES

Deutsches Bundesarchiv. R 109 / I 1661.

Deutsches Bundesarchiv. R 109/ I 161.

Deutsches Bundesarchiv. R 109 / I 1357.

Deutsches Bundesarchiv. R 109/I 1617.

BIBLIOGRAFÍA

BOCK, Hans-Michael, MOSEL, Wiebke Annkatrin, y Spazier, Ingrid (eds.), *Die Tobis 1928-1945. Eine kommentierte Filmographie* (Múnich, Edition text+kritik, 2003).

DIESTELMEYER, Jan (ed.), *Tonfilmfrieden-Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis von Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (Múnich, Edition text+kritik, 2003).

DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos, 2003).

ELENA, Alberto, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Bellaterra, 2010).

—, *Romancero marroquí. El cine africanista durante la Guerra Civil* (Madrid, Filmoteca Española, 2004).

FRIEDMANN, David, *Die Bavaria Film 1919 bis 1945: eine Unternehmensgeschichte im Spannungsfeld kulturpolitischer und ökonomischer Einflüsse* (Tesis doctoral, Múnich, L. M. Universität, 2017) (<<https://edoc.ub.uni-muenchen.de/24628/>>).

- GARCÍA PÉREZ, Rafael, «Franquismo y Tercer Reich: la vertiente económica del Nuevo Orden» en Walter L. Bernecker (ed.), *España y Alemania en la Edad Contemporánea* (Fráncfort del Meno, Vervuert, 1992), pp. 197-207.
- HAGENER, Malte, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien» en Jan Diestelmeyer (ed.), *Tonfilmfrieden-Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis von Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (Múnich, Edition text+kritik, 2003), pp. 51-64.
- MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren* (Düsseldorf, Droste Verlag, 1999).
- MUÑOZ AUNIÓN, Marta, «INTER ARMAS SILENT ARTES: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento» (*Archivos de la Filmoteca*, octubre 2010), pp. 106-128.
- NICOLÁS MESEGUER, Manuel, *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1939)* (Santander, Shangrila, 2017).
- , *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)* (Lorca, Universidad de Murcia - Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004).
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto, «O cinema português e a propaganda franquista durante a Guerra Civil de Espanha» en Luís Reis Torgal (ed.), *O Cinema sob o olhar de Salazar* (Lisboa, Tema e Debates, 2001), pp. 137-161.
- SPIKER, Jürgen, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (Berlín, Verlag Volker Spiess, 1975).
- TRANCHE, Rafael R., y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Madrid, Cátedra - Filmoteca Española, 2011).

Recibido: 14 de octubre de 2020

Aceptado para revisión por pares: 14 de diciembre de 2020

Aceptado para publicación: 8 de octubre de 2021

EL CINE Y LA LITERATURA DE MIA COUTO. COPRODUCCIONES MOZAMBIQUEÑAS

Cinema and Mia Couto's Literature. Mozambican Co-productions¹

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA^a

Universidad de Salamanca

DOI: 10.15366/secuencias2021.54.002

RESUMEN

Este artículo estudia las películas basadas en obras literarias de Mia Couto en las que hay coproducción mozambiqueña, aunque se dedicará un apartado al largometraje portugués *Um rio* (2005). Se trata de investigar cómo cortometrajes y largometrajes se han venido enfrentando a la compleja escritura de Mia Couto, intentando encontrar soluciones originales en algunos casos, trasponiendo en otros los relatos a moldes genéricos o esquemas narrativos dominantes en la industria cinematográfica. Para estudiar ese mayor o menor acercamiento a temas y estrategias comunicativas del escritor, se ha considerado imprescindible prestar especial atención al entramado productivo de cada película.

Palabras clave: Mia Couto, Mozambique, cines africanos, adaptación, coproducciones.

ABSTRACT

This article studies the films based on Mia Couto's literary works that are co-produced by Mozambique, although a special section is devoted to the Portuguese feature film *Um rio* (2005). The aim is to investigate how short and feature-length films have been facing the complex writing of Mia Couto, trying to find original solutions in some cases, whilst transposing in others the stories to generic moulds or dominant narrative schemes of the film industry. Thus, it is crucial to pay attention to the productive framework of each film in order to be able to study this greater or lesser approach to the writer's themes and communicative structures.

Key words: Mia Couto, Mozambique, African Cinemas, Adaptation, Coproductions

[1] Esta publicación es parte del Proyecto de I+D+i *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas*, Ref. HAR2017-85392-P financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/

[a] FERNANDO GONZÁLEZ es Catedrático en el Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Su investigación se desarrolla en el campo de los Estudios Filmicos. Ha publicado numerosas contribuciones en forma de libros, capítulos y artículos académicos sobre diversos autores (Pasolini, Martín Patino, Bergman, Olmi, Chahine, etc.), distintos aspectos de la Historia del cine español, sobre todo sus relaciones con la Literatura, y los llamados cines periféricos, particularmente las cinematografías africanas. E-mail: fergogar@usal.es

Introducción

La relación del cine con la obra de Mia Couto es ya larga y fructífera. Comenzó en 1991 con la adaptación que hizo el director mozambiqueño João Ribeiro del cuento *A fogueira* —del libro *Vozes anotecidas* (1986)— para su cortometraje *Fogata* (1992), y ha dado como último resultado el filme *O dia em que explodiu Mabata Bata* (Sol de Carvalho, 2017), adaptación del cuento homónimo, también del libro citado. Esta obra de 51 minutos se ha exhibido en varios festivales y ha ganado ya premios importantes, entre ellos el de mejor película de ficción en el Festival de Cine Independiente de Nueva York de 2019. Quizá gracias al respaldo de su éxito internacional, Sol de Carvalho —director y productor mozambiqueño— ha conseguido la participación de la productora portuguesa Real Ficção para presentar un nuevo proyecto a la convocatoria de ayudas del ICA —Instituto del Cinema y del Audiovisual de Portugal—, en la que ha obtenido una ayuda de 450.000 euros para adaptar la novela *A varanda do Frangipani*. Esta nueva película está ya en preparación con el título provisional de *O Acoradouro do Tempo*, y cuenta con la participación en el guion del propio Mia Couto, quien también es responsable de los diálogos.

La mayor parte de las películas basadas en obras de Mia Couto tienen participación mozambiqueña en la producción, aunque no siempre es así. El cuento *A fogueira* ha sido adaptado en España, en gallego, con el título de *As muxicas* (Carlos Alberto Alonso, 2002), y también en Brasil como *O Borralho* (Arturo Saboia, Paulo Barbosa, 2006); *Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu*, cortometraje de Francisco Villa-Lobos, de 2000, a partir del relato homónimo perteneciente a *Cada homem é uma raça*, es una producción portuguesa, como también lo es el cortometraje de animación *Ossudo* (Júlio Alves, 2007), basado en *Ossos*, de *Contos do nascer da terra*. En cuanto a los largometrajes, *Um rio* (José Carlos de Oliveira, 2005), a partir de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, es una película portuguesa con participación brasileña.

En esta contribución, voy a ocuparme de las películas basadas en obras literarias de Mia Couto en las que hay participación mozambiqueña en la producción, aunque dedicaré algunos párrafos a la portuguesa *Um rio*, y un apartado al cortometraje *Tanana* que, no siendo una adaptación de un relato de Couto —no lo publicó hasta muchos años después— es adaptación de una leyenda en cuyo guion él colaboró.

Mi interés es ver en qué medida las adaptaciones de las obras de Couto tienden a acercarse, a alejarse o a dialogar con una escritura compleja, que propende tanto a borrar las fronteras entre lo real y lo fantástico como entre la prosa y la poesía, en construcciones meticulosas —breves y con un final inesperado en los cuentos, y en las novelas muy segmentadas en pequeñas historias— que cuestionan las expectativas del lector².

La adaptación de obras literarias al cine es un fenómeno casi tan antiguo como el mismo medio, que pone en relación formas de narrar muy diferentes: una, a través de la lengua escrita; la otra, mediante imágenes, palabras, sonidos, música. La cuestión de las diferencias ontológicas entre los medios ha sido tratada ininidad de veces a lo largo de cien años de teoría³. Me parece más interesante recordar aquí que el término *adaptación* hace ya tiempo que se considera insuficiente para hacer referencia a la enorme variedad de relaciones entre lo literario y lo filmico, que se mantiene por comodidad o inercia, y que las prácticas designadas bajo este término distan de haber dado lugar, desde la teoría, a una tipología consensuada⁴. Por la extensión de

[2] Patrick Chabal, «Mia Couto or the Art of Storytelling», en Grant Hamilton y David Huddart, *A Companion to Mia Couto* (Rochester, New York, James Currey, 2016), pp. 86-105.

[3] José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008).

[4] José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine*, p. 186.

su uso, utilizaré, sin embargo, en este trabajo el término adaptación. Por otra parte, el problema que he planteado —en qué medida las versiones de obras de Mia Couto dialogan con su escritura—, está relacionado con el de la fidelidad de la obra audiovisual resultante en relación con el texto literario de partida. Hace ya tiempo que se reconoce la imposibilidad de la traslación fiel del medio escrito al cinematográfico y, sobre todo, la escasa productividad de ese tipo de acercamientos a la relación del cine con la literatura, resultando más útil estudiar las respectivas intertextualidades en relación con las transformaciones que se producen en el proceso adaptativo⁵. Sin embargo, esto no significa tener que abandonar necesariamente la discusión del valor de adaptaciones específicas⁶. Como explica Sánchez Noriega, aunque nos alejemos del criterio de fidelidad, queda el asunto de saber si la adaptación ha intentado o no buscar un lenguaje equivalente al de la obra de partida⁷. Dado que la tipología que propone Sánchez Noriega parte de esa premisa, y mi interés es ver en qué medida las adaptaciones dialogan con la escritura de Couto, la tendré en cuenta en este trabajo. Además, una obra literaria no transmite únicamente una fábula, sino un discurso, unos valores, una relación con otras obras, a través de una estrategia comunicativa; Gianfranco Bettetini, por ejemplo, manifestaba que, en la medida en la que consideremos una adaptación como traducción a otro medio, sería conveniente que se intentara trasladar sus estrategias comunicativas en confrontación con el espectador de ese otro medio⁸. Este problema lo proponía el propio Mia Couto, tras la adaptación de *El último vuelo del flamenco* (2010). Ante la pregunta de si el director, João Ribeiro, aparte de utilizar literalmente algunos diálogos, consiguió mantener también el lenguaje de la obra, Mia Couto respondía: «No, mi lenguaje es una especie de poética. Lo que yo quiero es que la poesía descoloque aquello que es la narrativa novelística y la prosa». Para conseguir eso en otro medio el realizador tendría que «hacer un trabajo paralelo en el lenguaje cinematográfico, construir un lenguaje poético, construir una cosa que fuera osada, transgresora (...)»⁹.

Por otra parte, está el problema, que también apunta Sánchez Noriega, de la coherencia o divergencia estilística: trasladar a esquemas narrativos clásicos una obra de carácter moderno sería un ejemplo de divergencia estilística¹⁰. Esa fue justo la decisión del director y productor portugués, vinculado a la RTP —Radio Televisión Portuguesa—, José Carlos de Oliveira, cuando decidió versionar *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, para hacer la película *Um rio*. En una entrevista concedida a la RTP el 11 de agosto de 2005 afirmaba que lo que hay que hacer con una obra literaria es, según él, básicamente, reconvertirla en función de un esquema: una situación, unos personajes con unas intenciones que deben quedar claras para el espectador, un conflicto y una resolución. Es decir, adecuarla a un esquema narrativo clásico, a los esquemas de patrón que organizan la causalidad y el tiempo de una narración para un espectador occidental¹¹. La novela de Mia Couto se separaba demasiado de ese esquema y había sido necesario, según, Oliveira, adecuarla al mismo.

Las afirmaciones de Oliveira apuntan además a otro problema: según él, con esta película quiso tocar el tema de las relaciones de Portugal con África; un «tema asustador», según dijo en una entrevista para *Correio da Manhã*, donde explica haber intentado en ella «descubrir lo que hay de malo y de bueno en la relación entre mozambiqueños y portugueses y lo que nos impide estar más cerca»¹². ¿Cómo acercarse a ese problema adecuando la película a esquemas narrativos que olvidan que la formulación literaria ya era en parte una respuesta a ese tema? A pesar de haber contado como guionistas con el mozambiqueño Luís Carlos Patraquim, y el portugués

[5] Robert Stam, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (Londres, Athlone, 2000), pp. 54-76.

[6] Robert Stam, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», p. 75.

[7] José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine* (Barcelona, Paidós, 2000), p. 58.

[8] Gianfranco Bettetini, *La comunicación audiovisual* (Madrid, Cátedra, 1986), p. 82.

[9] Ana Maria da Conceição Joanes Rodrigues dos Santos, *O voo de João Ribeiro sobre O Último Voo do Flamingo de Mia Couto* (Disertación para la obtención del título de Master en Lenguas, Literaturas y Culturas, Universidad de Aveiro, 2014), p. 163. (La traducción es mía).

[10] José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 68.

[11] David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1996), p. 35.

[12] «África é um tema assustador», entrevista con José Carlos de Oliveira. *Correio da Manhã*, 12 de septiembre de 2005, <<https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/africa-e-um-tema-assustador>> (12/02/2020). (La traducción es mía).

asentado en Mozambique António Cabrita, de la entrevista para la RTP se deduce que la elaboración final del guion fue suya. La literatura de Mia Couto no solo es moderna, sino también poscolonial. Traducirla a otra lengua es un problema que necesita de decisiones por parte del traductor. Goretti López Heredia, traductora de *A varanda do frangipani* al catalán, lo expone a partir de su experiencia y de un profundo conocimiento de la teoría de la traducción. Siguiendo su argumentación, algunos escritores poscoloniales, como Couto, moldean la lengua colonial de forma particular, poniendo por escrito la lengua mestiza oral, que se ve así institucionalizada en un acto que es subversivo en la medida en la que coloca al mismo nivel de validez estas lenguas y las variantes occidentales. El escritor es también un *traductor-creador* que hace de puente entre culturas. El problema para el traductor es evitar una neutralidad que negaría la buscada *diferencia* de estas literaturas, tanto como acentuarla, cayendo así en el exotismo: ambos extremos impedirían la función de mediación cultural que tenía la obra original. El traductor, pues, debe conocer tanto el contexto cultural en el que se imbrica la obra de partida como aquel que va a ser el de llegada de la obra traducida^[13].

Se plantea así, a la hora de estudiar las adaptaciones al cine de Mia Couto, un problema, que no es ya el de la fidelidad de la película al texto de partida en ese sentido tradicional que rechazan las teorías contemporáneas sobre la adaptación, sino el del posible diálogo con una literatura que es una forma de mediación cultural tanto como una poética personal. Esa es la razón por la que en este trabajo se estudian las películas en las que ha habido participación mozambiqueña, y que tiene que ver con algo que, desde los estudios poscoloniales, planteaba Carolyn Overhoff Ferreira: las coproducciones en las que participan países africanos y países occidentales, particularmente si entre estos están las antiguas potencias coloniales, suponen una negociación sobre la identidad transnacional, la hibridación, la construcción de comunidades imaginadas, que se lleva a cabo en una situación de dependencia económica y tecnológica. El título de su estudio, *Ambivalent Transnationality*, tiene que ver con la posibilidad de que en este tipo de obras se desarrolle o no un discurso equilibrado sobre la identidad transnacional, la hibridación y la responsabilidad de las antiguas potencias coloniales en la situación de los países que fueron colonias. Overhoff Ferreira plantea, en las conclusiones a su estudio, dedicado a las coproducciones entre los PALOP (Países Africanos de Lengua Oficial Portuguesa) y Portugal^[14], que muchas veces —aunque no necesariamente—, las producciones de bajo presupuesto son más convincentes —desde el punto de vista de la multilateralidad de sus planteamientos poscoloniales—, que aquellas que gozan de una gran inversión.

Paralelamente a estos planteamientos, puede pensarse también en qué medida las adaptaciones de obras de Mia Couto en las que ha habido participación mozambiqueña negocian con la escritura poscolonial del autor y sus estrategias comunicativas. De ninguna manera planteo que una adaptación *deba* ser una traducción: lo que me interesan son esas formas de negociación con su escritura, que pueden además tender un puente entre los estudios comparatistas y los poscoloniales. Quiero acercarme a ellas desde un punto de vista pragmático, que tenga en cuenta las condiciones de producción, el tipo de obra adaptada, si es cuento o novela, si hay o no divergencia estilística, y si ha habido o no participación del escritor en la obra resultante.

En el caso de las adaptaciones de Mia Couto, hasta ahora, predominan las de relatos breves, en forma de cortometrajes o medimetrajes de no más de una hora de duración. Llamativamente, casi todas ellas pertenecen al mismo libro —*Vozes*

[13] Goretti López Heredia, «El traductor visible de la literatura poscolonial ante la tentación del exotismo» (*Linguistica Antverpiensia, New Series*, vol. 2, 2003), pp. 161-172.

[14] Carolin Overhoff Ferreira, «Ambivalent Transnationality: Lusofrancophone Coproductions after Independence (1988-2010)» (*Journal of African Cinemas*, vol. 3, n° 2, 2011), pp. 231-255, p. 251.

anoitecidas—, mientras que los largometrajes parten de novelas. Mientras que en las adaptaciones de relatos breves encontramos a veces colaboración del autor, esto no ocurre hasta ahora en los largometrajes, en los que simplemente este ha cedido o vendido los derechos intelectuales. Dividiré por eso este trabajo entre las adaptaciones de cuentos y las de novelas, con un intermedio, *Tatana*, que no es una adaptación de una obra de Couto, sino una versión cinematográfica de una leyenda, en la que colaboró en el guion, y que puso por escrito más tarde.

Las adaptaciones de relatos breves. *Vozes anoitecidas*

La inmensa mayoría de las adaptaciones de relatos de Couto en las que ha habido participación mozambiqueña parten de este libro. *Vozes anoitecidas* fue publicado en 1986 en Mozambique por la Associação dos Escritores Moçambicanos, y en 1987 en Portugal por la editorial Caminho, en la que desde entonces hasta 2018 conoció trece ediciones. En la actualidad, Mia Couto es un escritor reconocido universalmente, cuyas obras han sido traducidas a varios idiomas. Con este libro, Mia Couto se convirtió en un autor capaz de atravesar las fronteras de su país, siendo considerado allí como plenamente mozambiqueño. Conviene repasar las introducciones al libro, hechas la primera para la edición mozambiqueña por Luís Carlos Patraquim, y la segunda escrita por el poeta José Craveirinha para el prefacio a la edición portuguesa de 1987¹⁵. En esta, Craveirinha saluda al libro, poniéndolo en relación con otras dos obras ejemplares de una posible narrativa mozambiqueña: *Godido*, de João Dias, de la década de los cincuenta, y *Nós matámos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, de la de los sesenta. El libro de Couto vendría a establecer lo que llama una «trilogía» que «nos apetece exaltar como base y fase de nuestra creación en el arte de escribir o —¿por qué no?— capítulo cultural importante de una fisonomía africana con una personalidad identificablemente mozambiqueña, unas veces en las simbologías, otras en ciertos desenlaces, reacciones y codificaciones de un fatalismo místico ritualista, aparentemente imaginado, pero extraído de la propia vida»¹⁶. Luís Carlos Patraquim —periodista, escritor, poeta y guionista— afirma que el libro expresa un compromiso total con la «substância da Moçambicanidade», a pesar de lo problemático del concepto de la búsqueda de la identidad en los países excolonizados, que tienen que hacer las cuentas consigo mismos y con todo el resto del mundo. Lejos de cualquier peligroso reduccionismo de carácter nacionalista, los cuentos de Mia Couto son capaces de iluminar el lado de sombra de la saga histórica que nos envuelve, dice, y representan una auténtica descolonización de la palabra. Patraquim considera positivamente la experimentación con las estructuras narrativas y el modo sentencioso, pero siempre más persuasivo que impositivo, de recordar las pequeñas verdades de pequeños y olvidados personajes. Finalmente, afirma que la literatura de Couto, «no exenta de un sustrato ético, cultural, político, también nos redime de tentaciones reductoras respecto a las múltiples y entrelazadas facetas de este nuestro real día a día que se descubre más mozambiqueño»¹⁷.

El precedente libro de poemas de Mia Couto, *Raiz de orvalho*, publicado por la Associação dos Escritores Moçambicanos, sin dejar de estar comprometido con la realidad, sin olvidar la guerra que asolaba al país, que relaciona con la colonización en el poema *Eles*, ya había optado por una vía más íntima, lejos de la poesía de contenido político, y había sido un éxito de crítica y público. Allí, Mia Couto —que había trabajado como periodista para el FRELIMO—, en la prosa final titulada *Carta*,

[15] Mia Couto, *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), pp. 9-17.

[16] José Craveirinha, «Prefácio à edição portuguesa», Mia Couto, *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), p. 11. (La traducción es mía).

[17] Luís Carlos Patraquim, «Como se fosse um prefácio», Mia Couto, *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), pp. 13-17. (La traducción es mía).

reivindica el sueño y la verdad de las cosas pequeñas —«esta agua viene de dónde, quién tejó este lino, que manos hicieron este pan»—, frente a la «ceremonia de las palabras muertas a las que se ve obligado por aquellos que dicen que no se viene a este mundo a soñar»¹⁸.

1.1. *Fogata* (João Ribeiro, 1992)

Se trata de la primera de las adaptaciones de obras de Mia Couto, y fue realizado en un momento que es necesario subrayar, porque marca un cambio de rumbo definitivo para el cine mozambiqueño. Tras la muerte del presidente Samora Machel en 1986, durante cuyos años de mandato Mozambique había sido el único de los PALOP capaz de dotarse de infraestructuras para desarrollar una cinematografía nacional, con la continuación de la guerra civil y la falta de divisas se va deteriorando la infraestructura creada; a ello hay que añadir, a finales de la década, la llegada del video, con la aparición de clubes y copias ilegales. El INC (Instituto Nacional do Cinema), que se nutre del dinero que consigue a través de la distribución, se ve afectado por el desabastecimiento y por el cierre de salas, que se va a acentuar a partir del fin del régimen de partido único en 1990. Desde entonces, el Estado deja de tener el monopolio del cine; por otra parte, el INC sufre en 1991 un enorme incendio que afecta decisivamente a su capacidad productiva. Aun así, el INC, y también Kanemo, una empresa paraestatal creada por Ruy Guerra¹⁹, habían funcionado como una auténtica cantera de profesionales que van a estar muy presentes en el devenir posterior del cine mozambiqueño.

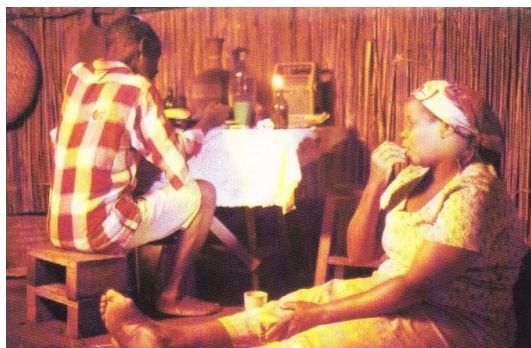
Es en este momento de crisis y acelerada transición cuando se realiza *Fogata*. Filmada en Mozambique en marzo de 1992, solo unos meses antes de que se firmen los acuerdos que terminarán con la guerra civil, puede considerarse tanto una obra realizada a partir de las estructuras preexistentes, como un ensayo para la nueva situación de libre mercado en la que, si los profesionales del cine mozambiqueño quieren seguir haciendo películas, van a necesitar realizarlas en régimen de coproducción. Este elaborado cortometraje, rodado en Mozambique, fue el trabajo de fin de estudios en el EICTV cubano de João Ribeiro, pero puede considerarse que fue también una experiencia de colaboración entre instituciones internacionales y empresas en un momento de cambio profundo para la política, la economía y por supuesto para el cine en Mozambique. En él participaron como coproductores, el EICTV, el INC, Kanemo, y Cinko Producciones, y contó con la colaboración de Coopération Française.

Adaptar un relato de *Vozes anotecidas* es una apuesta para llevar el cine mozambiqueño, todavía en la pequeña escala que representa un cortometraje, al nivel de aceptación, tanto nacional como internacional, que puede tener ya la voz de Mia Couto, en un contexto que podemos definir, siguiendo a Tcheyup²⁰, como posnacionalista. Es decir, el de unos cines —los africanos—

[18] Mia Couto, *Raiz de orvalho e outros poemas* (Lisboa, Caminho, 2018), p. 52. (La traducción es mía).

[19] Vavy Pacheco Borges, *Ruy Guerra: paixão escancarada* (São Paulo, Boitempo, 2017), pp. 98-122.

[20] Alexie Tcheyup, *Postnationalist African Cinemas* (Manchester/Nueva York, Manchester University Press, 2011).



Cartel de *Fogata*, João Ribeiro, 1992.

que ya no pueden seguir apegados a los postulados de la Carta de Argel, y para los que los fines de la Asociación Africana de Cooperación Cinematográfica, que partían de regímenes de partido único de tendencia socialista —como Angola y Mozambique— son ya cosa del pasado.

Ahora bien, adaptar uno de los relatos que componen *Vozes anotecidas* es sacarlo del contexto del libro, del que es una pieza. Esto no quiere decir que, como cada uno de los cuentos que lo componen, *A fogueira* no constituya una unidad narrativa, sino que el sentido del relato se enriquece al leerlo en el conjunto al que pertenece. Así, la soledad y la pobreza de los protagonistas²¹, cuyos hijos se han ido, puede ponerse en relación con la guerra que aparece en otros cuentos; el dominio del hombre sobre la mujer, con otros relatos en los que se va entretejiendo la conflictiva relación entre los sexos.

El cuento tiene una estructura muy sencilla: una pareja de ancianos vive sola, todos los hijos han partido y no han vuelto; un día, el hombre decide que, viejo y cansado, debe ir preparando la tumba de su esposa. Ella accede, sumisa: solo le pide que no la entierre muy hondo para estar más cerca de la vida. La operación de cavar la tumba se prolonga por varios días, más lenta a medida que se acerca el final. Las lluvias destruyen la obra, pero el marido, obcecado, sigue cavando a pesar de tener fiebre, calentura que achaca a haber dormido demasiado cerca de la hoguera, lo que extraña a la esposa, ya que no habían encendido ninguna. Cuando la obra está casi acabada, el hombre, exhausto, le dice que tendrá que matarla al día siguiente, a lo que ella responde que lo entiende: no se puede desperdiciar tanto trabajo. Durante esa noche, ella sueña que toda la familia está reunida y alegre, las tierras ricas y verdes. Cuando despierta, encuentra muerto a su marido.

La versión de João Ribeiro realiza algunas transformaciones en las que merece la pena detenerse. La primera es que la película está completamente dialogada en kimbundu. La segunda, es que está dotada de un prólogo y de un epílogo. En el prólogo, tras los títulos de cabecera, un grupo de personas está reunido en torno a una hoguera: alguien dice que va a relatar una historia que le contó su abuela, a lo que los presentes responden *karingana*, que es la expresión con la que se da permiso para comenzar una narración y con la que se acepta su cierre. Es entonces cuando aparece el intertítulo que dice que el filme está basado en un cuento de Mia Couto. La persona que relata presenta a los personajes, resaltando la línea de parentesco de la protagonista; del hombre solo se dice la conoció cuando llegó del sur con todo su equipaje. Así, se recontextualiza un relato que, fuera del libro, podría ocurrir en casi cualquier parte —ya se ha dicho que este cuento ha tenido una versión española y otra brasileña—, y se asocia el nombre de Mia Couto a una tradición cultural oral —algo en lo que el escritor ha insistido en repetidas ocasiones— mozambiqueña. Por otra parte, el prólogo de la película justifica un cierre inesperado, que no aparece en el relato escrito. Hay en la versión cinematográfica del cuento otros cambios importantes. El primero tiene que ver con el hecho de que la respuesta de la esposa, cuando le dice a su marido que es muy bueno al ocuparse de cavar la tumba, va acompañada de una expresión irónica que no está de ninguna manera señalada en el cuento, y que no aparece tampoco

[21] «Gran parte de las lenguas bantú de mi país no posee palabras específicas para decir *pobre*. Para designar un pobre se dice *chissiwana*. Esa palabra quiere decir *huérfano*. Pobre es quien vive sin familia ni amigos, pobre es quien perdió los lazos de solidaridad.». Mia Couto, *O universo num grão de areia* (Lisboa, Caminho, 2019), pp. 85-86. (La traducción es mía).



La anciana cuenta su dinero (*Fogata*, João Ribeiro, 1992).

en la versión brasileña. El segundo, es que el hombre le pregunta acusatoriamente a la mujer, cuando se siente enfermo, si le ha puesto algo en la comida que le ha dado, sembrando así en el espectador la sospecha de que realmente ella no va a someterse al arbitrario designio del marido. Que la anciana, a la puerta de la casa, ya condenada a muerte por el hombre, cuente las pocas monedas que tiene, acentúa esta sospecha. A diferencia de la versión brasileña, también la española trabaja en este sentido cuando, al final, sugiere que la mujer abandona al marido enfermo. Por último, falta el sueño de la mujer con la familia reunida y el campo fértil y alegre. En todas las versiones, por cierto, se ha omitido ese sueño.

En el epílogo, cuando los asistentes dan por finalizado el relato con otro *karingana*, un hombre se queda mirando absorto la hoguera, con una expresión extraña, casi loca, como si la historia pudiera repetirse.

Desde el punto de vista de la puesta en forma, la película es visualmente rica. No utiliza en general grandes campos, y hay abundancia de planos de detalle que dejan ver la cotidiana pobreza, el trabajo diario de la mujer; los movimientos de cámara, con *travellings*, son continuos, pero lo más interesante son quizás los llamativos movimientos de grúa que relacionan a los personajes con el gran árbol que está al lado de la casa, bajo el cual se cava la tumba. El sonido resulta también importante: hay un fuera de campo sonoro en el que eventualmente se oyen conversaciones y que remite ambiguamente a la posibilidad de otras viviendas cercanas tanto como a la circunstancia del relato oral, es decir, que estas voces pudieran ser las de los asistentes que escuchan y comentan, alrededor de la hoguera, la historia que les está siendo contada.

En esta primera adaptación de una obra de Mia Couto, hay que hablar ya, a pesar de la fidelidad al esqueleto del argumento, de transposición²² de una sugerencia de interpretación del enigma que contiene esta historia sacada fuera del contexto de *Vozes anoitecidas* o, como diría Craveirinha, de su «clima». *A fogueira* es el enigmático relato que abre el libro, un cuento que tiene introducción, nudo y desenlace, pero que no se atiene a un esquema causal, en el que las motivaciones y metas de los personajes partan de una situación dada. Más bien es el libro en su conjunto el que propone una situación en la que se entremezclan lo históricamente concreto con la comprensión del mundo por parte de los personajes. En *A fogueira*, no se explica el comportamiento del varón: las razones que expone para querer cavar la tumba y matar a su mujer son tan incomprensibles como la sumisión de ella. En la adaptación, en cambio, se insinúa que, ante la orden absurda del varón de obedecerle hasta el máximo límite, y que el epílogo sugiere como una locura contagiosa²³, la esposa puede reaccionar, librándose de él.

Se introduce así en *Fogata*, mediante la sospecha de que la esposa ha podido envenenar al varón, un principio de causalidad —ausente en el cuento— a través del personaje femenino, que reacciona a una situación dada. La película se acerca así al esquema de plantilla centrado en los personajes, sus motivaciones y metas, descrito por Bordwell²⁴, al que suele ajustarse el cine narrativo dominante, aunque manteniendo una cierta ambigüedad.

1.2. *O olhar das estrelas* (João Ribeiro, 1997)

La siguiente obra que se realiza en Mozambique con el nombre de Mia Couto en los títulos de cabecera es el medimetraje *Mississe* (1995), donde se dice que está inspirada en el relato, también perteneciente a *Vozes anoitecidas*, *Patanhoca, o cobreiro*

[22] «A medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra, y con la segunda en poner en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario», José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 64.

[23] Este asunto es el núcleo del cuento *Afinal Carlota Gentina não chegou de voar?*, del mismo libro, en el que también las mujeres son víctimas de los varones, por sospechas que viajan de un hombre a otro.

[24] David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1996), pp. 33-40.

[25] PAF (Mozambique), Ébano (Mozambique), Hora Mágica (Portugal). Cuenta con apoyo financiero del Instituto Portugués de Arte Cinematográfico y Audiovisual.

[26] Guido Convents, *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)* (Maputo, Edições Dockanema / Áfrika Film Festival, 2011), pp. 510 y 535.

[27] En este caso, la película, de veintiseis minutos de duración, forma parte de un proyecto televisivo de Jeremy Nathan para South Africa Broadcasting Corporation, titulado *Africa Dreaming*, una serie de cuatro películas con la misma duración, todas ellas africanas. Aparte del apoyo del proyecto, es una coproducción internacional de Ébano Multimédia con participación de La Sept-ARTE, CNC Fonds Sud; Canal France International, Hubert Bals Fund; International Festival Film de Rotterdam, y ERTT (Túnez).

[28] Circulación intermediática de personajes y universos ficcionales, según Richard Saint-Gelais, en «Adaptation et transfictionnalité», André Mercier y Esther Pelletier (eds), *L'adaptation dans tous ses états* (Québec, Éditions Nota Bene, 1999), pp. 243-258. Una acertada revisión del asunto en Pérez Bowie, «Sobre reescrituras y cuestiones conexas: un estado de la cuestión», en Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010), pp. 35-38.

[29] Petar Petrov, *O projecto literário de Mia Couto* (Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014), p. 41. (La traducción es mía).

apaixonado. Dirigida por António Forjaz y Hissham Issawi, la película, aparte de una cita del cuento, convenientemente recortada, con la que se abre la película, del nombre de Mississe para la protagonista femenina, su vestimenta de estilo chino y el hecho de que un hombre quiera aislar a esta mujer del resto de los varones, la película no guarda relación argumental ni temática con el cuento de Couto. Es interesante, sin embargo, que se trate de una coproducción con Portugal²⁵. Para entonces, aparte de su cada vez mayor reconocimiento internacional como escritor, Mia Couto también ha colaborado con la televisión estatal TVM, escribiendo en 1994 el argumento de la primera miniserie mozambiqueña, la educativa *Não é preciso empurrar*, emitida con vistas a las elecciones de ese año, en la que también por primera vez esta televisión coproduce con una empresa privada, Promarte, creada entre otros por Sol de Carvalho. También, para la TVM, escribió el argumento de la serie *Sabadão*²⁶.

Tras la aventura de *Mississe*, la siguiente película relacionada con un relato de Mia Couto va a ser el cortometraje *O olhar das estrelas* (1997), a partir del cuento *Saíde, o Lata de Água*, perteneciente también a *Vozes anoteicadas*, dirigido nuevamente por João Ribeiro²⁷. En los títulos de crédito de la película, se especifica que es una idea original de Mia Couto, quien escribió el guion con Ribeiro. Realmente se trata de un trabajo muy especial en el que me detendré, ya que, más que adaptar el relato, nos da una historia íntimamente ligada con aquél, con la que comparte personajes y situaciones, sin ser una adaptación en el sentido comúnmente aceptado del término. Podría hablarse aquí de un interesantísimo caso de transfictionalidad²⁸, donde la trama del cuento se mantiene como fondo de una historia que amplía su mundo.

Según Petrov, en los relatos de *Vozes anoteicadas*

Genéricamente, los temas se circunscriben a angustias, pesadillas, dramas y tragedias, resultado del conflicto entre el mundo tradicional y el mundo urbano, entre los valores míticos de la cultura rural y la racionalidad que preside el hábitat urbano. Los personajes se ven sorprendidos en comportamientos marcados por la errancia, se destacan por su humildad y obstinación, están condenados a compartir desgracias y sufrimientos²⁹.



Salomão y Betinho (*O Olhar das estrelas*, João Ribeiro, 1997).

Continúa Petrov afirmando que los héroes son meros figurantes, inconscientes de sus posibilidades, oprimidos muchas veces por el oscurantismo y perplejos ante los cambios sociales que se desarrollan. Así, Saíde, bebedor y fracasado, es apodado por sus vecinos Lata de agua por convivir con una mujer «muy usada» que ya tuvo otros amantes y otros hijos que siempre se llevaron los padres. De ella, que le dio calor una noche, quiere un hijo, pero como el niño no viene, le pide que se acueste con otros hombres hasta que se quede embarazada. Con la gravidez, aparecen los celos y, más tarde, el maltrato, los golpes que escandalizan a los vecinos. Ella deja de salir de casa. Una noche particularmente violenta, Severino, el jefe del barrio, viene a ver qué ocurre. Cuando entra en la casa no hay nadie más que Saíde, quien le confiesa que fingía golpear a su mujer para que nadie supiera que ella se había ido hacía tiempo. Al salir, Severino guarda el secreto y dice a los vecinos reunidos en la calle que ella les pide que se vayan, que se encuentra bien: «Ya saben como son nuestras mujeres».

Soares Vanalli ha estudiado la compleja construcción del relato y resume:

El conductor del discurso en esta instancia ficcional, siendo analizado a la luz de la teoría de Genette, opta en ocasiones por un narrador heterodiegético en nivel extradiegético y escoge en determinados momentos sumarizar los hechos representados. Así, la voz asume la detención demiúrgica de la narrativa y escoge muy bien lo que quiere mostrar y lo que desea omitir. Va construyendo una visión fragmentada de los acontecimientos narrados dejando a lo largo del cuento lagunas diversas, dudas por explicar, delegando al lector la incumbencia de entender los hechos omitidos y de crear variadas posibilidades de comprensión³⁰.



Betinho espía en la caja de recuerdos de Salomão (*O Olhar das estrelas*, João Ribeiro, 1997).

Como se dijo más arriba, Ribeiro y Couto optaron por no adaptar el relato, sino por complementarlo. En *O olhar das estrelas*, los protagonistas son un niño, Betinho, y el hombre con el que vive, al que llama tío. Se intuye alguna línea de parentesco, pero no se explicita: en cierto momento, el hombre amenaza al niño con enviarlo de nuevo al pueblo con su abuela si no se porta como debe. Aunque este hombre haga la función, al final, de Severino, entrando en casa de Saíde, el nombre es otro: aquí se llama Salomão. Este cambio de nombre es interesante: impide identificar plenamente dos narraciones que comparten mucho, como, aparte de Saíde, el nombre de Julia para el personaje femenino que en la película no aparece más que en fotografías y en conversaciones. Aquí, la historia de Saíde y Julia, de la que se habla en el barrio y en el bar, es el fondo y el motor de un relato de conocimiento mutuo entre Betinho y Salomão, quien, al final de la película termina llamando *hijo* al niño, transformándose en un padre. A lo largo de la película, Betinho va conociendo el amor de Salomão por Julia, de la que guarda fotos en una caja con cartas: una de ellas con él, vestida de novia. «Las estrellas son los ojos de los que murieron de amor», le dice una noche Salomão a Betinho, cuando este le pregunta por Julia. Un día llega un contorsionista al barrio y Betinho se queda solo cuidando el bar, coloca en la barra la foto de Julia que le ha robado a Salomão y actúa para ella, como si fuera una madre, limpiando las mesas y atendiendo a clientes imaginarios, pero

[30] Marilani Soares Vanalli, «Vozes em confronto em *Saíde o Lata de água*, de Mia Couto» (*Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, vol. 19, 2016), pp. 221-234, p. 225. (La traducción es mía).

llega Saíde, y roba el dinero de la caja registradora y la foto. Es entonces cuando Salomão, enfurecido, va a casa de Saíde, seguido por una multitud que quiere entrar, porque Saíde parece estar golpeando brutalmente a Julia. La explicación de Saíde a Salomão, en la que este le explica que ella le dejó hace tiempo porque por causa de él no podían tener hijos la hace, significativamente, en una lengua local, mientras que el resto de la película está dialogada en portugués. En ningún momento de su confesión Saíde habla del embarazo de Julia con otro hombre, que era nuclear en el cuento.

Idea original de Mia Couto, *O olhar das estrelas* es, más que una adaptación, un diálogo transfuncional con el relato literario en otro medio. También aquí se le dejan al espectador incógnitas que explicar: ¿quién es Betinho?, ¿quién es su padre?, ¿Julia abandonó a Salomão para irse con Saíde? ¿Por qué Saíde parece tener tanto interés en hablar con Betinho? Aunque la película tiene un efecto de cierre, estas incógnitas remiten al universo esbozado en el cuento y desarrollado en *Vozes anotecidas*: la anécdota del contorsionista reenvía al relato *A menina de futuro torcido*, del mismo volumen.

[31] Mia Couto y Ngwenya Malangatana Valente, *O pálio das sombras* (São Paulo, Kapulana, 2018).

[32] La productora principal es Fado Filmes, de Portugal, en coproducción con IRM (Instalações Radioelétricas de Moçambique), con apoyo del Ministério da Cultura português, el ICAM (Instituto de Cinema, Audiovisual e Multimédia, de Moçambique); y cuenta con la cofinanciación de la Radio Televisión Portuguesa y con el apoyo del Instituto Camões (Portugal). En los agradecimientos finales, se incluye a Pedro Pimenta, de Ébano Multimédia.

1.3. Intermedio. *Tatana* (João Ribeiro, 2005)

Este cortometraje, dirigido otra vez por João Ribeiro, trata directamente de la presencia de los muertos en la vida de los vivos. No se trata de una adaptación de una obra de Couto, sino de un argumento tomado de una narración makondé. Mia Couto no la puso por escrito, o por lo menos no la publicó hasta su aparición en el libro infantil ilustrado por el pintor Malangatana³¹, años después de la realización de esta



Los difuntos visitan a la abuela (*Tatana*, João Ribeiro, 2005).

película. El guion está escrito entre Mia Couto y João Ribeiro. Aparte del interés que tiene la participación directa del escritor en el guion, la película vuelve a ser una coproducción entre Portugal y Mozambique³². Cuando todos los habitantes de una aldea se van a trabajar al campo, una abuela se queda, pretextando dolor de cabeza. Antes de que partan, le pregunta a su nieto de dónde sacó la pulsera que lleva: él le dice que la encontró al lado de la hoguera y ella le ordena que se la devuelva, porque era de su padre, uno de sus hijos difuntos. Desde los cultivos se oyen cantos de fiesta en la aldea y le piden al niño que vaya a ver qué ocurre. Cuando está llegando ve a su abuela rodeada de dan-

zarines que desaparecen súbitamente. Esa noche, la abuela le da la pulsera y le pide que la tire a un pozo. Al día siguiente, la situación se repite: por el camino, el niño sufre un encontronazo con un hombre que camina deprisa y cae al suelo inconsciente. Cuando la abuela lo encuentra, en el suelo, al lado del niño está la pulsera. Esa noche, le confiesa que los bailarines son sus hijos muertos, que vuelven para festejarla y ver qué ocurre en el mundo de los vivos. El único de ellos que no acude nunca es el padre del niño. Nadie puede enterarse, porque entonces olvidarían el camino y no podrían volver. Al día siguiente ocurre lo mismo y los agricultores regresan a la aldea, donde encuentran a los bailarines que desaparecen como si murieran. Cuando el niño despierta en la mañana, el hombre con el que chocó le está esperando, le ata la pulsera a la muñeca y, sonriendo, le hace un gesto para que se vaya. La película

termina con la imagen de una multitud inmóvil en una colina, al atardecer, y unos versos:

Y los muertos nunca se fueron,
siempre han estado aquí
para velar por los que se han quedado³³.

Podría argüirse que Couto y Ribeiro, en esta coproducción, realizan un producto que puede ser del agrado de unos espectadores occidentales que aplauden lo exótico en algunas producciones africanas, pero también es cierto que el cortometraje se centra en temas nucleares en la obra de Couto, como las relaciones entre padres e hijos y la presencia de los difuntos en la vida cotidiana, tema este profundamente presente en las áreas rurales de Mozambique y que forma parte de su legado cultural.

1.4. *O dia em que explodiu Mabata Bata* (Sol de Carvalho, 2017)

Esta película, como la mayor parte de las anteriormente comentadas, parte de un relato del libro *Vozes anoitecidas*, pero es importante señalar que, hasta el momento, es la última de las adaptaciones de una obra de Mia Couto. Desde *Tatana* hasta *Mabata Bata*, se realizaron tres largometrajes que adaptaban novelas de Couto: uno portugués, *Um rio* (2005), y dos coproducciones que han circulado por festivales internacionales, *Terra sonâmbula* (2007) y *El ultimo vuelo del flamenco* (*O Último Voo do Flamingo*, 2010). Todas ellas sin participación del escritor que, simplemente, vendió los derechos intelectuales. Volver al universo de *Vozes anoitecidas* no parece una elección casual, sobre todo si tenemos en cuenta que su director y coproductor mozambiqueño, Sol de Carvalho, manifestó públicamente que esta película pretendía homenajear la escritura de Mia Couto, que el escritor fue consultado y propuso algunas ampliaciones con respecto al relato original que fueron tenidas en cuenta³⁴. Las condiciones de producción también fueron muy distintas de las que condicionaron los largometrajes: en este caso una subvención de la CPLP (Comunidad de Países de Lengua Portuguesa) para productos televisivos, una de cuyas condiciones era precisamente que en la categoría de ficción cada país propusiera la adaptación de una obra de un autor nacional³⁵. La película, sin embargo, no se quedó en el mercado televisivo: Sol de Carvalho consiguió que con su duración de unos cincuenta minutos pudiera presentarse a festivales cinematográficos en la categoría de largometraje, entre ellos al festival de cine panafricano FESPACO, donde obtuvo dos premios, así como al Festival de Cine Independiente de Nueva York donde fue premiada en la categoría de mejor película de ficción.

El crítico Olivier Barlet la saludó entusiasta tras FESPACO 2019, como una película de estilo refinado, belleza estética y brillante narrativa, profundamente anclada en la cultura mozambiqueña, pero de alcance

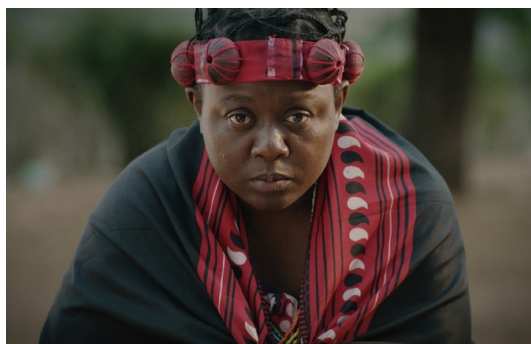


El padre difunto le coloca su pulsera a su hijo (*Tatana*, João Ribeiro, 2005)

[33] La traducción es mía.

[34] Olivier Barlet, «Pour une nouvelle proposition esthétique. Entretien de Olivier Barlet avec Sol de Carvalho à propos de *Mabata Bata*» (*Africultures*, 14 de agosto, 2019). <<http://africultures.com/pour-une-nouvelle-proposition-esthetique-14735/>> (29-02-2020).

[35] «RTP estreia em Portugal obras do Programa CPLP Audiovisual» (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, 27/04/2017), <<https://www.cplp.org/id-4447.aspx?Action=1&NewsId=5023&M=NewsV2&PID=10872>> (30-02-2020)



La hechicera invocando el espíritu de Azarías (*Mabata Bata*, Sol de Carvalho, 2017)



Azarías mira el buey que ha pisado una mina (*Mabata Bata*, Sol de Carvalho, 2017)

universal³⁶. Barlet entrevistó después, en *Africultures*, a Sol de Carvalho³⁷. Allí, el director afirma que su película pretende, entre otras cosas, ser un homenaje a la escritura de Mia Couto, conservando su mundo imaginario. Recordando la amistad que los une desde hace más de treinta y cinco años, y el hecho de que él estuviera implicado en la edición de su primer libro, Sol de Carvalho dice que el escritor era reticente a una nueva adaptación, pero que cedió cuando le aseguró que respetaría su estética de realismo mágico, y que se mostró tan contento con el resultado que le ofreció adaptar la novela *A varanda do frangipani*, actualmente

en preproducción. Couto, dice, le pidió que introdujera en la película el problema de la emigración, pensando en los jóvenes que creen que no se puede resolver nada quedándose en el propio país.

En el cuento, estalla un buey, Mabata Bata. El pequeño pastor, Azarías, un niño huérfano, piensa que, si no ha sido un relámpago, puede que el buey pisara un resto maligno del ave del relámpago. El buey era el pago de la novia de su tío Raúl, para el que cuida el ganado, que no le deja ir a la escuela, que puede castigarle violentamente —ya lo conoce—, y decide huir. Los soldados llegan a casa del tío y de la abuela y les hablan de la explosión de una mina pisada por un buey. La abuela convence al tío para ir a buscar a Azarías al lugar secreto donde agrupaba los animales. Fingiendo que le va a perdonar y no le va a golpear, pensando sobre todo en el rebaño, Raúl llama a Azarías: entonces llega también la abuela, para proteger al niño de la posible represalia de su tío. Azarías exige, para volver con los animales, que el tío le permita ir al año siguiente a la escuela, aunque sea solo un rato al día, y este finge aceptar. El niño camina hacia ellos y suena una deflagración. Azarías habla con el ave del rayo, preguntándole a quién viene a buscar, si a la abuela que le cuida o al tío «¿[...] al final, arrepentido y haciendo promesas como el padre verdadero que se me murió? Antes de que el ave de fuego decidiese, Azarías corrió y la abrazó en el viaje de su llama»³⁸.

La estrategia de Sol de Carvalho para transponer³⁹ el cuento en otro medio, manteniendo lo «mágico» fue, como decía Olivier Barlet en la entrevista, «romper el tiempo». Esto significa dislocar en dos tiempos lo que en el cuento se da en dos niveles de realidad entrelazados y distintos mediante el uso del lenguaje, manteniendo en sincronía el pasado y el presente a través de un uso particular del montaje alternado y del flashback. La clave es crear un personaje nuevo, la hechicera que pone en comunicación lo que ocurrió y lo que acontece, y duplicar el personaje de Azarías, como niño en el pasado inmediato y como adulto envejecido que vive en el más allá —en el bosque, dentro del tronco de un árbol—, sin perdonar, lejos de querer volver a casa y bendecir la boda de su tío. «Acabo de morir y ya me están llamando», dice el Azarías adulto que murió niño muy poco antes. No se trata de adecuar la transposición a esquemas de tipo racional-causal, manteniendo lo sobrenatural como añadido mágico —como veremos que ocurre en los largometrajes que adaptan novelas—, sino de movilizar los recursos de los que dispone un cineasta —y los de comprensión de un público transnacional— en sentido inverso. El *flashback* y el montaje alternado combinando pasado y presente unen a los vivos con los muertos, porque los primeros necesitan de la aprobación de los segundos. Cuando el Azarías difunto, cuya historia ya se nos ha narrado en flashback, ha accedido finalmente a bendecir el *lobolo* —la dote que el

[36] Olivier Barlet y Chloe Farrell, «Fespaco 2019: Moving Toward Resurrection» (*Black Camera*, vol. 11, n° 1, 2019), pp. 412-413.

[37] Olivier Barlet, «Pour une nouvelle proposition esthétique. Entretien de Olivier Barlet avec Sol de Carvalho à propos de *Mabata Bata*».

[38] Mia Couto, *Vozes anoitecidas*, p. 51. (La traducción es mía).

[39] Porque, siguiendo la tipología de Sánchez Noriega, se trataría de una transposición.

novio ofrece a la novia, que son los bueyes que él pastoreaba—, exigiendo en compensación que se abra una escuela a la que puedan asistir todos los niños y una mujer para él, llegan los soldados e interrumpen la ceremonia, arrasando el poblado. No son enemigos, sino militares del Estado, que supuestamente están allí para protegerles de ataques guerrilleros, pero que habían exigido comida, y se vengan cuando los bueyes que cuidaba Azarías, y que ellos se habían llevado, les son arrebatados de nuevo por Raúl, que los necesita como *lobolo*. La guerra aparece como un elemento crucial que ataca directamente un mundo en el que lo económico, lo social y las creencias están íntimamente ligados. La película amplía así un tema presente en el relato y en el libro del que procede. Nuevo, en cambio, es el de tema de la emigración: Raúl trabaja en las minas de Sudáfrica y su novia, aunque hija de jefe, lo que desea es que se la lleve de allí con él. Raúl le dice que no puede ser, que quizás más adelante: lo primero es casarse siguiendo la tradición. El tema queda en suspenso, pero es puesto de relieve, como quería Couto. Azarías, además de la escuela, exigía una mujer. La película crea un tema que no estaba en el relato, como la mutua fascinación entre el pequeño Azarías y una niña del poblado. La película finaliza, tras el ataque de las tropas a la aldea, con la niña caminando hacia el árbol en cuyo interior vive el Azarías difunto: un cierre que sugiere la resistencia del mundo tradicional a pesar de la guerra.

Sol de Carvalho ha realizado una transposición que amplía el relato con la finalidad de permanecer fiel y «homenajear» la escritura de Couto. Pero también podríamos proponer que la película *negocia* con sistemas de comprensión ajenos a la escritura de Couto y a la cultura tradicional mozambiqueña. La película comienza con un rótulo: «En África, cuando en una familia acontece una muerte violenta, cualquier acto futuro exige una consulta a los espíritus». El flashback no deja de tener una función que explica lo anunciado en ese rótulo, y la ampliación, con nuevos personajes y subtramas, va construyendo una situación que al final permite comprender motivaciones, metas y dificultades, tanto de los vivos como de los muertos. Se trata, entonces, de una negociación con el esquema de comprensión de narraciones basado en la causalidad que describe Bordwell y al que ya me he referido, con la diferencia de que la película fuerza a comprender lo sobrenatural como algo que tiene una lógica social —místico-ritualista, decía Craveirinha en la primera introducción a *Vozes anotecidas*—. Es decir, lo mágico no es presentado como añadido exótico, sino como elemento constituyente de una realidad que el autor de la transposición comparte con el escritor porque forma parte del entorno de ambos, de su cultura.

2. Las adaptaciones de novelas

Como dice Sánchez Noriega, si un relato breve puede ser objeto de ampliaciones, la adaptación de una novela suele serlo de reducciones⁴⁰, sobre todo si se atiene a la duración estandarizada de una película de largometraje. Los largometrajes que voy a comentar son reducciones en los que la trama ha prescindido de personajes y situaciones que afectan a la polifonía de voces narrativas que caracterizan la obra novelística de Mia Couto. No me interesa estudiar esa reducción desde el punto de



Durante el tiempo de pastoreo (*Mabata Bata*, Sol de Carvalho, 2017).

[40] José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 70.



Portada de la novela de Mia Couto. Editorial Caminho, octava edición, 2019.

vista de la fidelidad al texto escrito, sino en relación con el diálogo que se establece en ellas con una escritura y un universo ficcional que son, a la vez poscoloniales, y manifestaciones de una poética literaria individual, pero profundamente implicada en la construcción imaginaria de una identidad nacional.

La primera adaptación de una novela de Mia Couto no tuvo participación mozambiqueña, sino que fue una producción portuguesa. Se trata de *Um rio*, y ya se ha dicho en la introducción que no hay en ella ninguna intención con dialogar con la escritura de Couto, sino de reconvertirla en función de un esquema narrativo clásico. Se trataría, siguiendo a Noriega, de una adaptación libre⁴¹, que recoge parte del esqueleto dramático y algunos temas que altera abiertamente por intereses ideológicos y comerciales. Una adaptación libre que se presenta además con una importante divergencia estilística. Las diferencias entre la novela y la película son tantas que llevaría demasiado espacio ocuparse de ellas. Bastará decir que la relación entre el presente y el pasado, que en la novela de Couto se entrelaza de nuevo con la comunicación entre vivos y muertos y donde no está claro qué es sueño o imaginación y qué es un hecho objetivo, está en la película prácticamente ausente. Quedan algunos leves elementos mágicos o misteriosos, desligados de la trama principal. Esta, traslada un hecho del pasado —el enamoramiento del tío Último por una portuguesa— a

la actualidad: la mujer que en la novela es solo un recuerdo, aquí regresa para recuperar a su amado y tiene una presencia protagonista, que pone de relieve que el racismo también se da entre los africanos, sin incidir nunca en el racismo de la política colonial. Este tema, que aparece en esta y otras novelas de Couto, está aquí sobredimensionado, entre otras razones para que una actriz portuguesa, blanca, tenga un papel principal. En ella, no hay recuerdo alguno —o está muy mitigado— de la opresión colonial que sí está presente en la novela como parte del pasado que explica el presente. Por otra parte, el tema de los sacos de droga, que en la novela se va descubriendo a través de cartas del abuelo que, muerto o en estado cataléptico, utiliza a su nieto como médium para reconciliar a la familia, y de oscuras conversaciones, aquí aparece mostrado de manera objetiva, dando a los traficantes una presencia de la que carecen en la novela. El lenguaje de estos personajes, grotesco, pretendidamente actual, enlaza, igual que muchas de las elecciones para la puesta en forma de la película —acelerados y lentos, *leitmotiv* musicales repetitivos, personajes a veces caricaturizados— con recursos de las producciones en vídeo de bajo presupuesto de Nigeria, Ghana o Angola. Por último, el ambiente, que en la novela expresa el conflicto entre lo rural y lo urbano, aquí se ha convertido en un simple aldea suburbial, a la otra orilla del río que lo separa de un Maputo que aparece con frecuencia mostrado como fondo.

Estrenada también en Maputo, *Um rio*, que costó un millón de euros, según dijo Oliveira en una entrevista para *Correio da Manhã*, aparece como una obra que, más que establecer un diálogo con la literatura de Mia Couto, tuviera otras finalidades.

[41] José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 65.

Probablemente una ideológica, consciente, en ese mirar desde Portugal hacia Mozambique, esa África que es un «tema asustador», según decía el director en la entrevista recién citada, que dice haber intentado en ella «descubrir lo que hay de malo y de bueno en la relación entre mozambiqueños y portugueses y lo que nos impide estar más cerca»⁴². Aquí, debo concordar con las apreciaciones de Overhoff Ferreira, que no analiza en su estudio esta película por no ser una coproducción: la balanza se inclina a favor de la protagonista portuguesa. Pero me interesa también el intento por construir, desde Portugal, rodando allí y en Mozambique, un producto capaz de interesar a espectadores portugueses, africanos y brasileños. Creo que, a pesar de su relativamente alto coste, el intento de imitar fórmulas de los vídeos de bajo presupuesto —el *cinema das bordas* o *da poeira*, que también es un fenómeno brasileño—, trata de conectar también con una tendencia audiovisual no europea y con públicos habituados a esos productos. En este sentido, la película aparece como pionera de preocupaciones de producción portuguesas que se mostrarán claramente pocos años más tarde en un panel titulado «O Cinema Africano na era da TV e dos Festivais», que tuvo lugar en Lisboa en 2009 en el marco de la muestra *African Screens, Novos cinemas de África*. Aparte de que en ese panel se habló con cierta preocupación de Nollywood y los productos que por su influencia surgen también en los PALOP, allí, María São José Ribeiro, de la RTP portuguesa, explicó el interés de esta televisión por hacer coproducciones cinematográficas de ficción con países africanos: la única condición es que la narración tiene que implicar siempre al menos a un personaje portugués⁴³. *Um rio*, en la que como hemos visto participó la RTP, aparece así como una propuesta de producción con vistas a conquistar un público transnacional. A juzgar por las escasas entradas en webs, la película no parece haber despertado, sin embargo, mucho interés.



Cartel de *Um rio* (José Carlos de Oliveira, 2005).

2.1. *Terra sonâmbula* (Teresa Prata, 2007)

Mia Couto escribió esta, que fue su primera novela, antes del final de la guerra civil que asoló el país durante casi dos décadas, produciendo más de un millón de muertos. Fue publicada en 1992, año de los acuerdos de paz, por la editorial portuguesa Caminho, y en 1995, ganó el Premio Nacional de Ficción de la Asociación de Escritores Mozambiqueños. Tuahir, un anciano, y Muidinga, un niño que ha perdido la memoria, se refugian en el bosque dentro de un autobús incendiado por guerrilleros. Aunque no se explicita, el contexto da a entender que se trata de la guerrilla de RENAMO⁴⁴. Tras enterrar a los muertos, encuentran en una maleta los diarios de uno de ellos —Kindzu—, y Muidinga comienza a leerlos en voz alta cada noche. Cada capítulo tiene dos partes, una dedicada a la peripecia cotidiana de Muidinga y Tuahir —que siempre terminan regresando al autobús del que pretendían alejarse, como si todos los caminos les condujeran de nuevo a él, o la tierra se moviera para traerlos

[42] «África é um tema assustador», entrevista con José Carlos de Oliveira (*Correio da Manhã*, 12 de septiembre de 2005). <<https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/africa-e-um-tema-assustador>> (12/02/2020). (La traducción es mía).

[43] Manthia Diawara y Lydie Diakaté, *Cinema africano. Novas formas estéticas e políticas* (Lisboa, Sextante Editora, 2011), p. 163.

[44] Movimiento apoyado por Sudáfrica al que las autoridades del FRELIMO denominaban como bandidos.

siempre de retorno—, y otra al viaje de Kindzu, que sale de su aldea a pesar de las amenazas de su padre muerto, para convertirse en un guerrero *naparama* y luchar contra los bandidos⁴⁵. El difícil, áspero día a día de Muidinga y Tuahir, rodeados de muerte, desolación y sueños imposibles, se ve iluminado en la noche por la lectura del azaroso viaje de Kindzu, lleno de sufrimiento, pero también de esperanza, magia y amor. A medida que leen, el paisaje que rodea al autobús parece ir cambiando hasta que se encuentran en un inmenso pantanal por el que es posible navegar. Los relatos se entrelazan ambiguamente al final, cuando llegan en una pequeña embarcación en la que muere Tuahir a un barco cuyo nombre es el del padre de Kindzu. Pero ya antes, Muidinga se va convenciendo de que él puede ser el hijo perdido de Farida, violada por un portugués antes de la independencia, que vive en un barco abandonado a la espera de que Kindzu se lo traiga de nuevo. El vislumbre del barco por Muidinga va precedido, en la novela, por la muerte de Farida, que lo ha hecho estallar.

La adaptación —guion y dirección— es obra de Teresa Prata, del año 2007, producida por la portuguesa Filmes de Fundo y coproducida por Ébano Multimedia (Mozambique), ZDF/Arte (Alemania) y Animatógrafo 2 (Portugal), con apoyo financiero del ICAM portugués, del Ministerio de Cultura del mismo país, de la Radiotelevisión Portuguesa y del Instituto Camões.



Muidinga y Tahir (*Terra sonâmbula*, Teresa Prata, 2007).

Se trata del tercer largometraje realizado en coproducción portuguesa con Mozambique tras los acuerdos de 1986: los dos anteriores también habían sido adaptaciones de obras literarias⁴⁶. Guido Convents, en su obra de referencia ya citada sobre el cine mozambiqueño, la incluye en el apartado dedicado a la mirada extranjera sobre Mozambique, relacionándola con el largo olvido del cine portugués sobre sus excolonias tras la Revolución de los Claveles y las independencias, incidiendo, sin embargo, en que la coproducción de Ébano Multimedia posibilitó la participación en la película de un importante número de mozambiqueños⁴⁷. La propia directora, Teresa Prata, de nacionalidad portuguesa, que pasó su infancia en Mozambique, dice en una entrevista

[45] Los *naparama*, dice Kindzu en su narración, son guerreros tradicionales que combaten contra los hacedores de la guerra. *Bandidos*, es como denominaba el FRELIMO a los guerrilleros del RENAMO, apoyados por el régimen racista de Sudáfrica.

[46] *Comédia infantil* (Solveig Nordlund, 1998), adaptación de la novela homónima de Henning Mankell, y *O gotejar da luz* (Fernando Vendrell, 2002), adaptación del cuento del mismo título de Teodomiro Leite de Vasconcelos.

[47] Guido Convents, *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual*, p. 626.

que su película tuvo problemas para ser exhibida en festivales de cine africano debido a su nacionalidad portuguesa, y en festivales europeos porque la historia no es europea⁴⁸.

El carácter transnacional de la película, que podemos calificar como una transposición, que reduce el hipotexto, intentando, como veremos, acercarse de alguna manera a la escritura de Mia Couto, ha dado origen a discusiones en el ámbito académico. Overhoff Ferreira magnifica el hecho de que Muidinga, el niño protagonista, sea mulato: representación de una identidad futura euroafricana para el país. Si ya, según ella, es discutible la propuesta de Mia Couto, que hace responsables tanto a Portugal como a África de la violencia desencadenada, la película distorsiona acriticamente esa promisorio identidad futura que oscurece la relación del pasado colonial con la guerra civil⁴⁹. La búsqueda en la película de la representación de lo identitario puede ir en dirección contraria: para Mendes Lima y Sumica Carneido⁵⁰, tanto la novela como la película —asumiendo erróneamente la nacionalidad mozambiqueña para Teresa Prata— suponen una aportación para la reconstrucción de la nación a partir de los escombros, materiales y culturales, que dejaron primero el colonialismo y luego la guerra civil. Desde un punto de vista centrado en la problemática específica de la adaptación de obras literarias al cine, Miguel Lopes concluye afirmando que, a pesar de la imposibilidad de adaptar el trabajo lingüístico del escritor, la película da vida al imaginario dual presentado por Mia Couto, en el que conviven la dura realidad, momentánea y presente, y lo fantástico, perenne y lleno de esperanza⁵¹. Yendo más allá, Douglas Mulliken⁵² analiza y compara novela y película a partir de la distinta presencia en ellas de la violencia y de lo mágico. Según Mulliken, la mayor diferencia entre ambas obras, aparte de la reducción de la violencia en la película, estriba en el hecho de que en esta, hasta que surge inesperadamente lo maravilloso en los minutos finales, se opta por una narración realista que contrasta con el realismo mágico de la novela de Mia Couto. La entrevista ya citada con Teresa Prata resulta interesante tanto en este sentido como en el de la ambivalencia de la transnacionalidad manifestada en las coproducciones de la que habla Overhoff Ferreira en el artículo citado. En ella, Prata expone que realizó el guion sin consultar con Mia Couto, y que los cambios que realizó, además de estar motivados por la duración estándar de una película comercial, tenían en cuenta la necesidad de atrapar al espectador conduciéndolo a un clímax. Optó por un tono realista al principio e ir introduciendo poco a poco no solo elementos mágicos, sino también la propia escritura de Mia Couto en los diálogos. Se trata, en definitiva, de adecuar el argumento, al menos hasta lograr la atención de un espectador habituado al cine *mainstream*, al esquema causal descrito por Bordwell, que ya ha sido citado. La estructura de la novela, con cada capítulo dividido en dos partes, se adecua, además, fácilmente a la estructura del montaje alternado. Lo difícil era relacionar las dos líneas de acción paralelas que, como se dijo, confluyen ambiguamente en la novela: por eso ella, desde su experiencia como guionista, considera como un logro la invención de la construcción mágica del río por Muidinga —que transforma un episodio de la novela eliminado en la película—. Ese río hace confluir las dos líneas de acción de manera mucho más optimista que en la novela: quizás Muidinga consiga reencontrarse con su madre, que aquí no ha incendiado el barco. Este optimismo sin duda tiene que ver con la distancia que separa la obra de Teresa Prata de la guerra, a diferencia de la novela de Couto.

El final de la novela de Mia Couto pone doblemente en contacto a los vivos con los muertos a la vez que entreteje el vínculo entre las dos historias paralelas y los distintos niveles de la realidad: la vigilia y el sueño; lo actual, lo pasado y lo futuro:

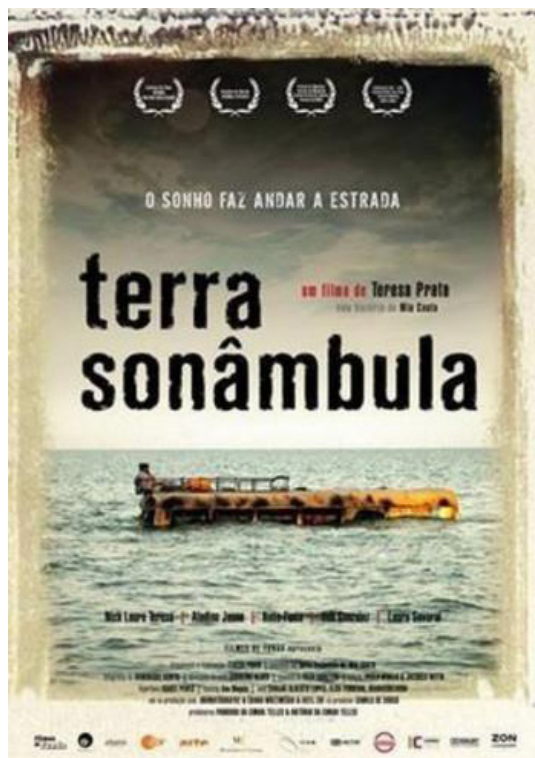
[48] Else R. P. Vieira, «The Adaptation of Mia Couto's *Terra Sonâmbula/Sleepwalking Land* to the Screen: An Interview with Teresa Prata» (*Hispanic Research Journal*, vol. 14, n.º 1, febrero, 2013), pp. 94-101, p. 96.

[49] Carolin Overhoff Ferreira, «Ambivalent Transnationality: Lusoafrikan Coproductions after Independence (1988-2010)», p. 248.

[50] Ludmylla Mendes Lima y Mirian Sumica Carneido Reis, «Escombros de falsa paz: As memórias indizíveis da nação em *Terra Sonâmbula*» (*Revista Cerrados*, vol. 25, n.º 41, 2016: *Áfricas em movimento: literaturas, culturas, histórias, sociedades*), pp. 261-275.

[51] Miguel Lopes, «Mia Couto no cinema: alguns apontamentos a partir da obra ficcional *Terra Sonâmbula*» (*Mulemba*, vol. 1, n.º 9, 2013), pp. 70-83.

[52] Douglas Mulliken, *Adapting Mozambique: Representations of Violence and Trauma in Mozambican Cinema and Literature* (Disertación para el grado en Máster de Filosofía en Estudios Filmicos, Universidad de Cape Town, 2013).



Cartel de *Terra sonâmbula* (Teresa Prata, 2007).

[53] Carmen Ciller y Ana Mejón, «Coproducciones internacionales hispanobrasileñas de la década de los noventa» (*Archivos de la Filmoteca*, n° 76, 2019), pp. 35-52.

[54] Ana Maria da Conceição Joanes Rodrigues dos Santos (2014), *O voo de João Ribeiro sobre O Último Voo do Flamingo de Mia Couto* (Disertación para la obtención del título de Master en Lenguas, Literaturas y Culturas, Universidad de Aveiro, 2014), p. 165.

[55] Ana Cristina Pereira, «Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar. Entrevista com João Ribeiro» (*Revista Lusófona de Estudos Culturais*, vol 3, n° 2, 2017), pp. 363-372.

la balsa de Muidinga y Tuahir llega a una nave cuyo nombre es el del padre de Kindzu, cuya maldición por abandonar el poblado ocupa buena parte del libro; en su último sueño Kindzu, antes de tomar el autobús, ve a un niño con sus cuadernos en la mano, que el viento y la tierra esparcen, convirtiéndolas en páginas de tierra.

En la película, la presencia de los muertos en la vida de los protagonistas, vehiculada a través del sueño o de situaciones racionalmente inexplicables, está ausente. Desde el punto de vista que guía este artículo, la conversación de la película de Teresa Prata con la literatura de Couto presenta el interés de tratarse de una transposición que intenta incorporar algunos de sus elementos, como diálogos, pero condicionada, conscientemente, por la intención de realizar un producto transnacional adecuado a una causalidad que hace que predomine lo que llama *realismo*, y que lo mágico aparezca como condición para un final alegórico, como sucede en parte en el siguiente largometraje.

El último vuelo del flamenco (O Último Voo do Flamingo, João Ribeiro, 2010)

La apuesta por lo transnacional encuentra su apogeo en esta adaptación de la novela homónima de Mia Couto,

publicada en Portugal por Caminho en 2000, y dirigida por João Ribeiro en 2010. La novela trata sobre las misteriosas explosiones que afectan a soldados cascos azules que están en una pequeña ciudad de Mozambique vigilando la paz tras la guerra civil, y que dejan como resto únicamente el pene. Un oficial italiano es el encargado de la investigación. El argumento resulta muy atractivo para una coproducción internacional. En ella participaron empresas de seis países: Portugal, Brasil, Mozambique, Italia, Francia y España. El esfuerzo para realizar esta coproducción partió de João Ribeiro, y contó con financiación mozambiqueña de TIM (Televisão Independente de Moçambique, en cuyo director se convirtió en 2012) y de Slate One, pero entre las dos sólo aportaron el 10% del capital. El socio mayoritario fue Fado Filmes, de Portugal, que aportó el 40%, seguido de Potenza Producciones (España), 14%, Neon Productions (Francia), 13%, Video Filmes (Brasil), 11%, y Carlo D'Ursi Produzioni (Italia), 10%⁵³. La película cuenta además con el apoyo financiero de la Radio Televisión Portuguesa y de distintas instituciones europeas, así como del programa Ibermedia. La construcción de este entramado productivo fue dificultosa, y le llevó a Ribeiro entre siete y ocho años⁵⁴. Evidentemente, las condiciones de los acuerdos de coproducción y de los programas de ayuda afectan al producto, desde el guion hasta los técnicos que necesariamente deben participar, los actores de una u otra nacionalidad que aparecen, e incluso el tipo de imagen que debe tener la película⁵⁵. El objetivo es crear un producto transnacional que pueda circular no solo por los festivales, sino también por los circuitos comerciales de distintos países. En este sentido, la película funcionó: fue estrenada en salas comerciales de los países coproductores, participó en Cannes, en la sección Les Cinémas du Monde, y en más de sesenta festivales, entre ellos Toronto y Pusan,



El último vuelo del flamenco (João Ribeiro, 2010).



El último vuelo del flamenco (João Ribeiro, 2010).

con dos premios en festivales internacionales y nominaciones, entre otros a los Goya como película española, y en la Academia del Cine Brasileño como película brasileña. Fue editada en DVD en Brasil (Editora Cultura) y en Mozambique⁵⁶.

El argumento y la fama del escritor hacían la obra tentadora para trasladarla a la pantalla. En la entrevista de Rodrigues dos Santos a Mia Couto, este afirma que ya había recibido otras propuestas, pero que prefirió que la realizara un mozambiqueño, que era también un amigo, aunque el resultado de Ribeiro le parece distinto, más político⁵⁷. En el trabajo del que esta entrevista es anexo, la autora defiende la adaptación, afirmando que ambas obras son dos miradas distintas a la misma realidad de un país que sale de la guerra y entra en un nuevo orden neocolonial, siendo la crítica de Couto a la nueva situación más velada, y más ligada a aspectos no visibles de la cultura, a través de un lenguaje metafórico. Sin embargo, Ribeiro no ha desatendido los aspectos mágicos, aunque reduciéndolos, sobre todo la presencia de los muertos en la realidad de los vivos, haciendo desaparecer a algunos personajes, como la madre difunta del traductor que hace de guía para el oficial italiano en un universo que no comprende.

En las distintas entrevistas citadas con Ribeiro, aparece clara su apuesta por lo transnacional para mantener vivas las estructuras de producción en Mozambique, y poder seguir hablando desde África, a pesar de las concesiones y equilibrios que esto supone. Su último largometraje, adaptado del cada vez más valorado escritor angolés Ondjaki —*Avó dezanove e o segredo do soviético* (2019)—, que le ha llevado años de trabajo, va en esa vía, ampliando la cooperación de las estructuras mozambiqueñas con Angola —y su mercado— a partir de la coproducción con Portugal.

Ahora bien, volviendo a *El último vuelo del flamenco* y su adaptación cinematográfica, aparte de que pueda tratarse de dos miradas distintas sobre una misma realidad, en la entrevista de Rodrigues dos Santos con Mia Couto hay un pasaje interesante que ya ha sido citado, cuando Mia Couto dice que para transponer su obra en otro medio sería necesaria, en ese otro medio, una poética equivalente que fuera osada y transgresora. Couto no está acusando a Ribeiro, sino sencillamente marcando una diferencia en la que se puede profundizar. En su novela, Couto mezcla el sarcasmo, el humor y la crítica contra las autoridades que adaptan su forma de enriquecerse y dominar, desde el marxismo-leninismo que sustituyó al colonialismo, hasta la nueva situación neoliberal, con la seriedad trágica con la que trata unas tradiciones que no se han adaptado a unos regímenes de pensamiento racional-causales, como los que dominan en la novelística y en la prosa occidentales, que las ignoran. Para ese descolocar —*desarrumar*— es fundamental en Couto la polifonía de voces, a través

[56] Entrevista de João Ribeiro para la Televisión Independiente de Mozambique: <<https://vimeo.com/jribeiro>> (15/02/2019).

[57] Ana Maria da Conceição Joanes Rodrigues dos Santos, *O voo de João Ribeiro*, p. 164.

de cartas, grabaciones, del uso de la primera y tercera persona, lo que se manifiesta a través de los sueños, y el desarrollo narrativo de las metáforas a través de la voz en primera persona, como cuando el traductor afirma que su padre se despoja de los huesos y los cuelga en un árbol antes de dormir, salvo la mandíbula, por si tiene que hablar, y mantiene así una conversación con él.

Por su parte, la película tiene que recolocar lo previamente *desarrumado* si no quiere o no puede «construir un lenguaje poético paralelo». La experiencia conjunta de Couto y Ribeiro en *O olhar das estrelas* fue muy interesante en ese sentido: evitar adaptar la historia, pero manteniéndola como fondo para sostener con ella temas y estrategias comunicativas similares a las del cuento original.

En esta coproducción, Ribeiro opta por otra solución, que es la de adecuar el argumento, basado en la investigación de unas explosiones inexplicables a un género transnacional como el *thriller*, pero manteniendo algunos elementos mágicos o inexplicables. Esta elección, desde un punto de vista crítico, tiene dos caras: por una parte, abre la puerta, sobre todo a través de los diálogos, a la existencia de una cultura que no se ajusta a una comprensión racional-causal del mundo; por otra, también la abre a una posible fruición de lo mágico como algo exótico para espectadores extranjeros. El final, alegórico, en el que una nación ha desaparecido y quedan unos personajes flotando en un fragmento de tierra en medio de la nada, recuerda sin embargo al de *Underground* (Emir Kusturica, 1995), con un país desgajado flotando en el mar, o al de *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, Aleksandr Sokurov, 2002), con el Hermitage rodeado de vacío, así como a la novela de Saramago *La balsa de piedra* (1986) en la que la Península Ibérica se separa de Europa y flota en el mar. Ignoro si Couto y Ribeiro tuvieron en cuenta estos antecedentes cinematográficos y literarios para el inesperado colofón de su novela y el de la película: en cualquier caso, ese final matiza el posible exotismo y lo relaciona con una reflexión sobre la globalización que está presente en la película.

Conclusiones

Las motivaciones que pueden tener los directores, las empresas productoras y las instituciones que apoyan los proyectos basados en una obra literaria pueden ser muy variados e ir, desde el interés por el tratamiento de unos temas, hasta la investigación de nuevas fórmulas narrativas; puede influir el prestigio del escritor, puede haber una intencionalidad puramente comercial, o finalidades políticas. Es muy probable que los intereses de los participantes en proyectos de este tipo sean muy diferentes, a veces incluso hasta divergentes. En cualquier caso, lo que llama la atención es la cantidad de películas que buscan inspiración en obras de Mia Couto. Ya se ha dicho que él mismo está colaborando en la versión de *A varanda do frangipani*, que dirigirá en coproducción de Mozambique con Portugal Sol de Carvalho. También está realizándose a la altura de 2020, y desde hace unos cuatro años, el largometraje de animación *Nayola*, dirigido por José Miguel Ribeiro, con producción portuguesa de Praça Filmes, a partir de la obra de teatro *A caixa preta*, co-escrita por Mia Couto y el angoleño José Eduardo Agualusa.

En este trabajo me he ocupado —salvo en los párrafos dedicados a *Um rio*— de las películas en las que hay coproducción mozambiqueña, que son la mayoría. La mayor parte de ellas, dirigidas por João Ribeiro, quien además se encargó de buscar la participación de empresas e instituciones en sus proyectos.

La bibliografía sobre la obra escrita de Mia Couto es ya muy amplia, pero todavía es relativamente escasa para su presencia en el cine, y se concentra en general en los largometrajes, adaptaciones de novelas, en particular en *Terra sonâmbula* y *El último vuelo del flamenco*. Esta, a su vez, suele analizar la mayor o menor adecuación de las adaptaciones a la situación poscolonial de Mozambique. Aunque no se dedique a estudiar específicamente las adaptaciones de Couto, el planteamiento de Overhoff Ferreira acerca de la negociación sobre la situación poscolonial que suponen las películas en coproducción es particularmente importante. Mi intención en este trabajo era ver de qué manera el cine ha venido acercándose a las obras de Mia Couto, y si ha habido un intento por dialogar con una escritura compleja de la que decían Craveirinha y Patraquim hablando del libro más adaptado de Couto —*Vozes anoitecidas*— que *descoloniza la palabra*. Como proponía el propio escritor, cabe plantearse en qué medida las versiones que se han hecho de sus obras han intentado construir, en otro medio, un «lenguaje poético paralelo». El problema es complicado. Los directores y productores mozambiqueños no solo necesitan coproducir para mantener unas mínimas estructuras empresariales: en un país en el que casi han desaparecido las salas tradicionales y donde las televisiones no son un apoyo real, la amortización de una película pasa necesariamente por su exhibición más allá de sus fronteras. Esto parece exigir la negociación con esquemas de comprensión narrativa potencialmente transnacionales. Overhoff Ferreira plantea, en las conclusiones a su estudio⁵⁸, que muchas veces —aunque no necesariamente— las producciones de bajo presupuesto son más convincentes —desde el punto de vista de la multilateralidad de sus planteamientos poscoloniales— que aquellas que gozan de una gran inversión. Casi paralelamente, a través de este estudio hemos podido comprobar que —hasta el momento— los largometrajes, adaptaciones de novelas, con presupuesto mayor y ambición, o bien de conquistar un mercado transnacional, o de integrarse en el sistema de festivales internacionales, han sido más propensos a adecuar las historias de Mia Couto al esquema de plantilla causal dominante: aunque incluyan momentos mágicos, evitan o limitan la contaminación entre distintos niveles de realidad —lo imaginado y lo fáctico, lo sobrenatural y lo causal, los sueños— y tratan de cerrar ambigüedades, huecos, lagunas, omisiones, cuyo trabajo de comprensión sería tarea del lector o del espectador. Entre ellos hay también diferencias: el intento de Teresa Prata de partir de lo realista para ir adentrándose en lo mágico a través de una cada vez mayor presencia de diálogos procedentes directamente de la novela, y de sonidos de agua fuera de campo antes de la secuencia del río es interesante, mientras que lo inexplicable aparece sobre todo como elemento exótico en *Um rio*; lo maravilloso en *El último vuelo del flamenco*, de manera bastante atrevida, funciona como forma de mostrar la diferencia cultural con Occidente, como metáfora política y como preparación de la alegoría final.

Las adaptaciones de cuentos, normalmente cortometrajes o medimetrajes, trabajan en general de otro modo, aparte de que en algunos de ellos hay participación directa del escritor. En principio, parten de un sistema de producción que no parece buscar rentabilidad económica inmediata ni integración en secciones competitivas de festivales. La excepción de *Mabata Bata* es llamativa, porque parte de una subvención para productos televisivos, pero su coprodutor mozambiqueño, Sol de Carvalho, consiguió introducirla como largometraje en el circuito de festivales internacionales y hacerla existir precisamente en el panafricano de FESPACO, que mantiene la idea de un cine panafricano, estética y políticamente *diferente*. En *Fogata*, a pesar de los

[58] Carolin Overhoff Ferreira, «Ambivalent Transnationality: Lusoafrikan Coproductions after Independence (1988-2010)», p. 251.

indicios que apuntan a una narración causal, se mantiene una cierta ambigüedad. *O olhar das estrelas*, con participación de Mia Couto en el guion, es un interesantísimo diálogo transfuncional con el cuento de partida, manteniendo lagunas y omisiones propias de su escritura. En ellos no hay todavía relación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, que se expresa como tema fundamental en *Tatana*, a partir de una narración tradicional y una idea de Mia Couto. Tema central en *O dia em que explodiu Mabata Bata*, que, basada en un cuento, con sus 51 minutos de duración, es un intento serio de integrar distintas lógicas y causalidades, expresando su conflicto en una negociación muy elaborada con los esquemas de comprensión a los que nos tiene habituados el cine que quiere traspasar fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

- BARLET, Olivier, y FARRELL, Chloe, «Fespaco 2019: Moving Toward Resurrection» (*Black Camera*, vol. 11, n.º 1, 2019), pp. 407-423.
- , «Pour une nouvelle proposition esthétique. Entretien de Olivier Barlet avec Sol de Carvalho à propos de *Mabata Bata*» (*Africultures*, 14 de agosto, 2019). <<http://africultures.com/pour-une-nouvelle-proposition-esthetique-14735/>> (29/3/2020).
- BETTETTINI, Gianfranco, *La comunicación audiovisual* (Madrid, Cátedra, 1986).
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1996).
- CHABAL, Patrick, «Mia Couto or the Art of Storytelling», en Grant Hamilton y David Huddart, *A Companion to Mia Couto* (Rochester/Nueva York, James Currey, 2016), pp. 86-105.
- CILLER, Carmen, y MEJÓN, Ana, «Coproducciones internacionales hispanobrasileñas de la década de los noventa» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 76, 2019), pp. 35-52.
- COUTO, Mia, *Raiz de orvalho e outros poemas* (Lisboa, Caminho, 2018).
- , *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018).
- , *O universo num grão de areia* (Lisboa, Caminho, 2019).
- , y MALANGATANA VALENTE, Ngwenya, *O pátio das sombas* (São Paulo Kapulana, 2018).
- CONVENTS, Guido, *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)* (Maputo, Edições Dockanema / África Film Festival, 2011).
- CRAVEIRINHA, José, «Prefácio à edição portuguesa», Mia Couto, *Vozes anoitecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), pp. 9-12.
- DIAWARA, Manthia, y DIAKATÉ, Lydie, *Cinema africano. Novas formas estéticas e políticas* (Lisboa, Sextante Editora, 2011).
- LÓPEZ HEREDIA, Goretti, «El traductor visible de literatura poscolonial ante la tentación del exotismo» (*Linguística Antverpiensia, New Series*, vol. 2, 2003), pp. 161-172. DOI: 10.52034/lansts.v2i.83
- MENDES LIMA, Ludmylla, y CARNEDO REIS, Mirian Sumica, «Escombros de falsa paz: As memórias indizíveis da nação em *Terra Sonâmbula*» (*Revista Cerrados*, vol. 25, n.º 41, 2016: *Áfricas em movimento: literaturas, culturas, histórias, sociedades*), pp. 261-275.
- MIGUEL LOPES, José de Sousa, «Mia Couto no cinema: alguns apontamentos a partir da obra ficcional *Terra Sonâmbula*» (*Mulemba*, vol. 1, n.º 9, 2013), pp. 70-83.

- MULLIKEN, Douglas, *Adapting Mozambique: Representations of Violence and Trauma in Mozambican Cinema and Literature* (Disertación para el grado en Máster de Filosofía en Estudios Filmicos, Universidad de Cape Town, 2013).
- OVERHOFF FERREIRA, Carolin, «Ambivalent Transnationality: Lusoafrikan Coproductions after Independence (1988-2010)» (*Journal of African Cinemas*, vol. 3, n.º 2, 2011), pp. 231-255. DOI: 10.1386/jac.3.2.231_1
- PACHECO BORGES, Vavy, *Ruy Guerra: paixão escancarada* (São Paulo, Boitempo, 2017).
- PATRAQUIM, Luís Carlos, «Cinema moçambicano. Um flashback pessoal e transmissível» (*docs.pt#07 Revista semestral*, especial Mozambique, octubre, 2008), pp. 84-87.
- , «Como se fosse um prefácio», Mia Couto, *Vozes anotecidas* (Lisboa, Caminho, 2018), pp. 13-17.
- PEREIRA, Ana Cristina, «Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar: entrevista com João Ribeiro» (*Revista Lusófona de Estudos Culturais*, vol. 3, n.º 2, 2017), pp. 363-372.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Sobre reescrituras y cuestiones conexas: un estado de la cuestión», en Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010), pp. 21-44.
- , *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008).
- PETROV, Petar, *O projecto literário de Mia Couto* (Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014).
- RODRIGUES DOS SANTOS, Ana Maria da Conceição Joanes, *O voo de João Ribeiro sobre O Último Voo do Flamingo de Mia Couto* (Disertación para la obtención del título de Máster en Lenguas, Literaturas y Culturas, Universidad de Aveiro, 2014).
- SAINT-GELAIS, Richard, «Adaptation et transfictionnalité», André Mercier y Esther Pelletier (eds.), *L'adaptation dans tous ses états* (Québec, Éditions Nota Bene, 1999), pp. 243-258.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* (Madrid, Cátedra, 2000).
- SOARES VANALLI, Marilani, «Vozes em confronto em *Saúde o Lata de água*, de Mia Couto» (*Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, vol. 19, 2016), pp. 221-234.
- STAM, Robert, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (London, Athlone, 2000), pp. 54-76.
- TCHEUYAR, Alexie, *Postnationalist African Cinemas* (Manchester/Nueva York, Manchester University Press, 2011).
- VIEIRA, Else R. P., «The Adaptation of Mia Couto's *Terra Sonâmbula/Sleepwalking Land* to the Screen: An Interview with Teresa Prata» (*Hispanic Research Journal*, vol. 14, n.º 1, febrero, 2013), pp. 94-101. DOI: 10.1179/1468273712Z.00000000036.

Recibido: 8 de mayo de 2020

Aceptado para revisión por pares: 24 de junio de 2020

Aceptado para publicación: 16 de septiembre de 2021

BREVE HISTORIA DE CENSURA EN ARGENTINA: RESISTENCIA, INTERVENCIÓN Y POLÍTICAS CENSORAS EN FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA, 1958-1968¹

Brief History of Censorship in Argentina: Resistance, Intervention and Censorship Policies
at the Mar del Plata International Film Festival, 1958-1968

CARLOS DANIEL GARCÍA RIVAS^a

Universidad Carlos III de Madrid

DOI: 10.15366/secuencias2021.54.003

RESUMEN

Este artículo rastrea en los archivos policiales de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBBA) la metamorfosis de la vigilancia policial, donde se observa que dichas vigilancias se dirigieron del individuo hacia la censura del contenido de las películas exhibidas en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (FIMP) de los años sesenta. Los archivos DIPBBA se inscriben dentro del contexto político de la represión ideológica comunista de la Guerra Fría. El exhaustivo estudio de estos archivos nos ha llevado a privilegiar el análisis de las maniobras, técnicas minúsculas y el lenguaje vertido en dichos folios, lo cual nos ha permitido percatarnos de esta metamorfosis que ha terminado reorganizando el espacio y los actores de la industria cinematográfica argentina.

Palabras clave: vigilancia ideológica, censura, Mar del Plata, Argentina, archivos policiales, festival de cine.

ABSTRACT

This article traces the metamorphosis of police surveillance's strategies in the files of the Intelligence Bureau of the Buenos Aires' Province Police department, where it can be observed how these surveillances changed their focus from the individual to the film content, thus censoring many films exhibited at the Mar del Plata International Film Festival. These files are inscribed within the Cold War political context, marked by Communist ideological repression. The comprehensive study of these archives led us to concentrate on the analysis of the manoeuvres, techniques and the specific language used in these files, which made us aware of the metamorphosis that has reorganised the space and the actors of the Argentine film industry.

Keywords: ideological repression, censorship, film festival, Argentina, police files, Mar del Plata.

[a] CARLOS DANIEL GARCÍA RIVAS es Doctor por la Universidad Carlos III de Madrid, Magíster en Investigación Aplicada a Medios de Comunicación, en Dirección de Empresas Audiovisuales y graduado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es productor y director de fotografía. Email: danielgarciarivas@hotmail.com

[1] Este artículo es el resultado de las investigaciones realizadas por el autor para la Parte II, titulada «Estrategias», de la tesis doctoral *Estrategias y tácticas en el cine argentino de los años sesenta: la procedencia del Nuevo Cine Latinoamericano*. Además, es la ampliación de la investigación publicada en Carlos García-Rivas, «Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960» (*Comunicación y Medios*, 2020, n.º 42), pp. 85-95.

Este texto es el ganador del IV Premio Alberto Elena de Investigación en Cines Periféricos, convocado por el grupo de investigación TECMERIN (Universidad Carlos III de Madrid) y *Secuencias. Revista de historia del cine*. Fue fallado el 15 de junio de 2021 por el jurado integrado por Daniel Sánchez Salas, Elena Oroz y Santiago Lomas Martínez.

Introducción

El 3 de agosto de 1956 nace la Dirección Central de Inteligencia de la Argentina y con ella la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), la cual se crea con la finalidad de profesionalizar, sistematizar y elaborar las reglamentaciones y organigramas del sistema de vigilancia². Podemos leer en las primeras directrices de la fundación de la DIPPBA y las recomendaciones para su buen funcionamiento publicadas en 1957 que se recoge en el *Legajo N° 25 Central de Inteligencia. Departamento C. Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento*, que se ordena «ejercer control más estricto sobre las actividades comunistas... en los medios intelectuales y artísticos». Estas primeras recomendaciones dieron inicio a los folios del Archivo de vigilancia policial de la DIPPBA referidos al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (FIMP).

Las primeras directrices que buscaron controlar a los grupos de intelectuales y artistas de la Argentina se ven reflejadas en los memorándums policiales y en los distintos documentos periodísticos que se recogen en el legajo número 12.218 del archivo de la DIPPBA. Los folios están ordenados cronológicamente desde el año de 1959 a 1968 —a excepción de los años 1964 y 1967—, ocho años que han generado una robusta documentación del festival de Mar del Plata, que nos permite estudiar y comprender las vigilancias policiales y la censura en el cine argentino de aquellos años en profundidad. Años dominados por las políticas ejecutadas durante la Guerra Fría y donde estos archivos policiales cumplen un rol central para entender esta época convulsa a lo largo de toda América Latina.

Podemos observar en investigaciones recientes la aparición de la denominada *nueva historia de la Guerra Fría*, concepto utilizado para referirse a innovaciones historiográficas que plantean una perspectiva distinta a una guerra bipolar, y que más bien ponen en la palestra el papel de los países periféricos o del tercer mundo como actores de primer orden en los procesos ocasionados por la Guerra Fría³. Al igual que lo ocurrido con la Guerra Fría, nuevos paradigmas ponen el foco en los llamados *cines periféricos*⁴ y plantean una reconstrucción de la historia auténtica del cine de América Latina. Ya muchos años antes, otros estudios del cine latinoamericano habían señalado la necesidad de no perder las singularidades de los acontecimientos locales. Paulo Antonio Paranaguá decía «no existe un cine latinoamericano en el sentido estricto; la inmensa mayoría de películas se generan en el ámbito nacional, a veces incluso en el provincial o municipal»⁵.

En ese sentido, este artículo, partiendo de un acontecimiento local, muestra como las convulsiones macropolíticas de aquellos años afectaron de forma concreta en la cultura de América Latina, y, en este caso en particular, en la cultura cinematográfica de la Argentina de los años sesenta. La vigilancia policial ocurrida en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata significó la incorporación de nuevos actores y, con ellos, la vigilancia policial se extendió por todos los espacios de la industria cinematográfica argentina. El periodo de análisis que abarcan estos archivos nos permite observar estos sucesos cronológicamente; además nos permite esclarecer el relato de cómo se fueron extendiendo y transformando las primeras vigilancias policiales, las cuales se llegaron a establecer como la censura de los contenidos cinematográficos dentro de las políticas públicas argentinas.

La censura del contenido cinematográfico en los primeros años del festival no fueron actos censores públicamente relacionados con las ideologías políticas, seguían siendo solapadas por las censuras de orden moral, del ámbito educativo y económico o

[2] CPM, «Historia institucional de la DIPPBA. La inteligencia policial a través de sus documentos». (CPM, 2015). <<https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/archivo/historia-institucional-dippba/historia-institucional-dippba.pdf>> (2/02/21).

[3] Ver John Lewis Gaddis, *Nueva historia de la Guerra Fría* (México, Fondo de Cultura Económica, 2012); Greg Grandin, Gilbert Joseph, *A Century of Revolution* (North Carolina, Duke University Press Books, 2010); Gilbert Joseph, Daniela Spenser, *In from the Cold* (North Carolina, Duke University Press Books, 2008).

[4] Alberto Elena, *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India* (Barcelona, Paidós, 1999).

[5] Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003), p. 23.

de promoción. Los grupos católicos tenían una gran influencia en las políticas educativas y la situación de la industria cinematográfica de la Argentina en los años sesenta pasaba por una crisis económica que hacía a muchas producciones depender de los premios que otorgaba el Instituto Nacional de Cinematografía (INC)⁶. Para 1963 la censura se hizo cada vez más evidente y visible con la publicación del Decreto Ley 8205/63, donde se establecía la creación del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica (CHCC), organismo que dependía del poder ejecutivo a través del Ministerio de Educación y Justicia, el cual actuaba supeditado al interés político que había establecido el régimen del presidente Arturo Illia pocos días antes de dejar la presidencia en 1963. Con el tiempo, la censura ocuparía todos los espacios de la industria cinematográfica, incluido el festival de cine de Mar del Plata que, si bien se había mantenido como espacio libre de la censura ideológica en sus inicios, para 1968 sería ocupado por los militares, quienes llevaron a cabo las políticas de represión ideológica impuestas por la dictadura de Juan Carlos Onganía, políticas dirigidas a censurar los contenidos de las películas que se exhibieron en dicho festival, dando paso a una *vigilancia generalizada* de la industria cinematográfica argentina.

La noción de *vigilancia generalizada* podemos entenderla como este traslado histórico y/o evolutivo de los mecanismos de vigilancia que introdujo Michel Foucault en el libro *Vigilar y Castigar* (1975), apoyándose en conceptos como el de *dispositivo* para emprender su análisis del poder, en este caso específicamente el dispositivo disciplinario. Definir qué es o qué comprende la noción de dispositivo no es muy sencillo debido a que Foucault en el trayecto de su obra ha ido adaptando los alcances de la noción de *dispositivo* a sus investigaciones sobre la relación entre poder y saber, por lo que estudiosos como Deleuze (1990) o Agamben (2011), entre otros autores⁷, se han preguntado ¿qué es un dispositivo? Se podría resumir como «la red de relaciones que se pueden establecer entre elementos heterogéneos y que responde a una urgencia y que, además, por su naturaleza, permite el juego de cambios de posición y modificaciones de funciones entre estos elementos que se relacionan»⁸. A la luz de la discusión de estos textos, hemos desarrollado nuestro análisis de los archivos DIPPBA, que nos han permitido extraer las subjetividades que nos ofrece el momento histórico que estamos investigando. Analizar entonces estas prácticas de vigilancia en los archivos DIPPBA, bajo la idea de *vigilancia generalizada* y los conceptos de *dispositivo* que plantea Foucault, nos ha llevado a privilegiar el análisis de las maniobras y técnicas minúsculas, observando el conjunto de medios de los que se vale la red de vigilancia para su funcionamiento, que en nuestro caso será la observación y análisis de los mecanismos de espionaje, los movimientos y/o directrices de inteligencia, al mismo tiempo que extraeremos las actividades, los personajes y, en todo lo posible, se buscará codificar sus aptitudes en una matriz que las ordene.

No hubiese sido fácil recrear este pequeño relato de la vigilancia policial ideológica ocurrido en la Argentina de los años sesenta sin la desclasificación de los archivos policiales de la DIPPBA. Los documentos nos permiten recuperar la memoria histórica del cine argentino y de los regímenes autoritarios de dicho país; además aportan un panorama fascinante y de antaño invisible sobre la relación entre cine y política, relación que, como veremos a continuación, se hizo posible observar gracias a la documentación producida dentro y fuera de dicho festival⁹. El evento nos permite recuperar y conocer el contexto cinematográfico que ahí se fue gestando como espacio libre de opinión, dentro y alrededor de este, provocando que personajes relacionados con el cine ocupasen algunos roles sociales y políticos.

[6] Véase Fernando Ramírez Llorens, «Noches de sano esparcimiento»: estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina (1955-1973) (Buenos Aires, Librería, 2016). El autor hace un recorrido y estudia la censura en Argentina entre los años de 1955 y 1973, y postula la hipótesis que se enfoca en la idea de censura implícita. Sostiene que, entre los años de 1955 a 1966, se observa un proceso de conveniencia de intereses entre los grupos censores y empresarios cinematográficos.

[7] Luis García Fanlo, «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben» (*A Panta Rei*, n.º 74, 2011). <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>> (20/11/21).

[8] Edgardo Castro, *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores* (México, Siglo XXI, 2019), p. 364.

[9] Caroline Moine desarrolla la noción de los festivales de cine como un observador privilegiado de la historia del cine en Caroline Moine, *Cinéma et guerre froide: Histoire du festival de films documentaires de Leipzig 1955-1999* (París, Publications de la Sorbonne, 2014).

RESUMEN DE FESTIVAL CINEMATOGRAFICO AÑO 1959										
Nº Folio	QUIEN FIRMA EL INFORME	NOMBRE DEL VIGILADO	OCCUPACIÓN	PAÍS DE NACIONALIDAD	MECANISMO DE ESPIONAJE	PARA QUÉ LOS VIGILAN	NOMBRE DE PELICULA	DIRECTOR	PAÍS	DESCRIPCION
1	Horacio Pedro Ochando	Marek Bara	periodista	Hungria	seguimiento	Hotel Provincial	por pertenecer a pol- los de la desmoraliza- ción de guerra.			los delegados deben tener fuerza exclusivamente para lo que se los dio la VISA.
		Isaac Doss	periodista	Hungria	seguimiento	Hotel Provincial				
		Isaac Kumbor	periodista	Hungria	seguimiento	Hotel Provincial				
		Maria Wigner	agente conetista	Hungria	seguimiento	Hotel Provincial				
		Enrico Veresi	delgado	Hungria	seguimiento	Hotel Provincial				
		Samuel Szendler	delgado	Checoslovaquia	seguimiento	Hotel Nuevos				
		Barbara Polonska	delgada	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage				
		Anna Zemburska	delgada	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage				
		Antoni Lewinski	delgado	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage				
		Andrzej Masi	delgado	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage				
		Hendrik Gierkens	delgado	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage				
9	Horacio Pedro Ochando	Nelly Kaplan	actriz	Argentina	escucha	Hotel Hermitage	tienen relación con los argentinos en el hotel hermitage.			Establecen conversaciones con la delegación ubicada en el hotel hermitage.
		Fabian Rodio	delgado	Argentina	seguimiento	Hotel Provincial	padres de la corteja de guerra.			
		Pouso Naranjo	periodista	Argentina	seguimiento	Hotel Provincial				
13	Horacio Pedro Ochando									Informe de la presencia de 2 per- sonas argentinas en el hotel hermi- tage para visitar a la delegación de Polonia, estos hombres tie- nen contacto con la delegación en el OCEAN REX, permaneciendo hasta las 12.30 horas.
14	Horacio Pedro Ochando	Boris Talner	periodista	Rusia	seguimiento	Hotel Provincial				Periodista representante del go- bierno cubano.
		Lidia Dux-Viragosa	actriz	Argentina	seguimiento	Hotel Provincial	los argentinos de los países de la corteja			La bailarina se reunió con dele- gación de Hermitage y Polonia.
		Nuria Paredes	periodista	Cuba	seguimiento	estancia al Casal				
15	Horacio Pedro Ochando	Nevenka Kuchan	profesora	Argentina	seguimiento	Hotel hermitage	por anotación en re- gistro de Polonia.			Informe que es militante de la música.
20	Horacio Pedro Ochando									Informe sobre la imposibilidad de identificar a los 2 personas que visitaron a la delegación de Polonia.
25	Horacio Pedro Ochando									Informe la relación de películas a presentar están son:
							La Última Noche del Titano	Roy Baker	Inglaterra	
							Relaciones en Tokio	Walter Teichmüller	Japón	
							Capote vive en el día	Walter Bergman	Estados Unidos	
							Martin de Carnaval	Edmund Grouling	Estados Unidos	
							El Ángel Suelto	Alfred Hitchcock	Inglaterra	
							La Ballerina y el Buen Dios	Antonio Linares	Italia	
							Tu y el Coronel	Peter Glenville	Estados Unidos	
							Odisea Muebles	Archer Beaumont	Francia	
							Flor de Hierro	János Herskó	Hungria	
							La Edad de la Tentación	Alfredo Gualandri	Argentina	
							El día	Perceval Assis	Argentina	
							La Hija del Capitán	...	Polonia	
							Cuando Comienza el día	...	Alemania	

Matriz para el análisis de los 290 folios que comprende el archivo DIPPBA referido al Festival de Cine de Mar del Plata.

Y es que el festival de 1959 nace con ideales claramente dirigidos por la pasión cinematográfica de sus fundadores, cinéfilos integrantes de la Asociación de Cronistas de la Argentina, quienes se diferenciaron del festival de 1954 organizado bajo las políticas del gobierno del general Juan Domingo Perón¹⁰. Como señalan algunos autores¹¹, el festival de 1959 primó la pasión artística y cultural, donde no faltaron los críticos, directores e intelectuales, sin olvidar el *glamour* de las personalidades populares llegadas de distintos y lejanos lugares a la ciudad de Mar del Plata. André Bazin, en su artículo publicado de 1955 en *Cahiers du cinéma*¹², ya se sorprendía de la cantidad de visitantes que podían llegar a un festival de cine, y cuenta su asombro al ver llegar personalidades al festival de Cannes desde distintos lugares tan alejados de Francia, fenómeno, como señala Vallejo, actualmente estudiado utilizando conceptos como el de «atractor», «nodo», «sitio de paso», «circuito», «espacio de flujo»¹³. Los festivales de cine en Latinoamérica también se fueron constituyendo como espacios de confluencia de individuos en busca de reflejar sus propias realidades, lo que les motivó a recorrer cientos de kilómetros en busca de sus pares¹⁴. Como recuerda el uruguayo Walter Achugar, en la entrevista realizada por Sergio Trabucco, en referencia al festival de cine documental y experimental del SODRE:

[...] y quien sería mi gran amigo y compañero de aventuras, Edgardo *Cacho* Pallero [...] un ser entrañable desde el punto de vista humano, y ese encuentro me impactó de varias maneras, pero fundamentalmente de escucharlos y hablar con ellos [...] a partir de allí tomé conciencia de la importancia de la identidad de América Latina y en parte incidió en mi ideología de izquierda¹⁵.

La empatía entre estos cineastas surge de la comprensión de la realidad social y cultural latinoamericana de la que eran testigos en sus países¹⁶. En el caso del SODRE, como señala Mariana Amieva, si bien a un inicio «se destacó la presencia europea», más tarde dicho festival «pasó a tener una indudable y significativa participación

[10] Clara Kriger, «Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata: Perón junto a las estrellas» (*Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 46, 2004), pp. 118-131.

[11] Alfredo Grassi, «El Instituto Nacional de Cinematografía y el Cine Argentino» (*La Gaceta del Festival*, n.º 5, 21 de marzo de 1965); Ricardo Manetti y María Valdez, «Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina. El Festival de Mar del Plata (1959-1970)» en *Cine Argentino (1957-1983)* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000); Nuria Triana Toribio, «El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970» (*Secuencias. Revista de Historia Del Cine*, n.º 25, 2007), pp. 25-45.

[12] André Bazin, «The Festival viewed as a Religious Order», en *Dekalog. On Film Festivals* (Londres, Wallflower Press, 2009), pp. 151-165.

[13] Aida Vallejo, «Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía filmica» (*Secuencias Revista De Historia Del Cine*, n.º 39, 2016), p. 21. <<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>> (15/12/21).

[14] Mariano Mestman y María Luisa Ortega, «Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica» (*Cine Documental*, n.º 18, 2018). <<https://revista.cinedocumental.com.ar/tag/maria-luisa-ortega/>>

[15] Sergio Trabucco, *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano* (Santiago, Lom Ediciones, 2014), p. 103.

[16] Para una mejor comprensión de aquellos años sesenta convulsos revisar Mariano Mestman (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires, Akal, 2016) y Eric Zolov, «Introduction: Latin America in the Global Sixties» (*The Americas*, 2014, n.º 70), pp. 349-362.



Estatuilla de "El Payador", obra del escultor Horacio Juárez, premiará lo mejor de la muestra cinematográfica

Publicación diaria producida por el Festival de Cine de Mar del Plata (Archivo de la Biblioteca de la ENERC).

regional que terminó materializándose en el I Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes, de 1958»¹⁷. Tanto el festival del SODRE del 58 como el Festival de Sestri Levante de 1962, el festival de Pesaro de 1965 y el Festival de Viña del Mar de 1967, como indica Campos, «son considerados como los hitos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano»¹⁸. Según la cronología de festivales que hace la autora, basándose en la investigación de Toribio, deja al margen de este grupo al Festival de Mar del Plata, porque dicho festival a partir del año 1966 se encontraba debilitado por las políticas censoras.

Después de estos breves apuntes pasamos a contextualizar la atmósfera cinematográfica de la Argentina de aquellos años, veremos los congresos y las declaraciones que se llevaron a cabo en el festival de Mar del Plata. Luego se desarrollará una breve historia de vigilancia con una primera etapa que tuvo como objetivo principal la individualización, una segunda etapa donde las vigilancias se enfocaron en los eventos del festival con la finalidad de registrar las interacciones entre los visitantes, una tercera etapa donde la vigilancia se centró en la prensa escrita de aquellos años y una cuarta etapa donde las vigilancias se dirigieron al contenido de las películas. Para finalizar esta investigación, se observará cómo la censura ocupa el festival de cine de Mar del Plata.

1.- El festival de cine de Mar del Plata: espacio de resistencia ante la censura

El festival de Mar del Plata de 1959¹⁹ y de los primeros años de la década del sesenta, como dijimos anteriormente, estuvo alejado de los alcances de la represión que ocurrían en la industria argentina. Como señala Ramírez Llorens²⁰, por aquellos primeros años del festival las represiones de orden ideológico no estaban formalmente perseguidas, la censura se disimulaba detrás de criterios de corte moral. Por este motivo, dicho festival desde 1959 se convierte en un espacio de encuentro donde se denunciaban los casos de censura en el cine argentino.

Las primeras reuniones en 1959 entre directores, actores, personajes relacionados con cine y el director del INC, en aquel año el Dr. Emilio Zolezzi como representante de las instituciones del gobierno argentino, fueron las que abrieron este espacio. Para 1960 estas primeras reuniones se formalizaron y, por primera vez, se llevaría a cabo el encuentro internacional entre realizadores, teóricos y personalidades del mundo del cine. Estas reuniones y encuentros tuvieron como resultado *La declaración de Mar del Plata de 1960*. Dentro de las discusiones se plantearon dos puntos importantes: el primero fue un manifiesto sobre la censura que había ocurrido con la película *Los amantes* (*Les Amants*, Louis Malle, 1958), película que sufrió la censura de grupos católicos porque fue considerada pornográfica y erótica; el otro punto fue la propuesta para crear un organismo internacional que se ocupara de intercambiar películas de

[17] Mariana Amieva, «El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional» en *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Montevideo, Irrupciones, 2018), pp. 92-93.

[18] Se puede encontrar más información en Minerva Campos, «Lo (trans) nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina» (*Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 17, 2018), p. 22. <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1441/1315>> (15/12/21).

Las discusiones sobre la censura entre personalidades de la talla de los internacionales Georges Sadoul, George N. Fenin, Kashiko Kawakita, Derek Prouse y los argentinos Narciso Pousa, Beatriz Guido, Saulo Benavente, Walter Hugo Khouri, Fernando Ayala, Leopoldo Torre Nilsson y Carlos Burone, entre otros, daban la sensación de espacio privilegiado de libertad. Podemos observar en el artículo publicado en *La Gaceta del FIMP* por el coordinador del encuentro de críticos y teóricos del cine, Edmundo E. Eichelbaum, como éste, desde una opinión oficial del festival de Mar del Plata, criticaba las actitudes del gobierno y sostenía que «lo que menos le importa al gobierno es la inmoralidad [...] lo que les importa y preocupa es la fuerza exaltante, renovadora, transformadora del arte verdadero»²², en referencia a la generación de cineastas de los años sesenta. Esta generación se venía perfilando, por aquellos primeros años sesenta, como la Nueva Generación Argentina en el diccionario elaborado en 1962 por Salvador Sammaritano para la revista *Tiempos de Cine*; y en la actualidad Fernando Martín Peña, enfocándose en los realizadores independientes, los ha reunido como la Generación de los 60, agrupándolos bajo el contexto de una política cultural adversa, de la búsqueda de una autenticidad, de una identidad y de un ideario propio y verosímil²³.

De la misma manera, en 1961 se llevó a cabo la segunda reunión de intelectuales y críticos cinematográficos, la cual tuvo como objetivo discutir la libertad de expresión en el cine. La importancia del festival de Mar del Plata residía en el interés de sus organizadores por impulsar la asistencia de teóricos, críticos y directores. Este segundo encuentro de teóricos y críticos fue un éxito, y contó con la participación de Cesare Zavattini, Juan Antonio Bardem, Karel Reisz, Jerzy Passendorfer, Edgar Morin, Carlos Fernández Cuenca, Morando Morandini y Marcel Martin, entre muchos otros de reconocida trayectoria internacional. Entre los latinoamericanos que participaron estuvieron Augusto Roa Bastos, Román Viñoly, Simón Feldman, Sixto Pondal Ríos, Domingo Di Núbila, Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson, entre otros, además del público que pudo asistir. El tema en torno al cual giró el encuentro fue titulado *La libertad de expresión en el cine*. Las exposiciones y discusiones fueron muy variadas:

**CON LA LLEGADA DE LAS DISTINTAS
DELEGACIONES A MAR DEL PLATA SE
INICIARÁ LA JUSTA INTERNACIONAL**

[illegible][illegible][illegible]

La nómina completa de las delegaciones extranjeras, nacidas por los respectivos países participantes de, son las siguientes: Alemania, Sr. Kurt Beck, de la Secretaría de Prensa gubernamental, y señores Dietz, Helmuth Kautner y Kurt

***MARINER PLATA** (Enviado especial). El tradicional espectáculo de feria, revivirá en esta oportunidad especial significación como ya informé JF. DIA. Conocerá sus asientos el lunes 18 a las 10 de la mañana, produciendo un gran interés por parte del público.

El espectáculo sobre "El cine como expresión de la ciudad moderna" en el salón del Concejo Deliberante de Mar del Plata, entre un número de cineastas por nuestro país y directores extranjeros, encabezados por maestro Paolo Nizzone, el actor Ernesto Bianco, el crítico Carlos Rodríguez, el periodista Juan José López, los señores González, director de Cultura de la Nación; el doctor Juan C. Gotti Aguilar, presidente del Instituto Nacional de Cine y Artes del Audiovisual, el profesor Juan José González de la Academia de Cinematografía del Instituto Superior de Cultura Religiosa, la Universidad Nacional de Buenos Aires, así mismo, los señores Roberto García y el arquitecto Rafael Iglesias. Se clausurarán las deliberaciones, según estaba anunciado, en el sala magna de la Facultad de Medicina a las 19 horas, el día 18, a las 20.

Fotografía de Jack Palance tomada ayer en un hotel céntrico al llegar a Buenos Aires el actor norteamericano para asistir al Festival de Mar del Plata.

de Gianni Franciolini, la mexicana "Tsayucan" de Luis Alcoriza, y la multinacional "El proceso" de Orson Welles.

Los actos oficiales

Establecidos de antemano en el calendario del festival, se realinarán varios actos oficiales que comenzarán con la Argentina, en la que se clamarán los premios de la institución a la producción nacional y extranjera. El 22 clásica Fiesta de las Entre reservándose el siguiente para la ceremonia de clausura y entrega de premios. J a ellos, la empresa "Unión

Recorte del diario *El Día* (13 de marzo de 1963), que se hace eco de la reunión a la que se refieren como el «tradicional encuentro de teóricos».

[19] Es la primera edición realizada independientemente de las instituciones oficiales y se considera como la segunda edición del festival de categoría internacional después de la de 1954. Sin embargo, existe un antecedente en 1948 como señala Fernando Martín Peña, la que podría considerarse como la primera edición del festival de Cine de Mar del Plata, evento que fue no competitivo y enfocado en la historia de la industria de cine argentino. Fernando Martín Peña, «Aquello que amamos» en Daniela Kosak (ed.), *La imagen recobrada: la memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata, Buenos Aires* (Buenos Aires, 30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2015), pp. 43-55.

[20] Fernando Ramírez Llorens, «Noches de sano esparcimiento».

[21] Alvaro Buela, Elvio Gandolfo y Fernando Martín Peña (comps.), *Homero Alsina Thevenet-Obras Incompletas Tomo II-A* (Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. 2010). p. 649.

DICCIONARIO DE LA NUEVA GENERACION ARGENTINA

I: REALIZADORES

por **SALVADOR SAMMARITANO**

Este trabajo no es completo y pedimos perdón a los posibles omitidos o a aquellos que merecían más atención o espacio por la importancia de sus obras. En entregas sucesivas iremos completando y mejorando este diccionario, que esperamos tenga más utilidad que el de una simple enumeración, aunque en ciertos momentos, es útil recapitular y contar las fuerzas con que se cuentan. Nos permitimos además citar los nombres de cuatro realizadores en quienes pensamos mientras escribíamos esta labor. Dos de ellos, principales pioneros del espíritu de autenticidad que creemos preside o debería presidir la obra de los nuevos cineastas argentinos: José A. Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos, y los otros dos, hombres en plena plenitud creadora, que son los pódcos inreducibles de esta nueva generación: Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson.



ALVENTOSA, Ricardo

Nacido en Buenos Aires el 31 de octubre de 1930, pertenece a una de las más recientes promociones de cortometrajistas argentinos, ya que su primer film *Una alfombra negra*, película de dibujos animados que ilustra la historia del patinador, data de 1966. Su tercera película, obra reciente, se titula *Un realizador de muñequitos*, con clara presencia por películas de contenido sociológico.

Filmografía: 1966: *Una alfombra negra* (dibujos animados); 1967: *La catedral* (corta para TV, en 16 mm.); Reportaje al zoo (16 mm.); *Una muñeca*.

Alventosa tiene en preparación *Un gato de colores*, pero, un corto argumental sobre un cuento de Alicia B. Talar (Freyre), documental, *Contra el cine de Buenos Aires*, y la novela *Primeros de Realizadores de Corto Metraje*.



ANTIN, Manuel

Punto dramaburgo y novelista, nació en Las Palmas, Chaco, el 27 de febrero de 1928. Antes de su primer trabajo cinematográfico, el argumento de *Contracampo* de Rodolfo Kuhn) escribió varios libros de poemas (*La torre de la nebulosa*, 1948; *Sirena y elefante*, 1950 y *Pasear de día*, 1952), dos novelas (*Alta la luna*, 1954 y *Los venerables*, 1957), y escribió dos obras teatrales, *El árbol de plata* (Teatro Argentino de Buenos Aires, 1950) y *No demorando tarde* (Teatro La Plata, 1957). Su primer largo metraje, *La ofensa*, según un cuento de Juan Carlos Onetti, se me-

los temas peligrosos, los distintos tipos de censura, las limitaciones del creador y la angustiosa situación de la Argentina. George Fenin se refería al congreso como un «profundo baño espiritual», y afirmaba que el FIMP se había consolidado como una competición seria, y que el rasgo que lo diferenciaba de cualquier otro evento de su naturaleza había sido la gran concentración de teóricos, escritores, críticos y directores, jamás vista en un acontecimiento internacional de esa clase²⁶.

El teórico y crítico José Agustín Mahieu recogía para la revista *Tiempo de Cine* los pormenores de la reunión y las extensas ponencias sobre censura, en especial la del filósofo francés Edgar Morin, quien definió la censura como un «limitante del pensamiento que conduce a un arte infantilizado que se sostiene por un pensamiento idéntico»²⁷. Otros intelectuales trataron temas de censura como la autocensura y la censura sindical. Alborotaron el ambiente algunas ponencias como la de Jaime Potenze, quien criticó y sostuvo que el miedo de los productores a la censura era uno de los aspectos limitantes en el cine. También se plantearon los aspectos de defensa legal ante posibles denuncias de censura.

La idea era llevar a la práctica lo que ahí se había debatido y no dejarlas en aisladas declaraciones teóricas. Por ejemplo, el cineasta Torre Nilsson propuso la realización de una película que mostrara los casos de censura y Feldman, de igual manera, sostenía la idea de observar las presiones indirectas que actuaban sobre

Diccionario elaborado por Salvador Sanmaritano para la revista *Tiempo de Cine*, que reúne a los cineastas en su plenitud artística de la época (*Tiempo de Cine*, n.º 9 año 3, enero-marzo de 1962), p. 3.

[22] Edmundo E. Eichelbaum, «La censura» (*La Gaceta del Festival*, n.º 8, 16 de marzo de 1960), pp. 2-3.

[23] Podemos encontrar más referencias de esta generación en Fernando Martín Peña (ed.), *Generaciones 60-90. Cine argentino independiente* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003).

[24] Movilización. (11 de marzo de 1960). *Diario La Nación*, p. 18.

[25] Alvaro Bucla, Elvio Gandolfo y Fernando Martín Peña (comps.), *Homero Alsina Thevenet-Obras Incompletas Tomo II-A*, p. 649.

[26] George Fenin, «El festival de Mar del Plata visto por un huésped» (*Tiempo de Cine* n.º 5, febrero-marzo de 1961), p. 18.

[27] José Agustín Mahieu, «Libertad de expresión» (*Tiempo de Cine*, n.º 5, febrero-marzo, 1961), p. 9.

las posibilidades técnicas, directa alusión a que los jóvenes cineastas tenían muchas trabas para desarrollar sus proyectos por disposiciones sindicales que eran difíciles de cumplir.

Es así como el festival de Mar del Plata de aquellos años se sumó a otros encuentros en festivales como lugar de reunión y debate sobre temas de cine²⁸. Como recordaba el crítico cinematográfico estadounidense Dwight Macdonald: «el festival marplatense ha hecho de estas reuniones encausadas hacia la dilucidación de aspectos teóricos del cine, un hecho esencial de su existencia anual»²⁹. En 1963 la incorporación de la Universidad de Buenos Aires en las actividades de estas reuniones le otorgó solidez, ya que ésta aportó su experiencia con profesores e intelectuales, lo que marcó un punto decisivo en la historia de estos encuentros cinematográficos.

Esta especie de institucionalización que fueron adquiriendo los encuentros cinematográficos hizo que el FIMP no solo fuera una plataforma de discusión para los teóricos, críticos, técnicos y, en general, personas relacionadas al cine, sino que también se adheriera la participación de organismos oficiales en representación del gobierno argentino. Esto ocasionó que los temas de discusión se fuesen enfocando cada vez más en temas de políticas de estado. En *La Gaceta* número 5 del FIMP del 21 de marzo 1965, Alfredo Grassi, interventor del INC con el presidente Arturo Illia, escribía sobre las acciones tomadas para salir de la crisis y hacía un recuento de los avances durante su gestión en asuntos de reactivación de la industria y en el fomento a los nuevos creadores.

Como podemos observar, para 1965 el enfoque de las políticas del INC, bajo las directrices del Ministerio de Educación y Justicia, se veían reflejadas en el contenido de los aportes al congreso de teóricos de cine en el festival de aquel año. Además, es llamativa la participación activa de los representantes oficiales del gobierno presidiendo dichos encuentros, como fue el caso de la reunión sobre el *cine como cultura* presidida por el profesor Antonio de la Torre, Subsecretario de Cultura, en la que participaron representantes de las universidades, de escuelas de cine, del INC, de la Subsecretaría de Cultura, de las cinematecas y de los cineclubes³⁰.

Este recorrido a través de las reuniones de teóricos y en general de personas ligadas al cine nos muestra que a un inicio el FIMP se constituyó como un espacio de activismo en contra de los tipos de censura que se aplicaban en la industria cinematográfica; espacio donde personajes con un mismo interés se unían para hacer frente a los obstáculos que tiene que sortear la producción del cine en la Argentina, en especial la independiente. Pero es en el año de 1965 cuando, junto al prestigio que fueron obteniendo estas reuniones, se observa que la participación de los organismos estatales cada vez estuvo más presente. En ese sentido, al final del artículo veremos cómo la dictadura de Juan Carlos Onganía acaba secuestrando y manejando completamente el FIMP hacia el año 1966.

2. Breve historia del nacimiento de la censura ideológica en el FIMP

2.1. Individuos vigilados

El plan de espionaje político de la DIPPBA, que no podía ser público en 1957 debido a que no estaban reprimidas las actividades del Partido Comunista, debía de aprovechar la *libertad* de la que gozaban los integrantes de dicha organización para catalogarlos e incluirlos en la nómina de simpatizantes comunistas, con el objetivo de facilitar su identificación. Todos los datos concretos que facilitaran la individualización de los sujetos de interés eran considerados valiosos. Se recalca, además, que se debía ejercer un control estricto sobre las actividades comunistas en los medios intelectuales y artísticos³¹.

Bajo estas directrices no es de extrañar que el festival de Mar del Plata se considerara como un espacio propicio para poder realizar estas identificaciones. Los primeros memorándums solicitan a la policía local de Mar del Plata la vigilancia a los miembros de las delegaciones provenientes de los países de la antigua Unión Soviética. En respuesta de estas solicitudes, los informantes iban detallando los movimientos de cada uno de los sujetos vigilados. Se detallan los hoteles en los cuales están hospedados, indicando el número de la habitación y la relación que tienen entre ellos, además de los visitantes locales que pudieran recibir. Por ejemplo, en el memorándum DCI número 199, se detalla la visita de la delegación húngara a los servicios de peluquería y maquillaje del artesano establecido en el negocio llamado *Peinados Bernardo*, de quien se realizan averiguaciones para saber su identidad, ideología y su forma de conducirse³².

Se detallan las reuniones de la bailarina del Teatro Argentino de la Plata Ida Opatic, según el informe, activista militante comunista, quien sostuvo reuniones con las delegaciones de Hungría y Polonia y la escritora cubana Naty Paredes, que expresó sus simpatías por las actuales autoridades cubanas. Sobre el párrafo que contiene esta información se señala con un «Sí» positivo, mientras que otras, que no tienen mayor importancia, se señalan con un «No»³³.

[28] En especial, como mencionamos anteriormente, el Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE y el Festival de Sestri Levante en 1962, donde hubo un encuentro importante entre cineastas latinoamericanos.

[29] Dwight Macdonald, «Encuentro de teóricos y críticos» (*Catálogo del V Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata*, 1963).

[30] Rodolfo Corral, «Encuentro de teóricos» (*La Gaceta del Festival*, n.º 11, 27 de marzo de 1965).

[31] CPM-FONDO DIPPBA, *Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento* (Central de Inteligencia, Legajo N° 25 Departamento C) que recoge Funes y Jaschek (2005).

[32] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata* (División central de documentación, Registro y Archivo, Legajo N° 12.218, 1959-1968), p. 7.

[33] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 14.

SECRETO CONFIDENCIAL

PROVINCIA DE BUENOS AIRES
Ministerio de Gobierno
POLICIA

MEMORANDUM
D.C.I. N°241

Para información de: **Sub-Director de...**
Central de Inteligencia, DR. ANTONIO
FILMERO, S/D.
LA PLATA.

Producido por: **Jefe Delegación Inter...**
ligencia, Sub-Comisario Horacio...
Pedro Ochando.
Mar del Plata, 21 de Marzo de 1963.

ASUNTO: Festival Cinematográfico.

Me dirijo a Vd. informándole que en los últimos días se han producido algunas novedades relacionadas con la realización del Festival Internacional del Cine.

El día 18 del cte., en horas de la tarde, en una confitería situada en Punta Mogotes, denominada "Pinky" tuvo lugar una entrevista entre la locutora de televisión "Pinky" (Idalia Elisa Vetrano) y dos señores viajando luego con uno de ellos hacia el centro de la ciudad.

Esa misma noche, tuvo lugar en la Sala de Coordinación y Prensa del Hotel Provincial, la presentación del Agregado Cultural de la U.R.S.S. BORIS TALEV, quien solicitó credencial de periodista, obteniéndola ignorándose el domicilio en que se aloja, aunque sí se sabe que es una residencia particular de la zona de Punta Mogotes.

Por otra parte, el día 19 del cte., por la mañana, concurrió al Hotel Provincial la conocida bailarina del Teatro Argentino, y activa militante comunista IDA OPATON, asistiendo también al almuerzo servido al mediodía en la estancia "El Casal", alternando, en ambos lugares, con las delegadas de la Unión de Países, y con la periodista y escritora cubana NATY PAREDES, cronista de la revista cubana "Show" que no se recibe en nuestro país. Esta última dió a conocer su simpatía por el actual gobierno de Cuba.



HORACIO PEDRO OCHANDO
Sub-Comisario
Jefe Deleg. C. Inteligencia U. R. V.

En este folio de los Archivos de la DIPPBA podemos observar las marcas hechas por los agentes, dando importancia con un SI y desestimando con un NO la información vertida.

[34] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 15.

[35] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 46.

[36] En Marijke de Valck, *Film Festivals* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007) podemos encontrar la noción de *sites of passage*, concepto que desarrolla para describir los festivales como lugares de encuentro en un espacio y tiempo determinado, y en Dina Iordanova, «The Film Festival and Film Culture's Transnational Essence», en *Film Festivals, History, Theory, Method, Practice* (Nueva York, Routledge, 2016), el carácter inherentemente transnacional de un evento de esta categoría.

Además de los seguimientos y escuchas, se realizaban sustracciones de las valijas con cuadernos de anotaciones o cualquier pista que pudiera ser valiosa. Se revisaban escrupulosamente todas las anotaciones. Es el caso de las anotaciones que se encontraron en los equipajes de la delegación polaca, donde se puede leer el nombre de Nevenka Kuchan, a quien los agentes vinculan rápidamente con su madre, una activa militante comunista. Los datos que se vierten en el informe son: el número de identificación, la dirección de la vivienda, números de circulación de los coches y actividades ocupacionales³⁴.

Podemos observar que se detalla una lista de los participantes y especialmente de los responsables de la organización del FIMP, hecho que se repite año tras año. La lista de personajes es amplia; en algunos casos se listan todos los homónimos que se puedan encontrar en las bases de datos policiales, pero no solo ahí. Se incluía también toda información vertida en los medios escritos que pudiera dar pista de la ideología del sujeto de interés, se resumía el contenido noticioso al que se hace referencia, se aportaban datos del medio y del periodista que realizaba la nota. Tal fue el caso con Enzo Ardigó, quien en 1961 era el presidente de la comisión permanente de festivales cinematográficos

internacionales de la república de Argentina. Se informa de su fecha de nacimiento, padres, hijo y domicilio, de que figura como cronista de cine del diario *Nueva Palabra*, además de ser miembro de la *Asociación de Cronistas de la Argentina de Cine* y, según el diario *La Hora*, parte de la organización del homenaje dado a *La Lista de Unidad y Resistencia*, lista que fue integrada por el Partido Comunista y el Partido Demoprogresista en las elecciones presidenciales de 1946. Como este caso, podemos sumar alrededor de veinticinco individuos de nacionalidad argentina listados cada año, a los que se suman parientes cercanos y cualquier personaje con algún vínculo³⁵.

2.2. Espacios Vigilados

Alrededor de un festival de cine de carácter transnacional se despliegan distintos espacios dentro de la ciudad que lo contiene. No solo son los hoteles y los cines donde ocurrían las vigilancias, sino también en los distintos espacios que la ciudad, en este caso Mar del Plata, ofrece a los organizadores para llevar a cabo de manera eficaz la mayor cantidad de encuentros entre sus visitantes nacionales e internacionales. Mar del Plata se convertiría en el espacio de encuentro de todo tipo de personajes de la industria del cine y es por esto por lo que, desde el tren de llegada hasta el de salida, los espacios estuvieron bajo la atenta vigilancia de los espías. Para los agentes, los eventos que se organizaban, además de las exhibiciones culturales o cinematográficas, eran propicios para observar las relaciones que se establecían entre las delegaciones tan diversas que se reunían en un mismo espacio y tiempo³⁶.

FESTIVAL: Tres Países y su Cine



MANKIEWICZ pierde su adustet, junto a Garmine Damar



- ★ Italia: Crisis de Crecimiento
- ★ Polonia: El Público, Sumo Juez
- ★ Argentina: La Ley de Fomento

Además de los hechos ocurridos en torno al estreno de la película nacional y la fiesta ofrecida por Uruguay, sigue los cuales informamos en la página siguiente, la principal actividad de la víspera en el Festival Cinematográfico de Mar del Plata se concentró en tres reuniones de prensa. Hombres de cine de nuestro país, de Italia y de Polonia expusieron sus respectivos problemas. A continuación publicamos los resúmenes sobre ellos que nos remitieron enviados especiales.

• Resurgió en 1959 el Cine Italiano

MAR DEL PLATA, 13 (De nuestros enviados especiales).—La conferencia de prensa, seguida de un amable cóctel, que ofreció la delegación italiana, se llevó a cabo esta mañana, a las 11, en el salón de brujas del hotel Provincial. Se hallaban presentes Lidio Buzzini, presidente ejecutivo de Unitalia; el director Valerio Zurlini; las actrices Eleonora Rossi Drago y Gina Martinelli; y el actor Saverio Lilli. A los que se unieron luego al productor Silvio D'Amico, el famoso crítico Aristarco y Massimo Mila, Puccini, realizador de películas documentales.

Comenzó diciendo el señor Zurlini que el optimismo que se le reprochaba hace unos años había sido ampliamente compensado por la realidad. En efecto, la crisis por que atravesó el cine italiano en los últimos tres o cuatro años no fue de decadencia, sino una crisis de crecimiento. En cierto sentido fue también de superproducción, y ello por momentáneas razones financieras, hoy fácilmente superadas.

La producción ha mejorado, no sólo cuantitativamente (y sólo la figura con cifras) sino también en cuanto a la calidad. Otras causas de aquella crisis, según Zurlini, fueron una injusta formación de los productores y las alternativas —algunas graves— de la vida política.

Los productores, recordando continuamente la responsabilidad de quienes podían poner remedio a tal estado de cosas, lo cual, sumado a otros factores (TV, emulación perenne con Francia, etc.), había producido ese estancamiento característico a la producción de 1958. La "Nouvelle vague", por su parte, nada tuvo que ver en la recuperación del cine italiano; lo hizo, al indirectamente, demostrando que la calidad paga dividendos, y provocando una especie de espíritu de competencia.

Lo mismo puede decirse de la TV: al principio significó un duro golpe, pero provocó una saludable reacción en el cine. Es interesante notar que, si bien constituye un continuo "enemigo latente", en la actualidad no influye desfavorablemente sobre las producciones en los cine.

Un factor decisivo lo constituye el público: el gusto del espectador ha evolucionado sensiblemente en todo el mundo en todas las manifestaciones artísticas.

Un hecho interesante durante esos años de crisis, los directores jóvenes no realizaron una sola película, lo que habla a las claras de su preocupación por la calidad y no por la cantidad.

Para Aristarco, este resurgimiento no significa un renacer del neorrealismo; falta en las producciones actuales aquella posición del hombre frente a la vida que "informa" sobre el neorrealismo; hay un resurgimiento de calidad, pero no necesariamente de neorrealismo. Ante una pregunta, comentó que el período, "ese" del neorrealismo ("La nostra Sballo") significó un período, "ese" del neorrealismo, del cine.



EN EL AEROPARQUE, Cúrd Jürgens y su esposa aguardan el momento de partir

Cúrd Jürgens Vuelve a su País de Origen

"Estoy Convencido del Éxito del Certamen"

Una de las figuras que más avaramente acaparó la atención de nuestro público —especialmente de los "cazadores de autógrafos", que lo sometieron a un asedio implacable— dejó ayer la Argentina. Nos referimos a Cúrd Jürgens, el maduro y apuesto galán alemán, indiscutible "figura" del Festival de Mar del Plata, que ayer, desde el aeroparque, se alejó para Montevideo, de donde seguirá a Europa. Junto con él, por supuesto, viajó su delicada y bellísima esposa, Simona. Y aunque insatisfechos —tal vez— por la ausencia de palmeras y trópico que creyeron encontrarían en nuestro país, llevarán en sus retinas el recuerdo de un paisaje y de una gente que los abrió, en bienvenida, su corazón.

¿Por qué se fue Jürgens cuando el Festival no ha concluido? Para evitar malentendidos, el protagonista de "El general del Diabolo" fue explícito en sus declaraciones a la prensa.

"Regreso porque mis obligaciones de filmación me lo exigen —aclaró a los periodistas—, y ese estado de antemano pre-

convenientes temperamentales y de la buena suerte que deseo a tantos amigos argentinos que me distinguieron, incluso a mi esposa, con el más cálido de los recibimientos".

Y el popular actor trató de que su intérprete dejara bien aclarado el motivo de su partida. Por una finalísima

Recorte del diario *El Clarín* (lunes, 14 de marzo de 1960, p. 16), adjunto en los archivos de la DIPBA, con reseñas que enfatizan los países visitantes.

Si bien, en un primer momento, la individualización e identificación de los asistentes al festival fue uno de los objetivos de las vigilancias, cada vez más los eventos se fueron convirtiendo en actividades de mayor importancia para las estrategias de vigilancia, porque consideraban que eran los espacios donde los sujetos de interés podían poner en evidencia sus inclinaciones ideológicas.

Los primeros recortes adjuntos en el legajo estudiado se hacían eco, en su gran mayoría, de las estrellas extranjeras y, en general, de los eventos y espectáculos que se organizaron dentro del festival. Por ejemplo, el diario *El Clarín*³⁷, el 11 de marzo de 1960, titula «Ezeiza: lluvia de estrellas extranjeras». Noticias como está se ven reflejadas en los informes policiales a manera de *collage* de artículos que dan constancia de la llegada de las delegaciones, de los encuentros entre los invitados, de las comidas, los bailes, los actos culturales. El diario *La Nación* del mismo día lleva subtítulos que hacen referencia a los paseos, fiestas y, en general, a las incidencias en el festival. De la misma manera podemos observar los recortes que se adjuntaron del diario *La Prensa* del 14 de marzo de 1960, que hacían eco de las funciones, cenas y referencias a las conferencias, los negocios y las coproducciones. En resumen, los recortes de tres medios

Festival Cinematográfico Internacional

DEL 11 al 21 de MARZO 1959

El más Brillante Certamen de Trascendencia Mundial con la Participación de:

ALEMANIA
ARGENTINA
AUSTRIA
CHECOSLOVAQUIA
DINAMARCA
ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS
FRANCIA
GRECIA
HUNGRÍA
INGLATERRA
ITALIA
JAPÓN
MÉXICO
NORUEGA
POLONIA
RUSIA
SUECIA
YUGOSLAVIA

Una Selección del Mundo en la Perla del Atlántico Organizado por la Asociación de Periodistas Cinematográficos de la Argentina.

MAR DEL PLATA

Cartel del primer Festival de Cine de Mar del Plata, organizado por la Asociación de Cronistas de la Argentina, que resalta su carácter internacional.

GINA 30 CINES-TEATROS El Diario Para Toda la Familia ★ Clarin ★ Buenos Aires, Viernes 11 de Marzo de 1960

"La H
Tema Profundo
Argumento
de Stanley
Artistas Un
Angeles.

Existe en cine una
se cumple determina un
pretes y buena direcció
grupo meritorio de las
suspense logrado en el
timetro, pero distribuir
y episodios que, con p
llevar a la pantalla su
todos viven por imperic
La guerra atómica h
sus radiaciones y una c
propia destrucción, sin

61

un informe que dice que «la celebración se inició alrededor de las 2 de la madrugada contando con mucha concurrencia y desarrollándose dentro de un marco entusiasta». La crónica hecha de la fiesta cuenta que el baile fue la figura del día, ya que en él se sentó el interés de todas las delegaciones, que compitieron en habilidad como danzarin y particularmente, cuando la bailarina y actriz alemana Germaine Damar salió a la pista a bailar un cha-cha-chá, primero con un acompañante de su delegación y luego sola «la famosa canción *Las piernas de Dolores* que ella la sigue rítmicamente, evolucionando en el centro de la pista sobre un torbellino de gente y el estallido incesante, deslumbrador de los *flashes*». Se dice que la fiesta se prolongó hasta las 4 de la madrugada cuando aún se veía a algunos miembros de las delegaciones camino a continuar la fiesta en los bares de los hoteles.

Así como los hoteles y fiestas privadas, los encuentros en las salas de cine donde se proyectaban las películas también estuvieron en la mira de los espías. Algunos movimientos sospechosos ocurridos en las inmediaciones del cine Ocean Rex llamaron la atención de los agentes. Uno fue el encuentro de la delegación polaca con dos jóvenes de nacionalidad argentina menores de 30 años, quienes se comunicaron de manera fluida con los visitantes. Las ordenes de la Secretaría de Información del Estado fue la de identificar a dichos jóvenes para ver que relación podían tener con la delegación polaca.

2.3. Contenido de la prensa impresa

A diferencia de años anteriores en los que se recogía información relacionada a los eventos, es a partir del FIMP de 1963 cuando podemos observar que se sumó al trabajo de los agentes la lectura y anotación de los artículos vertidos en los medios impresos, es decir, el análisis de contenido como técnica de vigilancia. Este trabajo se adjuntaba dentro de los memorándums y se remitía a la central de la DIPPBA.

Por ejemplo, se adjunta el recorte del diario *El Día* del 19 de marzo de 1963, donde se subrayaron las entrevistas al director de cine húngaro György Révész y la presentación de su película *Tierra de los ángeles* (*Angyalok földje*, 1962) obra que obtuvo el premio otorgado por el Gran Jurado a mejor película, que en este año 1963 estuvo presidido por Lucas Demare⁴⁰. Según se informa en *La Gaceta* oficial, la decisión del jurado se quiso distanciar de esta visión ideológica y la carga política que acarrecaba y decidió otorgarle el premio por «la calidad poética revelada por su director y por contribuir un ejemplo de autenticidad en el tratamiento dramático, al margen de todo esquematismo y retórica»⁴¹. En el recorte del medio impreso adjunto en el memorándum se puede observar subrayada la descripción del argumento de la película en mención, principalmente haciendo referencia a su solidez argumental, que además «estructura una situación general como es la vida simple, miserable y opresiva de los obreros húngaros... operando coherentemente dentro de ese gran contexto social que es

[40] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 133.

[41] Podemos encontrar información oficial del FIMP en las gacetas publicadas todos los días del festival, con algunas excepciones. En este caso en *La Gaceta del Festival*, «V Festival cinematográfico internacional de Mar del Plata» (*Festival de Mar del Plata*, n.º 11, domingo, 24 de marzo de 1963).

FESTIVAL CINEMATOGRAFICO INTERNACIONAL MAR DEL PLATA

11 al 21 de MARZO DE 1959

PRESENTACION EN PRIMICIA DE 48 PELICULAS EN UN BRILLANTE CERTAMEN DE TRASCENDENCIA UNIVERSAL

OCEAN REX
INDEPENDENCIA 1230

VO Y EL CORONEL
DEBILES MUJERES
LA BAILARINA Y EL BUEN DIOS
EL ANGEL SUICIO
LA ULTIMA NOCHE DEL TITANIC
CUANDO HUYE EL DIA
LA FLOR DE HIERRO
VACACIONES EN TOKIO
EL VIAJE
LA CASA DE LAS ROCAS
EVA QUIERE DORMIR

NOGARO
LUJO Y CORRUPTOS

ROJO ATARDECER
MI TIO HULOT
EL DESAFIO
ALAS CARHIESI
YO FUI EL DOBLE DE MONTY
MI QUERIDA BESTIA
EL BATALLON NEGRO
HEROICA
LARGO CAMINO DE UN AÑO
LA LAGUNA DEL DESEO
LA VIDA POR DELANTE

GRAN MAR
SALA Y AUDIO

LA QUE NO QUERIA MORIR
LA LEY
VIVA EL AMOR
CUANDO COMIENZA EL DIA
ORDEN PARA MATAR
EL ESPEJO DE LA VIDA
DISTRITO QUINTO
EL HOMBRE DE LAS SIETE VIDAS
ATENTADO
LA HIJA DEL CAPITAN
EL ANGEL NEGRO

PROGRAMA DE ABRIL

BRINDIS PARA UN ESPIA
NO TE VUELVAS, HIJO
IVAN EL TERRIBLE
EL TRONO DE SANGRE
SI LOS CAMPOS HABLARAN

PROGRAMA DE MAYO

MARTES DE CARNAVAL
N-8
UNICA SALIDA
LA CASA DE LAS ROCAS
EVA QUIERE DORMIR

PROGRAMA DE JUNIO

CONFESION DE PECADORES
SACRIFICIO DE AÑO NUEVO
RAICES
ROSEMARIE ENTRE LOS HOMBRES

ABONOS PARA TI "PREMIERES" EN CADA SALA, EN TODAS LAS SALAS

Informes y Reservas en: REDESARrollo Asociados de Cine y Cine, de la Argentina
MARDEL 259 - T. 8, 31 - 4655 (de 9 a 13 hs)

PRECIO DEL ABOÑO \$ 330.-

Cartel donde figuran los cines y las películas exhibidas en el festival de 1959.



Los colegas (Kollegi, Aleksey Sakharov, 1962).

precisamente lo que el director intenta expresar». Se adjunta también la entrevista que se hizo al director de la película; en este caso era importante al tratarse de una obra que había sido secuestrada en la aduana por su alto contenido político y que, gracias a gestiones de los organizadores del festival, pudo ser liberada.

También en el diario *El Día* del 19 de marzo de aquel año, se pudo leer información que llamó la atención de la central de la DIPPBA. En él se hace eco de las reuniones de la delegación soviética con los estudiantes de cinematografía de La Plata, Buenos Aires y Litoral. Con el subtítulo de «La voz de los cineastas soviéticos», se narra el evento y las preguntas hechas por los alumnos. Se subrayan las declaraciones dadas por el presidente de la delegación de la URSS, Víctor Sitin, y las del escritor y guionista de la película *Los colegas (Kollegi, Aleksey Sakharov, 1962)*, Vasily Aksyonov, quien se refirió a los conflictos generacionales que se vivían en ese momento en la URSS. Estas reuniones con alto contenido social y carga política fueron lo que llamó la atención de la central de la DIPPBA que ordenó su seguimiento.

Ante estos requerimientos de vigilancia, la respuesta de la delegación local de la DIPPBA de Mar del Plata, a través del memorándum número 283, informa de que no ha sido posible confirmar la misma, como tampoco individualizar a los estudiantes. Se entiende entonces que estos hechos habían pasado desapercibidos por los espías de campo y que solo se tuvo información de estos contenidos a través de los diarios de la época. No solo era importante conocer los eventos y registrar los nexos de los integrantes de las delegaciones visitantes; también lo era estar prevenido y adelantarse a los acontecimientos, participar de los acontecimientos para saber exactamente los contenidos e identificar a las personas que se requieran. La eficacia de las vigilancias no estaba siendo la óptima, pues la rapidez era una condición indispensable para un eficaz rendimiento del servicio, y sin esta eficacia y rapidez en la DIPPBA, se «veían obligados a desechar informes que pudieran haber sido muy útiles de haberse proporcionado oportunamente»⁴².

[42] Patricia Funes y Ingrid Jaschek, «Dossier de documentos. De lo secreto a lo público. La creación de la DIPPBA» (*Revista Puente*, n.º 6 (16), 2005), pp. 65-72.

Como observamos, en los recortes de la prensa impresa adjuntos a los memorándums como parte de una estrategia de vigilancia podemos diferenciar los primeros años en los cuales vemos claramente que estuvieron enfocados en los eventos que se realizaban dentro del festival, poniendo foco en las estrellas invitadas. Aquí ya percibimos un interés específico en los detalles de las reuniones que se organizaron entre los invitados de países pertenecientes a la denominada *cortina de hierro*. Además, estos recortes y subrayados servían para hacer el resumen del contenido de estos encuentros, del contenido de las películas exhibidas y obtener la opinión de los cronistas, quienes tenían mejor conocimiento y manejo del lenguaje cinematográfico.

rompe a cantar una tonada bajo su "dirección". Una cargada de los curiosos presentes subrayó la salida del astro mientras el fotógrafo, causante del hecho, podía por fin disparar su cámara.

La voz de los cineastas soviéticos

En un clima muy cordial tuvo lugar una reunión de estudiantes de cinematografía de La Plata, Buenos Aires y Litoral con representantes de la delegación soviética. La misma se desarrolló en medio de los inconvenientes lógicos determinados por las dificultades idiomáticas, y el desconocimiento casi absoluto del medio cinematográfico por parte del intérprete oficial de la delegación. Luego de las presentaciones de rigor, se iniciaron las preguntas que correspondieron al siguiente orden:

—¿Cuál es el sentido principal de la actual producción cinematográfica en la URSS? Respondió el presidente de la delegación doctor Victor Slin, que actualmente existe en su país una producción cercana a las doscientas películas, de las cuales aproximadamente la mitad son cortometrajes. La preocupación esencial de los cineastas de su producción gira en torno a un sentido didáctico-pedagógico en lo que hace a los cortos y una definida tendencia a analizar el ámbito del hombre soviético a través de una óptica, que responda a los intereses de la juventud en los largometrajes.

HUNGRIA Y FRANCIA

★ **MAR DEL PLATA** (De un enviado especial). — La solidez constructiva de "Tierra de ángeles" se impone inmediatamente al espectador. Gyorgy Révész, su director, desarrolla con absoluta



Serge Reggiani, en un pasaje de "El aplón", de Jean Pierre Melville, que representa a Francia en el torneo

El realismo, Chabrol y Truffaut, en la opinión del húngaro Gyorgy Révész

MAR DEL PLATA (De un enviado especial). — Casi al filo de un caluroso mediodía, dio comienzo ante una regular concurrencia de periodistas, la segunda conferencia de prensa oficial del quinto festival cinematográfico internacional. Ocupaba el estrado la delegación húngara, y se hallaban presentes el director Gyorgy Révész, la actriz Mari Torocsák, el agregado cultural de la embajada de Hungría en nuestro gobierno, y un representante de la empresa "Húngaro Film". Finalizada la presentación de los concurrentes, la primera pregunta se orientó a averiguar los antecedentes del Sr. Révész, quien explicó que hace ocho años que realizó su primer film, y que lleva terminados ocho.

"Tierra de los ángeles", que representó a su país en el torneo, es el número siete de esa lista. —¿Ha presentado otras obras en festivales? Inquirió entonces otro de los presentes. —Sí. "Medianoche", exhibido en el Festival Mundial de Bruselas, y algún film en el Festival de Londres de hace algunos años. —¿Qué tipo de obras prefiere realizar?

—Un estilo deliberado, un estilo que comienza cada secuencia del film por su centro de interés y deja de proporcionar al espectador otros datos suplementarios sobre la acción?

—Exactamente, porque creo que no es necesario decir todo para facilitar la comprensión, y que al final todos los elementos se ordenan y clarifican.

—¿Las baladas que se escuchan son auténticas, o fueron compuestas para el film?

—Deben entenderse, pues, que su intención era utilizarlas para comentar, a la manera de Bertold Brecht, la historia y las acciones de los personajes?

No precisamente. En Brecht, el cuentista no participa de la trama de la obra, no le pertenece totalmente, y está un poco fuera de la acción. En "Tierra de los ángeles" me interesaba que esa intervención comentadora estuviera integrada totalmente a la narración, perteneciera, como lo hace, a uno de los personajes de la anécdota.

—¿Reconoce alguna influencia cinematográfica en esta

finalmente, la reunión de todas sus funciones "existenciales" en un solo edificio, y allí se dirige el empuje crítico y periodista. ¡Se imagina, — exclamó al despedirse— que no me divierte nada tener que hacer dos cuadras para lavarme los dientes después de cada comida...!

pero nada "Marlenbad", a quien no entendi.

—¿Qué piensa de Bergman?

—He visto sólo tres películas, y no de las mejores, por lo que considero que no lo conozco.

—¿Y de Antonioni?

—Antonioni me interesa enormemente, y aunque a veces me aburre en sus films no puedo luego dejar de pensar en lo que dice en ellos.

La entrevista tocó ya a su fin. No obstante, una última pregunta fue lanzada al señor Révész:

—¿Ha visto cine argentino?

—He podido ver algunas obras como "Las aguas bajan turbias" y "Zafra" —murmuró entre los presentes— y también algunas de Lidia Torra, que es muy popular. Francas risas de la concurrencia.

Alguien agradeció a los ama-

Recorte del diario *El Día* (19 de marzo de 1963), donde se observan las anotaciones de los agentes subrayando los acontecimientos de interés. El artículo refiere a la conferencia de prensa de la delegación soviética.

2.4. Vigilancia del contenido de las películas

A partir de 1966, observamos una ruptura en la calidad y el contenido de los informes policiales, un cambio en la información que se brinda y que se puede identificar claramente en los informes realizados durante el festival de Mar del Plata desde aquel año. En el informe del departamento A del 4 de marzo de 1966, número 151, se informa de la inauguración oficial llevada a cabo en el Teatro Auditorio del Casino Central, en el que se apunta, escuetamente, que se dio por inaugurado el festival con una cena al término de las proyecciones nocturnas. Además, se adjunta el cronograma de proyecciones oficiales anunciadas por la organización. Hasta aquí podemos ver que la información no varía de acuerdo a los informes de años anteriores. Lo que sí llama la atención es cuando se extiende en informar lo que se hará en los siguientes memorándums.

Los objetivos son claros con respecto al enfoque que van a tener los futuros memorándums; es decir, que, en adelante, los espías no solamente buscaran información a través de las técnicas de vigilancia utilizadas hasta este momento, sino que entramos en un nivel de análisis del argumento de las películas con el objetivo de buscar escenas que arrojen proyecciones de corte político. Esto, como vemos, no ocurre de un momento a otro, sino que ya lo veníamos viendo en los análisis de contenido que hacían los espías de la información que se podían encontrar en los recortes periodísticos⁴³.

El uso del lenguaje especializado de los espías para describir el contenido de las películas es muy significativo. Como podemos observar, se utilizan nociones cinematográficas como secuencias, argumentos, diálogos, fotografía y escena como unidades que permitían describir de mejor manera algún argumento que tuviese inclinaciones políticas de izquierda. Podemos considerar el buen nivel de preparación y de libertad de estos agentes para poder discernir del contenido de las películas hasta qué punto podían contener argumentos de corte artístico, social o político.

Por ejemplo, en el memorándum número 158 enviado por el comisario Derlis Luppo, jefe de la delegación DIPPBA de Mar del Plata, se informa de las proyecciones del día previo a la inauguración del festival, se detalla el lugar, nombre de la película, el país de origen y la cantidad de personas asistentes. Hasta aquí, el informe es muy parecido a los años anteriores. Sin embargo, en este primer informe que hace referencia al contenido de una película se observa información adicional acerca del argumento del film. En el caso de la película de origen alemán *Busco un marido* (*Ich suche einen Mann*, Alfred Weidenmann, 1966) se señala que «no se apreciaron en el argumento de la película notas de carácter político o racial»⁴⁴. Como vemos en este caso, aunque las películas exhibidas no tengan argumentos de carácter *político o racial*, de igual manera se hace un informe donde se detallan los 200 asistentes, el Teatro Auditórium como lugar de la presentación y la categoría no competitiva del film.

En el caso de la película soviética el *Último mes de otoño* (*Posledniy mesyats oseni*, Vadim Derbenyov, 1965), podemos observar que el agente no solo se limita



Busco un marido (*Ich suche einen Mann*, Alfred Weidenmann, 1966).

[43] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 197.

[44] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 210.

a analizar si el argumento contenía o no un corte político o racial, sino que también tenía la facultad de calificar si era o no una obra de corte simplemente artístico. En este caso, sobre la película soviética se comenta que solamente era considerada como «una mera muestra de arte cinematográfico»⁴⁵. Entonces los espías no solamente informaban de cosas prácticas y observables, sino que también hacían uso de sus subjetividades, conocimientos y opiniones para considerar el nivel artístico de una obra cinematográfica.



Último mes de otoño (*Posledniy mesyats oseni*, Vadim Derbenyov, 1965).

Los espías, por estos años, podían interpretar las películas y sacar conclusiones de lo que observaban en sus visualizaciones de acuerdo al contexto social en el que vivían. Han adquirido experticia, lo que no resulta parecer extraño si entendemos el continuo aprendizaje que los ha llevado hasta este punto. Es decir, por un lado, la lectura detenida de los artículos recortados que, en su gran mayoría, eran análisis de argumentos cinematográficos realizados por los cronistas de la época y, por otro, la constante capacitación que se les brindaba a los agentes de la DIPPPA.

La película *El domingo a las seis* (*Duminica la ora 6*, Lucian Pintilie, 1966), presentada al certamen en representación oficial de Rumania, fue programada para el día 10 de marzo y tuvo la asistencia de 700 personas. El análisis que hace el agente sostiene que el argumento de la muestra rumana desarrolla la acción en el citado país a fines del año 1940, en pleno régimen fascista, y que los actores principales encarnan a una pareja que toma parte en la lucha clandestina contra el régimen imperante y en pro del socialismo⁴⁶. Como vemos, el análisis del espía se estructura en: el lugar donde ocurren los hechos, la fecha en la que está ambientada, las circunstancias en el que suceden los hechos y los hechos o acciones de sus personajes principales para lograr algo, en este caso la lucha contra el régimen imperante y en pro del socialismo. Si observamos el resumen que se hizo en *La Gaceta* oficial número 2 del 1966 de la película en cuestión, la información es muy similar, con la diferencia de que en *La Gaceta* se dice: «esta película es un alegato de los sentimientos fuertes y de las verdades sin engaños, un alegato contra el cinismo». Estas diferencias son muy significativas para

[45] CPM-FONDO DIPPPA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 210.

[46] CPM-FONDO DIPPPA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 215.



El domingo a las seis (Duminica la ora 6, Lucian Pintilie, 1966).

obtener otra lectura del argumento que no se encontraba en la información oficial del festival de Mar del Plata. Los espías, en este caso, tenían que haber entrado a ver toda la película para poder realizar una apreciación del argumento basado en cuestiones ideológicas. Esto, además, se sustenta en que todos los informes de las películas que se mencionan en los memorándums incluyen la hora y el minuto de inicio, y de igual manera la hora y minuto final.

Aquel año ganó el premio del Gran Jurado la película checoslovaca *¡Que viva la República! (At' zije Republika, Karel Kachyna, 1965)* de la cual también se hace un informe:

Sobre esta muestra es dable hacer notar que el argumento se basa en secuencias de la Segunda Guerra Mundial en las partes finales de la proyección, siempre referido a su trama, se vitorea el nombre del jerarca ruso desaparecido José Stalin junto con el de la Unión Soviética y el Ejército Rojo⁴⁷.

Nuevamente podemos observar el uso de palabras técnicas como argumento, secuencia y trama. El enriquecimiento del conocimiento cinematográfico en los espías se va haciendo cada vez más evidente. Pero mucho más evidente es el interés de la DIPPBA por obtener información en primera persona, directamente de la fuente: de los argumentos de las películas. Es decir, el contenido de las obras cinematográficas ha ido tomando un papel importante como herramienta para dar cumplimiento a los primeros dispositivos de eficacia que se establecieron en la creación de la DIPPBA.

Este interés en el contenido se percibe no solo en los memorándums que anteriormente se han analizado como ejemplo, sino se observa en la cantidad de informes que hacen referencia a las películas proyectadas dentro del festival de 1966. Entre ellas podemos nombrar: la española *Posición avanzada* (Pedro Lazaga, 1966), la americana *La vida en un hilo (Speed to Spare, William Berke, 1948)*, la francesa *¡Viva María! (Viva María!, Louis Malle, 1965)* y la película sueca *El fuego (Syskonbädd 1782, Vilgot Sjöman, 1966)*⁴⁸, entre otras.

[47] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 218.

[48] N.d.E. En España se estrena con el título *Mi hermana, mi amor*.

3. Consumación de las vigilancias: censura dentro del FIMP

El golpe de estado de 1966 que puso en la presidencia a Juan Carlos Onganía, como señala Ramírez Llorens, «generó un clima de ofensiva moralizadora» en varias de las provincias argentinas, lo que llevó al cierre de cines y teatros y el secuestro de revistas, entre otros sucesos⁴⁹. En 1968, el festival de cine de Mar del Plata se desarrolló bajo la Doctrina de Seguridad Nacional⁵⁰ como política de represión ideológica impuesta por la dictadura de Onganía, quien tenía al Ministerio del Interior a su servicio y éste a su vez a la CHCC, organismo encargado de aplicar la censura a los contenidos de las películas.

Como dijimos anteriormente, en 1968 el festival fue por primera vez organizado por el INC, institución que nombró a exmilitares en la presidencia y en el comité organizador. El coronel en retiro Adolfo Ridruejo, que a su vez era administrador del INC, ocupó la presidencia del FIMP en aquel año. Ridruejo tuvo que viajar a Europa y asegurar ante el Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos que el Festival de Mar del Plata no tenía fines propagandísticos para engrandecer la imagen del dictador. Aun así, en los archivos de la DIPPBA de 1968 podemos observar que las solicitudes del Servicio de Inteligencia del Estado para llevar a cabo las vigilancias no se hicieron esperar.

La presencia por primera vez en el Festival de 1968 del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, desde su creación en 1963, que como dijimos anteriormente, era el «organismo estatal que estaba encargado de calificar las películas por edades y tenía potestad para ordenar cortes»⁵¹, ocasionó muchos momentos de tensión, ya que exigió el corte de planos de la película dinamarquesa *La gente se encuentra y música dulce siente el corazón* (*Människor möts och ljuv musik uppstår i hjärtat*, Henning Carlsen, 1967), película que fue presentada ante el Gran Jurado sin la asistencia de público. Ante estos hechos, Raimundo Calcagno, que aquel año fue presidente del Jurado Internacional de la Crítica, se pronunció en representación de los demás miembros que lo integraban y dio lectura a una declaración en la que ponía de manifiesto su malestar por la actuación de la CHCC. Consideraban la actuación como «un atentado contra la libertad creacional y de expresión en el cine, agravado en este caso por las características de una muestra de relevancia internacional»⁵². Estas declaraciones no fueron bien recibidas por las autoridades del festival, pero sí «entusiastamente aplaudidas por los integrantes de las distintas delegaciones y por todas las personas presentes»⁵³. Ante estos hechos, el director de la película en mención, Henning Carlsen, no consintió los cortes realizados y decidió retirarla del festival. Los organizadores del festival no podían poner límites a la CHCC porque esta dependía del Ministerio del Interior y no del INC, institución organizadora del evento.



Cartel de *La vida en un hilo* (*Speed to Spare*, William Berke, 1948)

[49] Fernando Ramírez Llorens, «Noches de sano esparcimiento», p. 179.

[50] La Doctrina de Seguridad Nacional es un concepto que sirve para definir las características que tuvo las políticas aplicadas por los EE. UU. en los países de Latinoamérica, con la finalidad de garantizar la seguridad regional que se veía amenazada por los movimientos revolucionarios. Los militares de los países latinoamericanos eran instruidos con técnicas de contrainsurgencia en la Escuela de las Américas. Podemos encontrar más información al respecto en José Comblin (1977).

[51] Fernando Ramírez Llorens, «Noches de sano esparcimiento», p. 153.

[52] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 261.

[53] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 261.



*La gente se encuentra y música dulce siente el corazón (Människor möts och ljuv musik upps-
tår i hjärtat, Henning Carlsen, 1967).*

3.1. Abucheos en el Festival Internacional de Mar del Plata (FIMP)

La exhibición de la película *Los traidores de San Ángel* (1968) del director Leopoldo Torre Nilsson en el festival del 68 ocasionó que el público presente se manifestara, provocando disturbios y desorden con silbidos destemplados que, según los espías, «gracias al clima de cordialidad y la prudencia y educación de la mayoría atemperó considerablemente». Las manifestaciones de descontento se incrementaron cuando apareció en pantalla el nombre del director. Torre Nilsson al término de la proyección llamó a una conferencia de prensa⁵⁴, en la que reconoció haberse visto «obligado a ceder su película a cambio de la concreción de un crédito para su próximo filme»⁵⁵. Con estas declaraciones quedaba claro cómo el INC, organizador del festival, manipulaba a productores y realizadores con la concesión de las ayudas públicas a la cinematografía argentina.

Como vemos, para 1968 el festival de cine de Mar del Plata se había convertido en una de las instituciones represoras. Si podía llegar a coaccionar a uno de los más importantes directores de cine de la Argentina, los más pequeños o independientes no tenían opciones de luchar contra estos tipos de manipulación y censura para acceder a los beneficios del fomento al cine argentino. Es así como estos cineastas perdieron este espacio que, como veníamos diciendo, se constituyó en sus primeros años en el lugar independiente donde se podían expresar abiertamente sobre temas que en otros lugares no podían hacerlo.

[54] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 247.

[55] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 247.

Conclusiones

La intervención que vivió el FIMP por las políticas represoras transformó y eliminó un espacio donde individuos relacionados con el cine podían tener la sensación de libertad para expresar ideales de orden social y artístico. La vigilancia por aquellos

años se generalizó y ocupó todos los espacios obligando a reconocidos cineastas a doblegar sus principios ante las políticas censoras.

La censura del contenido de las películas que se exhibieron en el FIMP de 1968 no fue un simple fenómeno de aplicación de políticas censoras del gobierno argentino, sino que éste se fue estructurando desde las primeras disipaciones para el buen funcionamiento de las vigilancias policiales dadas en el año de 1957. Estas vigilancias, con el afán de ir mejorando su efectividad, fueron abarcando y dirigiendo su enfoque hacia objetos que no estuvieron en el plan inicial. En este proceso, hemos podido diferenciar cuatro etapas en los 10 años que abarca este análisis:

En los primeros años de la década del sesenta, las vigilancias tenían como objetivo principal la individualización; es decir, se procuraba saber la identidad, la ideología y la forma de conducirse de los asistentes al festival con la finalidad de catalogarlos. Se reconoce una segunda etapa, en la cual las vigilancias se enfocaron en los eventos del festival con la finalidad de registrar las interacciones entre los asistentes, situación que fue posible gracias a las facilidades que brindaba un evento, como son los festivales de cine, que logra reunir en un mismo espacio y tiempo a los individuos objetos de vigilancia. Se observa una tercera etapa de transición, donde las estrategias de vigilancia se dirigen hacia los contenidos de los diarios, de los cuales se recoge información de entrevistas a directores de cine y crónicas de las películas exhibidas.

Para 1966 se observa una cuarta etapa, donde las estrategias de vigilancia se enfocan en el contenido de las películas. Los informantes asisten a las exhibiciones y realizan un análisis cinematográfico del contenido, detallando si el argumento tiene tintes de carácter político o no. Se advierte el uso de términos que aluden a conceptos cinematográficos.

Como hemos visto, el traslado de las vigilancias de los espacios, individuos y medios de comunicación impresos hacia el contenido de las películas abrió un nuevo campo y transformó el espacio de la industria cinematográfica argentina. En esta metamorfosis de la vigilancia policial se pueden observar las herramientas o medios en que se apoyó la tecnología disciplinaria. Entre los elementos que podemos enumerar dentro de esta red de vigilancia encontramos organismos gubernamentales, organizaciones privadas, medios de comunicación, directrices de inteligencia y los propios individuos asistentes al festival. Estos elementos confluyeron en un momento histórico determinado dentro de una relación de medios y fines, es decir, en un proceso de formación destinado a la censura del contenido cinematográfico. Esta situación marginó de la industria a los cineastas independientes, como refiere Ramírez Llorens⁵⁶, con vetos y secuestros de sus películas, premios manipulados, calificaciones en la categoría B, trabas sindicales y la marginalización de los festivales internacionales.

Este breve relato nos muestra la potencialidad de los archivos de la DIPPPBA, documentos que nos abren sucesos que estuvieron ocultos y que ahora, gracias a su desclasificación, podemos analizar y aportar al inmenso trabajo que vienen realizando los investigadores de la Comisión por la Memoria de la Argentina. Además, a través de su reflexión y su análisis, podemos entender el conjunto de técnicas de las que se vale la red de vigilancia y represión ideológica para su funcionamiento, no solo en el pasado, sino también en las distintas formas que adquiere y que se camufla en el presente.

Asimismo, la coincidencia de estos acontecimientos locales con el nacimiento del llamado Nuevo Cine Latinoamericano —nombrado así por primera vez en el Festival de Viña del Mar de 1967— nos plantea la importancia de seguir estudiando en

[56] Fernando Ramírez Llorens, «Noches de sano esparcimiento», p. 153.

profundidad las pequeñas historias locales ocurridas en toda Latinoamérica, con el fin de poder esclarecer si estas se conforman como las distintas procedencias de un gran acontecimiento de la historia del cine, como lo fue el Nuevo Cine Latinoamericano.

FUENTES

- CPM-FONDO DIPPBA, «Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento» (División central de documentación, Registro y Archivo, Legajo n.º 25, Central de Inteligencia. Departamento C, 1957).
- , «Festival Internacional de Mar del Plata» (División central de documentación, Registro y Archivo, Legajo N° 12218, 1959-1968).
- Revistas *Tiempo de Cine*, *La Gaceta del Festival de Mar del Plata* y *Catálogo del Festival de Mar del Plata*. Depositadas en la Biblioteca de la ENERC (INNCA) de la ciudad de Buenos Aires.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

Catálogo del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

MACDONALD, Dwight, «Encuentro de teóricos y críticos» (1963)

La Gaceta del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata

CORRAL, Rodolfo, «Encuentro de teóricos» (n.º 11, 27 de marzo de 1965).

DI NÚBILA, Domingo, «Perspectivas del cine argentino para 1961» (n.º 9, 1961).

EICHELBAUM, Edmundo E., «La censura» (n.º 8, 16 de marzo de 1960), pp. 2-3

—, «Bienvenidos» (9 de marzo de 1960), p. 1.

Tiempo de Cine

FENIN, George N., «El festival de Mar del Plata visto por un huésped» (n.º 5 febrero-marzo, 1961), p. 18.

MAHIEU, José Agustín, «Mar del Plata», (n.º 5 febrero-marzo, 1961).

—, «Libertad de expresión» (n.º 5 febrero-marzo, 1961), p. 9.

—, «Otra vez la censura» (Año IV, n.º 16, 1964), p. 3.

—, «Censura y más censura» (Año V, n.º 18 y 19, 1965).

—, «De la República Argentina» (Año V, n.º 18 y 19, 1965).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, «¿Qué es un dispositivo?» (*Sociológica* n.º 26, 2011), pp. 249-264.
- AMIEVA, Mariana, «El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional» en Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Montevideo, Irrupciones, 2018), pp. 87-113.
- BAZIN, André, «The Festival Viewed as a Religious Order», en *Dekalog, On Film Festivals* (London, Wallflower Press, 2009), pp. 151-165.
- BUELA, Álvaro, GANDOLFO, Elvio, y MARTÍN PEÑA, Fernando (Idea, investigación y compilación), *Homero Alsina Thevenet- Obras Incompletas Tomo II-B* (Buenos Aires, 27º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2010).
- , (Idea, investigación y compilación), *Homero Alsina Thevenet- Obras Incompletas Tomo II-B* (Buenos Aires, 27º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2012).

- CAMPOS, Minerva, «Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina» (*Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 17, 2018), pp. 4-11. Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1441/1315>> (15/12/21).
- CASTRO, Edgardo, *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores* (México, Siglo XXI, 2019).
- COMBLIN, José, *Doctrina de seguridad nacional* (San José, Editorial Nueva Decada, 1988).
- DE VALCK, Marijke, *Film Festivals* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007).
- DELEUZE, Gilles, «¿Qué es un dispositivo?» en *Michel Foucault, filósofo* (Barcelona: Gedisa Editorial, 1990) (traducción Alberto Bixio), pp. 155-163.
- ELENA, Alberto, *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India* (Barcelona, Paidós, 1999).
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2006).
- FUNES, Patricia, y JASHEK, Ingrid, «La Creación de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires [DIPBA]» (*Revista Puentes*, Año V, n.º 16, 2005).
- GADDIS, John Lewis, *Nueva historia de la Guerra Fría* (México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011).
- GARCÍA FANLO, Luis, «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben» (*A Panta Rei*, n.º 74, 2011). Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>> (15/12/21).
- GARCÍA RIVAS, Carlos, «Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960» (*Comunicación y Medios*, n.º 42, 2020), pp. 85-95. Disponible en: <<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57282>> (15/12/21).
- GRANDIN, Greg, JOSEPH, Gilbert, y ROSENBERG, Emily (eds.), *A Century of Revolution* (North Carolina, Duke University Press Books, 2012).
- GRASSI, Alfredo, «El Instituto Nacional de Cinematografía y el Cine Argentino» (*La Gaceta del Festival*, n.º 5, 21 de marzo de 1965).
- HOLDEN, Robert, «Securing Central America against Communism: The United States and the Modernization of Surveillance in the Cold War» (*Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, n.º 41, 1999), pp. 1-30.
- IORDANOVA, Dina, «The Film Festival and Film Culture's Transnational Essence» en Marijke de Valck, Brendan Kredell y Skadi Loist (eds.), *Film Festivals, History, Theory, Method, Practice* (New York, Routledge, 2016), pp. xi-xvii.
- JOSEPH, Gilbert, y SPENSER, Daniela (eds.), *In from the Cold* (North Carolina, Duke University Press Books, 2008).
- KOSAK, Daniela (ed.), *La imagen recobrada: la memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata* (Buenos Aires, 30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2015).
- KRIGER, Clara, «Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata: Perón junto a las estrellas» (*Archivos de la FilMOTECA. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 46, 2004), pp. 118-131.
- MARTÍN PEÑA, Fernando (ed.), *Generaciones 60-90. Cine argentino independiente* (Valencia, Ediciones de la FilMOTECA, 2003).

- , «Aquello que amamos» en Daniela Kosak (ed.), *La imagen recobrada: la memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata*, Buenos Aires (Buenos Aires, 30° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2015), pp. 43-55.
- MESTMAN, Mariano, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires, Akal, 2016).
- MESTMAN, Mariano, y ORTEGA, María Luisa, «Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica» (*Cine Documental*, n.º 18, 2018). Disponible en: <<https://revista.cinedocumental.com.ar/tag/maria-luisa-ortega/>> (23/7/21).
- MOINE, Caroline, *Cinéma et guerre froide: Histoire du festival de films documentaires de Leipzig 1955-1999* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2014).
- LUSNICH, Ana, y PIEDRAS, Pablo, *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (Buenos Aires, Nueva Librería, 2011).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003).
- RAMÍREZ LLORENS, Fernando, «Noches de sano esparcimiento»: estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina (1955-1973) (Buenos Aires, Librería, 2016).
- TORIBIO, Nuria, «El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 25, 2007), pp. 25-45.
- TRABUCCO, Sergio, *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano* (Santiago, Lom Ediciones, 2014). Disponible en: <https://es.scribd.com/read/430432833/Con-los-ojos-abiertos#_search_menu_474546>.
- VALLEJO, Aida, «Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 39, 2016), pp. 13-42. Disponible en: <<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>> (15/12/21).
- ZOLOV, Eric, «Introduction: Latin America in the Global Sixties» (*The Americas*, n.º 70, 2014), pp. 349-362.

Recibido: 15 de junio de 2021

Aceptado para revisión por pares: 30 de julio de 2021

Aceptado para publicación: 16 de diciembre de 2021

MEMORIA, CINE E IDENTIDAD EN TORNO AL CONFLICTO PALESTINO-ISRAELÍ: HACIA UNA COMPRENSIÓN HISTÓRICA DEL JUICIO SIVAN VS. FINKIELKRAUT

Memory, Cinema, and Identity in the Israeli-Palestinian Conflict:
Towards a Historical Understanding of the Sivan vs. Finkelkraut Trial

JOAQUÍN KIRJNER^a

El Colegio de México

DOI: 10.15366/secuencias2021.54.004

RESUMEN

El objetivo del presente artículo consiste en analizar los modos de construir el recuerdo de manera colectiva y de representar el Holocausto y la *Nakba* en el contexto del conflicto palestino-israelí, atendiendo al fenómeno cinematográfico y el conflicto político e identitario que se desprende de ello. En este sentido, se estudiará el documental *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2003) y su intertextualidad con el film *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), estableciendo los lineamientos teóricos para el análisis de las naciones y la construcción de narrativas y memorias colectivas, y atendiendo a la producción cinematográfica como medio de representación de ese pasado. Principalmente, se ahondará en la polémica desatada a partir del lanzamiento de *Route 181*, la crítica realizada por Alain Finkelkraut y la disputa llevada a juicio en 2006 por Sivan, ya que se inscribe en las batallas por la memoria y las maneras de construir el pasado en el contexto del conflicto palestino-israelí. Las interpretaciones sobre la película responden a los marcos narrativos de las comunidades nacionales y operan como fuente de análisis para comprender las lógicas de la memoria y pugna nacionales. Para comprender históricamente esta problemática, se analizará el rol que ocupan el Holocausto y la *Nakba* en las memorias colectivas y la incidencia que tienen en la articulación de argumentos y discursos durante el juicio. La polémica, entonces, funciona como caso específico para analizar dinámicas concretas del conflicto palestino-israelí.

Palabras clave: Palestina, Israel, *Nakba*, *Shoah*, memoria, cine, identidad nacional.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyse how collective memory is built around the Holocaust and the Nakba, and how they are represented in the context of the Palestinian-Israeli conflict, focusing on the cinematographic phenomenon and the political and identity conflict. Hence, the documentary *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan and Michel Khleifi, 2003) and its intertextuality with the film *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) will be analysed, delineating the theoretical framework for the study of nations and the construction of narratives and collective memories, paying particular attention to the issue of cinematic production as a way of representing the past. It will delve into the conflict that emerged after the release of *Route 181*, addressing the critiques made by Alain Finkelkraut and the dispute brought to trial in 2006 by Sivan, as they were part of the battles for memory and the reification of the past in the context of the Israel-Palestine conflict. In this sense, the film's readings respond to the national communities' narrative frameworks, and they become key sources for understanding memory's complexities and national struggles. In order to understand historically this problematic, it will be analysed the role of the Holocaust and the Nakba within collective memories and their importance in the articulation of arguments and discourses during the trial. Therefore, this conflict works as a specific case study over concrete dynamics within the Israeli-Palestinian conflict.

Keywords: Palestine, Israel, Nakba, Shoah, Memory, Cinema, National Identity.

[a] JOAQUÍN KIRJNER es Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de La Plata y Máster en Estudios de Asia y África con especialidad en Medio Oriente por El Colegio de México. Desarrolla sus investigaciones y actividades docentes en torno al conflicto palestino-israelí, el Medio Oriente contemporáneo y las intersecciones entre identidad, poder, historia y memoria. Es cofundador de la plataforma de divulgación «Centro de Aproximaciones al Medio Oriente, Identidades y Conflictos» (@CentroMOIC). Correo: j.kirjner@gmail.com.

Introducción

En el presente artículo se pretende analizar los procesos de construcción de las narrativas nacionales y memorias colectivas que explican o cristalizan algunas lógicas concretas del conflicto palestino-israelí. El aspecto central a estudiar reside en la importancia que adquiere el recuerdo de experiencias históricas traumáticas en Israel y Palestina, que funcionan como campo de disputas, tensiones y diálogos. Para la sociedad israelí, el recuerdo del Holocausto o la *Shoá* (traducida del hebreo como «catástrofe») constituye un elemento central para su identidad nacional y en la percepción que se tiene sobre la población palestina. Por otro lado, en Palestina la *Nakba* (traducida del árabe como «catástrofe») se estableció como eje en la configuración de la identidad nacional y los reclamos por la soberanía.

El Holocausto comprende el proceso genocida perpetrado por el régimen nazi entre 1933 y 1945, el aniquilamiento sistemático de cerca de seis millones de judíos en Europa, así como de otros grupos étnicos bajo un aparato estatal e ideológico racista¹. Desde principios de la década de los sesenta, el recuerdo de este proceso ha sido nacionalizado en Israel a partir de la idea de este Estado como redentor de la tragedia que atravesaron los judíos, y como demostración de la necesidad de defensa de Israel frente al peligro del antisemitismo y la hostilidad de sus vecinos árabes². Por otro lado, la *Nakba* refiere al proceso impulsado por el sionismo de desplazamiento de aproximadamente 700.000 palestinos en 1948, que se convirtieron en refugiados. Este proceso ha sido caracterizado por distintos investigadores, con Ilan Pappé a la cabeza, como una limpieza étnica, ya que se entiende como una expulsión forzosa de un grupo poblacional por motivos nacionales, étnicos y religiosos, considerándose un crimen contra la humanidad³. La *Nakba*, además de las transformaciones materiales que implicó, marcó la manera de recordar el pasado por parte de los palestinos, sea por la idealización de la época previa a la limpieza étnica y la ocupación, sea por constituir el foco de los reclamos por los derechos de soberanía y oposición al Estado de Israel.

En lo particular de este trabajo, se estudiará la relación entre cine, memoria e identidad nacional a partir del análisis del documental *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (2003) de los directores Eyal Sivan y Michel Khleifi, israelí y palestino respectivamente, y su intertextualidad y relación estética y política con el documental *Shoah* (1985), del director francés Claude Lanzmann. Mientras que el segundo documental consiste en una icónica reconstrucción de la experiencia del Holocausto a partir del testimonio de testigos y sobrevivientes, el primer documental constituye una representación de la vida de palestinos e israelíes en el presente, pero refiriendo constantemente a la experiencia de la limpieza étnica y la ocupación del territorio por parte del Estado israelí. Más allá del estudio particularizado de cada documental, resulta interesante analizar la polémica desatada a partir del lanzamiento de *Route 181*, que se inscribe en el contexto del conflicto palestino-israelí, las disputas por la memoria y las maneras de construir el pasado. En este sentido, las interpretaciones sobre el film responden a los marcos narrativos de las comunidades nacionales, y operan como fuente de análisis para comprender las lógicas de la memoria y pugna nacionales.

La polémica Sivan vs. Finkelkraut comenzó en 2003, año en el que Sivan y Khleifi lanzaron *Route 181* y en el que el filósofo judeo-francés Alain Finkelkraut criticó duramente aquel film en la radio. Desde la perspectiva de Finkelkraut, el

[1] Si bien existen distintas definiciones sobre el Holocausto que ponderan determinadas periodizaciones y la singularidad de judeocidio, en este artículo se parte de su comprensión como proceso y como práctica social genocida que se vincula con la modernidad y la genealogía europea de violencia y antisemitismo. Como referencias generales, véanse Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007); y Enzo Traverso, *La violencia nazi: Una genealogía europea* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002).

[2] Como referencias generales, véanse Idith Zertal, *La nación y la muerte. La Shoá en el discurso y la política de Israel* (Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, 2010); y Mario Sznajder, «Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí» (*Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n.º 49, 2007), pp. 25-48.

[3] Nur Masalha, *Políticas de la negación. Israel y los refugiados palestinos* (Barcelona, Edicions Bellaterra, 2005), p. 41; Ilan Pappé, *La limpieza étnica de Palestina* (Barcelona, Crítica, 2006).

documental era un llamado a asesinar judíos, lo que convertía a Sivan en un judío antisemita, además de constituir un plagio de la película *Shoah* de Lanzmann. Como respuesta, Sivan presentó una demanda por difamación contra Finkelkraut en los tribunales de París, concretándose el juicio en 2006. En su testimonio durante el juicio, Finkelkraut sostuvo que *Route 181*

se basa enteramente en una analogía entre el destino de los palestinos desde 1947 al presente y el destino de los judíos bajo el nazismo. Es un constante plagio del film de Lanzmann [*Shoah*]. Representa al sionismo como un fraude gigante y un proyecto genocida, y a los ataques suicidas [de los palestinos] como actos de resistencia contra las políticas de humillación cotidiana⁴.

En cuanto a la idea de incitación a la violencia del documental, Finkelkraut explicó que «si Israel es un crimen, entonces [los israelíes] son cómplices del crimen, y por lo tanto la violencia es excusable»⁵. A su vez, el filósofo francés arguyó que el plagio sobre el film de Lanzmann se resume claramente en la escena del barbero de Lydd que cuenta sobre el proceso de expulsión de los palestinos en 1948, creando un paralelismo con la entrevista del barbero Abraham Bomba que se muestra en *Shoah*, quien cuenta sobre el horror de Treblinka. Lejos de interpretar la intención de intertextualidad que postulan Sivan y Khleifi, para Finkelkraut *Route 181* constituye una analogía entre la *Nakba* palestina y el Holocausto, y por ende, una deslegitimación del derecho a existir de Israel⁶. El juicio cobra mayor significación porque Claude Lanzmann interviene como testigo de parte de Finkelkraut.

Al final del caso, el juez desestimó la crítica de Fienkielkraut sobre la incitación al odio y antisemitismo del documental, pero también desestimó la petición de Sivan de la demanda por difamación. La decisión judicial se basó en la idea de que ambas posturas forman parte de un debate intelectual. Pero por fuera del ámbito legal, la disputa de estas figuras debe entenderse en el marco del conflicto por la identidad y construcción de memorias colectivas de las comunidades nacionales de Israel (englobando al sionismo en general) y Palestina. Lo que está en juego en este juicio es la defensa de determinadas perspectivas en torno a la manera de contar y representar el pasado y entender el presente.

Nación, memoria y cine

El presente trabajo parte de la idea de que Palestina e Israel se constituyen como naciones o comunidades imaginadas⁷. Ello significa que son producto de la profusión de narrativas, símbolos y memorias colectivas dentro de una comunidad, que otorgan un carácter nacional y una identificación específica con el territorio de Israel/Palestina. La memoria colectiva, que es útil a la identidad de un grupo, sus intereses actuales, y constituye una manera de comprender los procesos del pasado que han llevado a la situación presente, ha servido de manera general como catalizadora de los nacionalismos y movilizadora de los Estados. Distintos mecanismos participan en la configuración de esas narrativas y memorias colectivas, como el sistema escolar, las *intelligentsias*, la historiografía nacional, los movimientos artísticos, así como fenómenos culturales populares de larga duración⁸. Aquí se pondrá el foco en la producción cinematográfica como medio para la configuración de las memorias colectivas, aunque siempre atravesada por procesos históricos generales.

[4] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript» (*Cabinet*, n.º 13, 2007), s/p. Disponible en: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/26/sivan.php>> (15/12/2021). Para la realización de este trabajo se ha analizado esta traducción del francés al inglés de la transcripción del juicio. Las traducciones al castellano de esta fuente y de los trabajos académicos citados en este artículo son mías.

[5] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript».

[6] Thomas Keenan y Eyal Weizman, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An Analysis of the Libel Case» (*Cabinet*, n.º 26, 2007), s/p. Disponible en: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/26/sivanintro.php>> (15/12/2021).

[7] Véase Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993).

[8] Véanse Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1780* (Barcelona, Crítica, 2012); y Anthony Smith, *Myths and Memories of the Nation* (Nueva York, Oxford University Press, 1999).

La imaginación de una nación implica la construcción de una memoria colectiva; esto es, el proceso permanente de recordar el pasado de las sociedades. La memoria colectiva se define como dinámica y cambiante en el tiempo, ya que el ejercicio de recordar se encuentra atravesado por las acciones, vínculos afectivos, cosmovisiones y anhelos propios del presente en el que se evoca el pasado. Siguiendo estos fundamentos, la función social de la memoria colectiva es la reconstrucción del pasado en relación con los intereses y necesidades del presente, con lo cual se construye un filtro que determina los olvidos y la transmisión de tradiciones⁹. Asimismo, el recuerdo colectivo de eventos traumáticos como la *Nakba* o el Holocausto tiene una presencia y continuo efecto en el presente. En la cultura contemporánea, las memorias del trauma social aparecen con mucha intensidad, ya que implican el recuerdo del sufrimiento e injusticias pasadas desde el que los grupos sociales construyen su identidad en el presente¹⁰.

Existen distintos medios para la construcción, transmisión y socialización de la memoria, testimonios orales, artefactos culturales, desarrollos institucionales, entre los que se destaca el cine para los fines del presente artículo. El cine forma parte de las tecnologías de la memoria; esto es, el conjunto de medios tecnológicos y prácticas sociales del mundo contemporáneo, desde las cuales se han transformado las percepciones colectivas sobre el pasado, al darles una visibilidad pública sin precedentes. Pierre Sorlin destaca el uso de imágenes como transmisor principal de las representaciones y memorias, y sostiene que el film utiliza imágenes accesibles a quienes la contemplan (es decir, que forman parte de su contexto cultural), pero también construye nuevas imágenes¹¹. A su vez, mediante el cine, se difunden de manera amplificada los estereotipos visuales que forman parte de determinado contexto social. La potencialidad del film reside en su capacidad de instaurar socialmente determinadas premisas históricas¹².

La problemática relación entre historia y memoria emerge como una clave para el análisis de documentales. Existe una disyuntiva entre asumir a los documentales como historia, como una verdad objetiva que intenta reconstruir el pasado lo más cercano a la realidad, o si se trata, en realidad, de una producción esencialmente subjetiva que forma parte de la memoria colectiva. Yael Zerubavel afirma que la memoria colectiva no puede entenderse como un cuerpo de conocimiento completamente disociado de la historia. En efecto, ante las restricciones que impone una historia registrada, el pasado no puede recordarse literalmente, sino que es construido de manera selectiva. Historia y memoria, entonces, no son dos fenómenos opuestos y distantes, sino que interactúan de manera conflictiva e interdependiente, y más aún en los procesos de construcción de los nacionalismos¹³.

Otra potencialidad del cine reside en la capacidad de reactivar o re-producir situaciones traumáticas a través de nuevos modos, lenguajes, técnicas y acercamientos. Aun en el caso de los documentales aquí analizados que se fundamentan en testimonios, el film implica una repetición, reconstrucción y representación de los eventos experimentados como trauma, aunque mediados de una nueva forma. El film no es simplemente un medio de reproducción mecánica de esos recuerdos traumáticos, sino que constituye un ejercicio de configuración y transformación, construyendo nuevos sentidos y significados en base a la estética, contenido y lenguaje del propio film¹⁴. En relación a ello, a pesar de determinados objetivos de la producción cinematográfica, la interpretación de los documentales es filtrada y reinterpretada por distintos grupos sociales¹⁵. De esta manera, se explica la polémica del juicio y las distintas

[9] Véanse Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1950]); Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000); y Marianne Hirsch, «The Generation of Post-memory» (*Poetics Today*, n.º 29, 2008), pp. 106-107.

[10] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación* (Madrid, Losada, 2006), p. 37.

[11] Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1985 [1977]), p. 28.

[12] Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona, Ariel, 2000 [1977]), p. 191.

[13] Yael Zerubavel, «The Death of Memory and the Memory of Death: Masada and the Holocaust as Historical Metaphors» (*Representations*, n.º 45, 1994), pp. 72-73.

[14] Michael Elm, Kobi Kabalek y Julia Köhne (eds.), *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization* (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2014), p. 12.

[15] Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, p. 21.

interpretaciones sobre un mismo documental: *Route 181* puede ser considerada un llamado a asesinar judíos o como un acto cultural de resistencia por el reconocimiento de Palestina; es un film interpretado simultáneamente como negador del Holocausto o como construcción del recuerdo de la *Nakba*, dependiendo del grupo social que lo interprete. El filtro en esas interpretaciones se encuentra, entre otras cosas, en el anclaje en determinadas narrativas y memorias nacionales. En este sentido, resulta interesante analizar los documentales desde lo que evocan, y no tanto desde la verificación de veracidad o verosimilitud.

Holocausto, memoria e identidad israelí

La relación entre Israel y el Holocausto es fundamental, no sólo por la coyuntura histórica de la segunda posguerra, la creación del Estado sionista en 1948 y el refugio que allí se dio a miles de sobrevivientes al genocidio nazi, sino también porque la *Shoá* constituye un elemento sustancial para la identidad nacional y conciencia histórica de Israel. Desde la década de los sesenta, Israel se definió en su «voluntad de convertirse en el representante y, en definitiva, en el redentor de las víctimas del Holocausto»¹⁶. Para Enzo Traverso, el Holocausto (su recuerdo, estudio y lección para que no vuelva a ocurrir algo semejante) se ha constituido como la base del nacionalismo israelí en tanto *religión política*; esto es, que el sionismo organizó estatalmente el recuerdo de la *Shoá* como su «principal justificación histórica y, una vez inscripto en su mesianismo nacional, en el pretexto constantemente invocado para legitimar sus actos»¹⁷. Esta forma de recuerdo se plasmó en múltiples espacios de desarrollo de una memoria social compartida, sean las ceremonias, monumentos, tribunales, escuelas, prensa, legislación, películas, etc.

No obstante, el recuerdo del Holocausto como pilar de la identidad nacional no ha sido siempre el mismo ni ha tenido la misma intensidad, pasando del silenciamiento del recuerdo traumático del genocidio nazi, el recuerdo de las acciones de resistencia armada que coincidían con los parámetros de heroicidad de la sociedad israelí entre los años cuarenta y cincuenta, y la conmemoración de todas las víctimas del Holocausto como parte de la historia nacional desde los años sesenta¹⁸. El juicio a Adolf Eichmann en 1961 en Jerusalén representó ese punto de inflexión en el recuerdo israelí sobre el Holocausto. Funcionó como un acto pedagógico para la población de Israel y el resto del mundo, en el que Israel se erigía como redentor y reparador de las víctimas del Holocausto, al mismo tiempo que se conectaba identitaria y retrospectivamente a los jóvenes israelíes con las víctimas del genocidio en clave nacionalista¹⁹. En cuanto a la representación cinematográfica del genocidio, Arturo Lozano Aguilar sostiene que la propuesta de Lanzmann se explica en este contexto de cambios marcado por la ponderación de la memoria de los sobrevivientes para recordar la tragedia que padecieron los judíos en Europa, cuestión que previamente no era abordada por las producciones estadounidenses y soviéticas de la posguerra ni por las producciones hollywoodienses²⁰.

Una de las consecuencias del recuerdo del Holocausto puesto en el centro de la memoria colectiva fue la extensión simbólica del problema del antisemitismo para la movilización política y la cohesión identitaria en Israel²¹. Era y es corriente entre las autoridades israelíes «equiparar el rechazo árabe con la historia secular del antisemitismo europeo para comparar a los dirigentes árabes y musulmanes, de Nasser a Arafat, de Saddam Hussein a Ajmadineyad, con Adolf Hitler»²². El trauma de la «Solución

[16] Enzo Traverso, *El final de la modernidad judía: Historia de un giro conservador* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014), p. 187.

[17] Enzo Traverso, *El final de la modernidad judía*, p. 187.

[18] Arturo Lozano Aguilar, *Víctimas y verdugos en Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). *Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto* (Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2015), pp. 63-64; Tzvi Tal, «Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), pp. 69-71.

[19] Idith Zertal, *La nación y la muerte*, p. 169.

[20] Arturo Lozano Aguilar, *Víctimas y verdugos en Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), pp. 54-66.

[21] Arturo Lozano Aguilar, *Víctimas y verdugos en Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), pp. 78-82.

[22] Enzo Traverso, *El final de la modernidad judía*, p. 192.

final» perpetrada por los nazis era traído al presente constantemente ante el peligro del enemigo árabe. Esta estructura discursiva se ha mantenido en el tiempo, llegando a su apogeo durante las décadas de los ochenta y los noventa. La nazificación de los árabes se insertó en los discursos políticos en referencia a distintos procesos, sea durante la Guerra del Golfo de 1991, la Guerra del Líbano de 1982 o los levantamientos palestinos de 1987 y 2000²³. Baer plantea que el discurso oficial israelí apuntaba al surgimiento del «nuevo antisemitismo» como telón del conflicto con Palestina, lo que reactivaba el recuerdo del Holocausto a partir de una noción de vulnerabilidad y amenaza sobre la población judía²⁴. En el campo cinematográfico israelí, sobre todo a partir del ascenso de la derecha en la década de los setenta de la mano de Menájem Begin, «se pasó a considerar a toda la población como superviviente de la política de exterminio practicada por los países vecinos y las organizaciones terroristas palestinas»²⁵. Durante la década de los ochenta existió, no obstante, una corriente de directores israelíes que intentaron mostrar un lado más humanista frente a la cuestión palestina, bregando por el entendimiento entre israelíes y palestinos, pero con una mirada pesimista y sin una crítica radical al cerco nacionalista y etnocéntrico²⁶.

Pese a la existencia de distintas memorias en pugna en Israel y el sionismo como movimiento, esta forma de recordar el pasado del Holocausto en relación con el conflicto con los palestinos se ha tornado hegemónica en las políticas de Estado. Frente a este panorama, tener en consideración la presencia del Holocausto en la conciencia histórica israelí y sionista resulta fundamental para comprender la manera en que las comunidades judías de Israel y el resto del mundo interpretan un documental como *Route 181*, que realiza una crítica directa al proceso de construcción del Estado de Israel y establece un reconocimiento contundente a la limpieza étnica de la población palestina²⁷.

***Nakba*, memoria e identidad palestina**

La *Nakba* marcó un hito trascendental en el proceso de construcción de la identidad palestina, ya que la tragedia ocurrida entre 1947 y 1949 implicó no sólo el desplazamiento territorial, sino también la afirmación de un sentido de pertenencia común entre distintos sectores sociales²⁸. El recuerdo traumático de la catástrofe, la derrota, la desposesión y el exilio, se conectaron con el anhelo común de retorno y redención, permitiendo la unificación y homogeneización de una identidad nacional palestina, que en la época del Mandato se encontraba difusa y atravesada por distintas reivindicaciones. La *Nakba* concibe una alta «densidad conmemorativa» para la identidad nacional palestina, ya que al ser el evento más traumático de su historia, concentra una serie de mitos y recuerdos de un pasado idealizado²⁹. La memoria palestina se caracteriza por la experiencia de desplazamiento radical, violencia continua e intentos deliberados por borrar su historia, lo que devino en un trabajo de memoria particular. Asimismo, la catástrofe de 1948 determina la existencia de la nación palestina y estructura todo impulso de organización de dicha comunidad hacia el objetivo del retorno, la redención y la estatalidad. En este sentido, la *Nakba* se erige como punto de referencia para el resto de los acontecimientos, sean pasados o futuros, en el marco del recuerdo socialmente construido por los palestinos.

Resulta importante remarcar que lo que caracteriza a la memoria palestina frente a los actores hegemónicos y políticas de silenciamiento del sionismo es su producción social y preservación en sentido contra-hegemónico, en sentido disidente, incluso

[23] Mario Sznajder, «Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí», pp. 34-38.

[24] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, p. 61.

[25] Tzvi Tal, «Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad», p. 77.

[26] Tzvi Tal, «Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad», p. 63; Gema Martín Muñoz, «Sociedades y cine en Medio Oriente» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), p. 26.

[27] El pertinente tratamiento sobre las interpretaciones sionistas del documental *Shoah*, y la perspectiva del propio Lanzmann sobre su película y la relación entre el Holocausto e Israel merece un tratamiento particular y profundo, cuestión que excede los límites de este artículo. Tal ejercicio de investigación se torna más complejo si se tiene en consideración que Lanzmann ha manifestado su perspectiva política en torno al conflicto palestino-israelí en reiteradas ocasiones, sobre todo en su labor como director de la revista *Les Temps Modernes*. Asimismo, si bien todos sus films abordan la temática judía, sus películas *Porquoi Israël* (1972) y *Tsahal* (1994) retoman la cuestión del Estado de Israel, su ejército y su relación con el Holocausto.

[28] Rashid Khalidi, *La identidad palestina. La construcción de una conciencia nacional moderna* (Buenos Aires, Editorial Canaán, 2015), pp. 423-426.

[29] Meir Litvak, «Introduction: Collective Memory and the Palestinian Experience», en *Palestinian Collective Memory and National Identity* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), p. 16.

como contra-memoria y contra-historia. A diferencia de las experiencias clásicas de los Estados-nación europeos, o incluso del caso israelí, la nación palestina se proyecta en la memoria de sus integrantes de una manera en la que en vez de ejercer un proyecto deliberado de construcción de la historia, se pone en tela de juicio el *statu quo*. Las memorias palestinas han funcionado a grandes rasgos como una contra-historia frente a los mitos en torno a los orígenes y fundación del Estado de Israel³⁰.

En este marco, el cine palestino nació y se desarrolló en el exilio, por lo que funcionó como herramienta para la representación de la historia nacional, la identidad palestina y la confrontación con la narrativa israelí. Principalmente desde la década de los sesenta y el desarrollo de la Organización para la Liberación de Palestina, el cine nacionalista se centraba en la lucha anticolonial, el derecho a la autodeterminación, la lucha armada y la presentación unidireccional de una identidad palestina homogénea³¹. Sin embargo, desde la década de los ochenta, y sobre todo luego de la Intifada de 1987, emergió una nueva corriente cinematográfica en Palestina que desarmaba la meta-narrativa nacionalista de la mano de directores como Michel Khleifi, Elia Suleiman y Nizar Hassan. Este nuevo cine, sin dejar de denunciar la ocupación, problematizó la sociedad palestina, poniendo el foco en los conflictos de género, generacionales, religiosos y de clase. Del mismo modo, esta tendencia apuntaba a representar la heterogeneidad y diversidad de la sociedad israelí, y no resumirla a la figura del soldado ocupante³². Al calor de la Segunda Intifada del 2000 y el estancamiento de las negociaciones de paz, el cine palestino adquirió interés en el tratamiento de la cuestión de la tierra, la colonización y las estrategias de ocupación israelíes, problemáticas que aparecen de manera contundente en *Route 181*³³. El documental de Sivan y Khleifi se enmarca en este contexto político-cinematográfico y adquiere una significación particular: los testimonios de palestinos sobre lo que significa la ocupación y los problemas cotidianos que deben enfrentar, así como la constante negación del proceso de limpieza étnica presente en los testimonios de los israelíes, ponen en tela de juicio el *statu quo*. Por lo tanto, para la audiencia palestina el film es uno de varios mecanismos para recordar y construir una memoria colectiva anclada en el presente, mientras que para la audiencia sionista es un ataque a la legitimidad del Estado de Israel.

Los documentales

El documental *Shoah* de Claude Lanzmann fue estrenado en 1985 y ha sido considerado ampliamente como una de las películas más importantes sobre el Holocausto. También se ha constituido como una referencia sustancial en el mundo de las representaciones sobre el genocidio nazi, excediendo el campo de la producción cinematográfica, dada su postura iconoclasta y su rechazo a la estetización de la tragedia. Alejandro Baer sintetiza el planteo audiovisual de Lanzmann para hablar del Holocausto: en un rodaje de más de nueve horas, construye o reconstruye la memoria sobre el genocidio nazi exclusivamente desde el testimonio de testigos, sobrevivientes, víctimas y cómplices. Lanzmann se opone a las formas de representar esa experiencia a través de ficciones y de documentales que muestran imágenes de archivo, y establece cuáles son los límites en la posibilidad de representar la *Shoá*: considera que el trecho entre la experiencia y la representación no debe ser transgredido³⁴. Dominick LaCapra sostiene que el objetivo principal de *Shoah* es la encarnación, el revivir constante del pasado traumático en el presente, a lo que

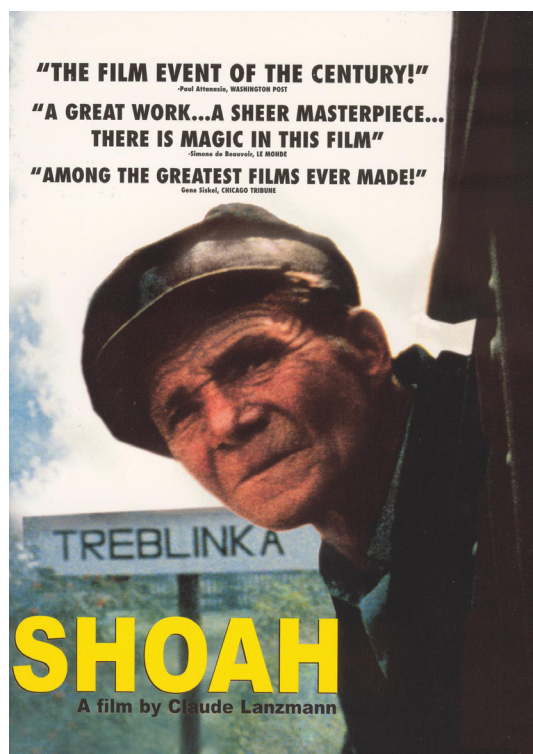
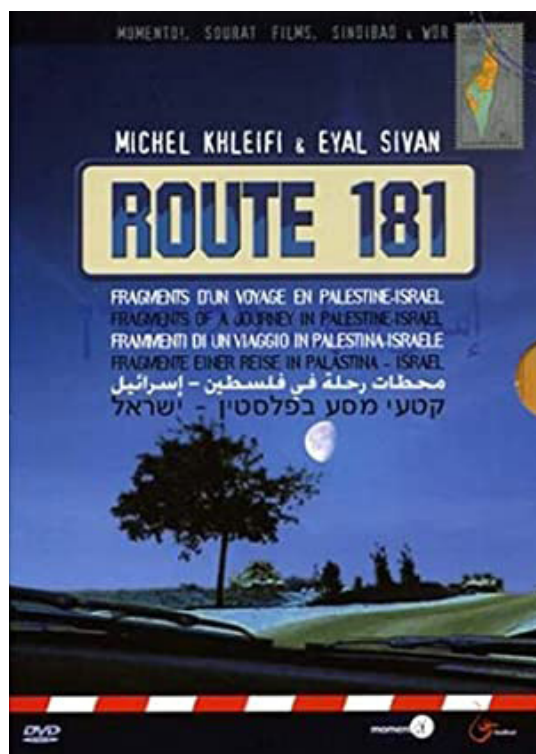
[30] Lila Abu-Lughod y Ahmad Saadi (eds.), *Nakba: Palestina, 1948, y los reclamos de la memoria* (Buenos Aires, Editorial Canaán, 2017), pp. 39-40.

[31] Viola Shafik, «El cine palestino entre dos Intifadas» (*Archivos de la FilMOTECA*, n.º 44, 2013), p. 97; Gema Martín Muñoz, «Sociedades y cine en Medio Oriente», p. 26.

[32] Gema Martín Muñoz, «Sociedades y cine en Medio Oriente», p. 27; Nurith Gertz, y George Khleifi, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008), pp. 4-6.

[33] Viola Shafik, «El cine palestino entre dos Intifadas», p. 93.

[34] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, pp. 105-106.



Carteles de los documentales *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2003) y *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985).

podría agregarse que se pretende que ese trauma sea revivido tanto por el testigo como por el espectador. A través de este mecanismo, Lanzmann establece como única vía legítima para recordar la tragedia a los testigos, quienes ofrecen su testimonio y reviven voluntariamente el trauma del pasado³⁵. En cuanto a sus objetivos, este director no busca una reconstrucción histórica de lo ocurrido, aunque se vale en algunos montajes de la participación del historiador Raul Hilberg³⁶. Más bien, el principio que recorre su película es el de la irrepresentabilidad del Holocausto y la renuncia a cualquier explicación sobre lo sucedido³⁷. El propio Lanzmann ha señalado que su film no es un documental, sino que debe ser visto como una obra de arte, como un ejercicio de rememoración a través de la perspectiva de los testigos. Sin embargo, cuando se trata de este tipo de películas existe un pacto en el que «el espectador espera que la película sea histórica e incluso documental», y de hecho «esa expectativa es generada por el prólogo narrativo que introduce el film al analizar en términos fácticos el campo de exterminio de Chelmno»³⁸. Pero esto, desde luego, no quita autoridad o legitimidad al film para contar el Holocausto. A su vez, siguiendo la perspectiva de LaCapra, para analizar el film no es necesario coincidir con las interpretaciones de Lanzmann.

El documental *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* de los directores Eyal Sivan y Michel Khleifi estrenado en 2003 es heredera en varios sentidos del trabajo de Lanzmann. En un rodaje de más de nueve horas, el film muestra las distintas realidades de las sociedades israelí y palestina atravesadas por el conflicto, poniendo como fuente principal a los testigos. El proyecto documental consiste en seguir en

[35] Dominick LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz* (Buenos Aires, Prometeo, 2009), pp. 120-121.

[36] Raul Hilberg es una referencia ineludible en el estudio sobre el Holocausto. Destaca su trabajo: *La destrucción de los judíos europeos* (Madrid, Akal, 2005 [1961]).

[37] Arturo Lozano Aguilar, *Víctimas y verdugos en Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), p. 21.

[38] Dominick LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz*, p. 116.

automóvil una ruta de sur a norte diseñada imaginariamente por la línea divisoria entre Israel y Palestina propuesta por la ONU en la Resolución 181 de noviembre de 1947 para la partición del territorio. Ambos directores filman y realizan entrevistas a distintas personas que han sido protagonistas y testigos en el desarrollo del conflicto palestino-israelí, el proceso de limpieza étnica de Palestina, las transformaciones del territorio y la ocupación³⁹. A este documental subyacen una serie de ideas fundamentales de los directores: la crítica y el rechazo de las políticas de partición del territorio y la apuesta a la formación de un Estado democrático multinacional o binacional. Hay, también, una clara intención de representar la ignorancia y complicidad de los israelíes frente al sufrimiento de los palestinos y resaltar los discursos negacionistas sobre la *Nakba*⁴⁰. No obstante, cuando Sivan explica el lenguaje filmico que pretendían en su documental, afirma que

en el caso de los israelíes, soy tan responsable como lo son ellos... Estaba muy interesado en tratar de buscar la estructura del discurso como punto de partida para oponerme a eso. Entonces no estaba interesado sólo en declaraciones, sino en el proceso de pensamiento [...]. La articulación de un argumento frente a la cámara permite al testigo pensar y reflexionar sobre el evento⁴¹.

Como se explicó previamente, el cine palestino se desarrolló con el objetivo de construir, documentar y representar la historia palestina, el trauma nacional y el conflicto presente. En esa línea, el film *Route 181* abona a la construcción de una continuidad histórica, en la que el trauma funciona como filtro para ver el pasado idealizado y ritualizado, y como referencia para entender el presente. En este sentido, la película refleja el trauma y opera como ejercicio superador del mismo. En esta y otras de sus películas, Khleifi fusiona la estructura del trauma con la estructura de la vida cotidiana, de modo que sus films conciben diferentes niveles de realidad simultáneamente: «la realidad de un pasado distante, el del presente, y el del pasado que existe sumergido en el presente, tanto de manera abierta como encubierta»⁴². Esto se cristaliza en la representación de la vida cotidiana en Israel/Palestina y la manera de mostrar la vida concreta y familiar de las personas, que se ancla en la preservación de la memoria traumática, el recuerdo de un pasado que tiene una fuerte injerencia en el presente⁴³.

Shoah y *Route 181* comparten muchos elementos, entre los que se destacan los mecanismos de filmación y entrevista y el tratamiento de los testigos y sus testimonios como eje para la construcción de la memoria. El recuerdo de un pasado traumático también recorre ambos documentales, y hay un ejercicio explícito de reflexión sobre la memoria y sus complejidades. Asimismo, lo que genera el puente de diálogo entre ambas películas es la intención de Khleifi y Sivan de retomar y criticar la propuesta de Lanzmann, al darle visibilidad a la *Nakba* a partir de los marcos interpretativos que ofrece Lanzmann sobre el Holocausto. Para comprender la disputa en el juicio Siva vs. Finkelkraut, cabe remarcar que *Route 181* no se trata necesariamente de una crítica hacia la forma de reconstruir el Holocausto por parte de Lanzmann, sino que pone en tensión la conciencia histórica israelí fundada sobre el recuerdo del Holocausto y en la negación de la *Nakba*.

La polémica entre estos documentales es llevada a su máxima expresión cuando Khleifi y Sivan entrevistan a un barbero que cuenta su experiencia en Lydd durante la Operación Dani de 1948 en el contexto de la limpieza étnica de

[39] Si bien no ha sido la única película abocada a esta temática, *Route 181* constituye una icónica coproducción israelí y palestina. Este film se destaca no sólo por la polémica que generó, sino, entre otras cosas, porque ha sido dirigida por dos figuras de renombre que buscan dialogar y atravesar las fronteras del conflicto. Tanto Khleifi como Sivan tienen una larga trayectoria en abordar las cuestiones de la memoria, el trauma y la identidad nacional en torno al conflicto palestino-israelí. Mientras que Khleifi ha abordado en profundidad la *Nakba* en sus varias películas, Sivan ha realizado films sobre distintos traumas nacionales en diversos contextos, como el Holocausto, la *Nakba* en Palestina y el genocidio en Ruanda: Haim Bresheeth, «Reviving the Palestine Narrative on Film: Negotiating the Future through the Past and Present in *Route 181*», en Karima Laachir y Saeed Talajooy (eds.), *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music* (Nueva York, Routledge, 2013), p. 142.

[40] Véase Haim Bresheeth, «Reviving the Palestine Narrative on Film: Negotiating the Future through the Past and Present in *Route 181*»; Thomas Keenan y Eyal Weizman, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An analysis of the libel case», s/p.

[41] Citado por Thomas Keenan y Eyal Weizman, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An Analysis of the Libel Case», s/p.

[42] Nurith Gertz, y George Khleifi, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*, p. 5.

[43] Nurith Gertz, y George Khleifi, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*, p. 43.



Khleifi y Sivan entrevistan a un barbero palestino en su local en Lydd. Fotogramas de *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2003).

Palestina⁴⁴. Mientras corta el cabello, relata su experiencia durante la masacre, las violaciones, la relación con las fuerzas israelíes y cómo tuvo que enterrar y cremar los cadáveres. En la escena anterior, un hombre cuenta que quienes pudieron quedarse o volver después a Lydd fueron encerrados en una pequeña parte del pueblo rodeada por un cerco y control militar, y que esa área era denominada por los militares como el «gueto». Luego de la entrevista con el barbero, la cámara muestra los rieles del tren creados durante el Mandato Británico, siendo las vías de tren un elemento clave y constante en la representación de Lanzmann sobre el Holocausto, dada la centralidad del sistema de trenes en el genocidio nazi. Las escenas de Lydd construyen un diálogo directo con la escena de *Shoah* en la que Lanzmann entrevista al barbero Abraham Bomba. Esta icónica entrevista se realiza en una barbería en Israel y, mientras corta el cabello, Bomba describe el funcionamiento del campo de exterminio de Treblinka y cuenta su experiencia allí, donde los nazis lo obligaron a cortar el cabello y clasificar la ropa de las mujeres que luego entraban a las cámaras de gas. Para Finkelkraut y Lanzmann, esta intertextualidad es inmoral y una comparación que niega el Holocausto y el derecho a existir de Israel⁴⁵. Para los directores de *Route 181*, la referencia a *Shoah*, específicamente la escena del barbero, no se trata de una mera comparación del Holocausto con la *Nakba*. Los directores explican que ambas experiencias son continuas y contiguas, forman parte de un mismo proceso histórico⁴⁶.

Para comprender esta postura de concebir al Holocausto y la *Nakba* como parte de un mismo proceso, debe atenderse al menos a dos elementos: por un lado, que responden a tendencias intelectuales que explican ambos eventos como parte del signo de la modernidad, o que asumen las consecuencias del judeocidio y la limpieza

[44] La intertextualidad con *Shoah* recorre todo el film, y un análisis particularizado y comparado sobre la estética y objetivos de ambas películas resulta más que pertinente. Sin embargo, dados los límites del presente artículo, se ha ahondado en alguno de los puntos de contacto y conflicto a fin de presentar un análisis en profundidad sobre el film y el juicio.

[45] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript», s/p.

[46] Thomas Keenan y Eyal Weizman, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An Analysis of the Libel Case», s/p.

[47] Para estas líneas de interpretación véanse Enzo Traverso, *La violencia nazi: Una genealogía europea*; y Viviane Forrester, *El crimen occidental* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2008).

étnica de Palestina como parte de una larga serie de crímenes occidentales⁴⁷. Por otro lado, también es cierto que las consideraciones sobre el Holocausto en el campo palestino han sido constantes a lo largo del tiempo y sumamente controversiales. Gilbert Achcar sostiene que ha habido diversos posicionamientos, desde el antisemitismo de simpatizar, negar o minimizar el Holocausto, pasando por la ignorancia e indiferencia, hasta la solidaridad con las víctimas judías o el encauzamiento del recuerdo de aquel genocidio en la causa palestina⁴⁸. Esta última postura refiere al hecho de que distintos sectores políticos retomaron la denuncia del Holocausto en la lógica de oposición a Israel a partir de la comparación de los sionistas con los nazis, pero principalmente de la enunciación de los palestinos como los «judíos de los sionistas»⁴⁹. Podría pensarse el documental de Sivan y Khleifi a partir de este último ejercicio comparativo y como sucesor de la corriente intelectual palestina de izquierda, nacionalista secular, con figuras como Edward Said a la cabeza, que buscaba problematizar la realidad de opresión sobre los palestinos desde el seno del discurso nacional israelí.

Durante el juicio Sivan vs. Finkelkraut, la cuestión de la honestidad a la hora de realizar los documentales apareció en el debate entre los directores. Lanzmann sostuvo que *Route 181* es deshonesto, ya que no se dan los nombres de los entrevistados, y Sivan no se presenta ante ellos, se expresa en hebreo y no tiene autorización para

[48] Gilbert Achcar, *Los árabes y el Holocausto. La guerra de narrativas árabe-israelí* (Veracruz, Universidad Veracruzana, 2016), pp. 343-360.

[49] Gilbert Achcar, *Los árabes y el Holocausto*, p. 352.



Lanzmann entrevista a Abraham Bomba en una barbería de Israel. Fotogramas de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985).

filmar los *check-points*, por ejemplo. En cuanto a la escena del barbero, Lanzmann declaró lo siguiente para contraponer su trabajo al de Sivan y Khleifi:

me llevé dos años encontrarlo, y, cuando lo hice, me encerré con él en una cabina, una noche y dos días mano a mano con él, y habló conmigo, me contó todo, cosas que son muy difíciles de decir. Descubrí cosas, establecimos una relación muy cercana. Quería saber lo máximo posible sobre el protagonista de mi film⁵⁰.

Por su parte, François Maspero, testigo como parte de Sivan, declaró que la forma de proceder de los directores de *Route 181* no difería de la de cualquier otra realización filmica, ya que no tenían un itinerario programado, iban conociendo gente en vez de programar entrevistas⁵¹. Asimismo, en las entrevistas hubo discusiones e intercambios, pero no provocaciones ni compulsión. En una entrevista realizada por Haim Bresheeth, Khleifi sostiene que estas referencias al film *Shoah* de Lanzmann son una crítica y un homenaje al mismo. Esa crítica viene del rechazo a los métodos de Lanzmann de imposición frente al entrevistado, de hacerlo cortar el pelo a pesar de que ya no trabajaba como barbero, de obligarlo a revivir el trauma a pesar de no querer continuar⁵².

Hacia una comprensión histórica de la polémica

Entre los testigos que participaron en la defensa de Finkelkraut (Claude Lanzmann, Eli Bar-Navi y Anny Dayan), se enfatiza la idea de que *Route 181* no es una película histórica, no muestra la realidad, sino que es un medio de propaganda y una manipulación de los hechos. Sostienen que se trata de una negación de la legitimidad del Estado de Israel y su derecho a existir. Para estos testigos, que se enmarcan claramente en la narrativa israelí/sionista en torno al Holocausto y el conflicto con Palestina, el documental de Sivan y Khleifi demoniza a Israel y lo nazifica. En particular, Lanzmann declara que el film en cuestión niega el Holocausto al representar a los israelíes como los nazis de hoy y a los palestinos como los judíos de hoy, a partir de la reproducción de imágenes como la de los alambres de púa, las torres de vigilancia y los guetos presentes en los Territorios Ocupados de Cisjordania, y el recuerdo de la masacre de Lydd. Cabe remarcar que en el mismo juicio Lanzmann niega la *Nakba* al plantear que la masacre de Lydd ocurrió efectivamente, pero en el marco de operaciones de guerra. Para este director, lo inmoral es crear un paralelo entre la *Shoá* y la *Nakba* reside en el hecho de que en 1948 «¡no hubo un exterminio de los palestinos! Sin voluntad genocida: hubo muertes en ambos bandos»⁵³. Frente a este panorama, resulta llamativo que los testigos se declaren a favor del diálogo por la paz y a la formación de un Estado palestino, siempre y cuando no reemplace al Estado israelí. Por otra parte, entre los testigos que participaron de parte de Sivan (Adi Ophir, Haim Bresheeth y François Maspero), se destaca una idea general de que *Route 181* es una contribución a la contra-memoria israelí, una deconstrucción de su narrativa nacional. Es, a su vez, un necesario reconocimiento de la tragedia palestina que ha sido silenciada durante muchos años. Bresheeth aclara que, desde su perspectiva, la analogía de la escena del barbero no es un intento de nazificación de los israelíes, sino una interpelación al reconocimiento mutuo del sufrimiento y el diálogo entre los dos pueblos.

Lo que está en juego en esta disputa es una definición de la legitimidad de la comunidad nacional en cada caso. Esto es, que hay una pugna por establecer la legitimidad de cada narrativa nacional frente a la otra, estableciendo qué es real y qué no, e

[50] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript», s/p.

[51] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript», s/p.

[52] Haim Bresheeth, «Reviving the Palestine Narrative on Film», p. 148; Dominick LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz*, pp. 115-116.

[53] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript», s/p.



Khleifi y Sivan intercalan sus entrevistas con filmaciones sobre espacios y paisajes. Tienen un especial interés en mostrar la arquitectura de ocupación israelí, los *check-points* de control sobre la circulación de la población palestina y el muro de separación que estaba en plena construcción durante la filmación. Fotogramas de *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2003).

impugnando la perspectiva opuesta. La construcción de la memoria es estratégica: la práctica cultural y política de recurrir al pasado no se resume a reforzar una identidad, sino que también implica realizar una interpretación que tiene una incidencia directa en la acción sociopolítica del presente⁵⁴. De esta manera, el recuerdo traumático del Holocausto y la limpieza étnica desde el presente del conflicto palestino-israelí juega un rol fundamental. La definición por parte de los involucrados en el juicio sobre lo que ocurrió a nivel histórico y lo que se muestra en el documental también define su identidad y su perspectiva sobre qué debería hacerse en torno al conflicto.

Una película es interpretada de manera contextualizada, contingencial y por lo tanto diferente entre distintos sectores sociales. De esta manera, resulta indispensable asumir una perspectiva histórica para comprender la polémica Sivan vs. Finkelkraut y las distintas formas de interpretar el documental *Route 181* por las distintas audiencias. Para los directores y para el público palestino, el film responde de manera directa al proceso de recordar y rememorar lo ocurrido en el pasado a partir de la limpieza étnica, e invita a reflexionar sobre cómo ello repercute en la vida cotidiana actual y las prácticas de opresión. No obstante, la audiencia árabe y palestina no es homogénea, y de hecho Michel Khleifi fue catalogado por ciertos críticos y audiencia árabe como «sionista» por su trabajo cinematográfico desde la década de 1980. Sus críticos consideran que su representación de la sociedad palestina va en detrimento de la unidad nacional, y que su mensaje de coexistencia nubla la realidad de la opresión israelí⁵⁵.

Asimismo, desde la idea de sus directores, el film interpela a la sociedad israelí con la intención de deconstruir la narrativa nacional que niega la experiencia y la

[54] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, p. 35.

[55] Nurith Gertz, y George Khleifi, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*, pp. 38-39.

identidad palestinas. Las figuras sionistas que participaron del juicio interpretaron *Route 181* a la luz del recuerdo nacionalizado sobre el Holocausto. Uno de estos discursos consiste en la idea de que la exterminación de los judíos en la diáspora funciona como prueba de la imposibilidad de la existencia del pueblo judío en tanto pueblo disperso entre otras naciones. De ello deviene la idea de que la continuidad de la existencia del pueblo judío depende necesariamente de la construcción de un hogar nacional soberano, un territorio y un ejército. Ante el fundamento ideológico del sionismo sobre la construcción y defensa de Israel para prevenir un segundo Holocausto, se desprende el hecho de que toda guerra y todo conflicto es presentado como un peligro inminente a la existencia del Estado⁵⁶. Este panorama complica mucho más no sólo la posibilidad de crítica a Israel o cualquier tentativa de transformación, sino que genera una situación de alarma como la que encarna Finkelkraut ante el documental de Sivan y Kheifi.

Por otro lado, existe otra problemática importante que recorre la disputa por la memoria y la representación del pasado a través del cine: la singularización del Holocausto y la posibilidad o imposibilidad de compararlo con otras experiencias trágicas como la *Nakba*. Esta singularización hace referencia a la comprensión, popularizada desde los años sesenta, del Holocausto como una tragedia específicamente judía, una tragedia única e incomparable. En este sentido, el genocidio nazi se definió como «Holocausto», «*Shoá*» o «Auschwitz», categorías de fuerte referencia que condensan la idea de singularidad⁵⁷. En este marco, la especificidad del Holocausto se explica por cuestiones cuantitativas (por el masivo aniquilamiento de seis millones de judíos) o por cuestiones cualitativas relacionadas a la fuerza del antisemitismo moderno o los métodos tecnológicos del genocidio. Estos fenómenos llevaron a considerar ilegítimo comparar el Holocausto con otras experiencias históricas de crímenes contra la humanidad⁵⁸. El propio Lanzmann considera que hay una especificidad absoluta del antisemitismo nazi, y que la historia del pueblo judío no puede compararse con la de ningún otro pueblo⁵⁹.

No obstante, al mismo tiempo que se singulariza la experiencia de la *Shoá*, también se la universaliza como referencia ineludible del mal, la violencia y el avasallamiento sobre los Derechos Humanos, de modo que cualquier mal presente o pasado es comparado con el genocidio judío: el trauma de las comunidades judías se convierte en «símbolo y arquetipo del crimen genocida y la catástrofe social, así como del trauma y la memoria del mal»⁶⁰. En este mismo lugar se posicionan los directores Khleifi y Sivan. Sin embargo, otros autores sostienen que muchas veces las comparaciones de distintos procesos históricos con el Holocausto pueden generar problemas, ya que son impulsadas por motivaciones ideológicas que carecen del respeto que merece el tema del judeocidio⁶¹.

En este contexto, la propuesta de *Route 181* se encuentra entre la potencialidad de establecer un diálogo productivo entre el recuerdo de la *Nakba* y el del Holocausto, y lo problemático de comparar ambos procesos históricos. Ambos traumas no son iguales, pero sin duda están conectados. Por un lado, porque la población judía en Israel se percibe como víctima de los palestinos del mismo modo que lo fueron del nazismo⁶². Por otro lado, porque los palestinos también han visto al Holocausto como marco de referencia para explicar y denunciar la limpieza étnica de 1948 y la ocupación. La intertextualidad establecida entre *Route 181* y *Shoah*, más que un caso de plagio, forma parte de este conflicto, asumiendo la potencialidad que tiene el cine para representar y construir sobre memorias e identidades.

[56] Boaz Evron, «The Holocaust: Learning the Wrong Lessons» (*Journal of Palestine Studies*, n.º 10, 1981), p. 17, 22.

[57] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, p. 75.

[58] Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social*, pp. 146-162.

[59] Dominick LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz*, p. 139.

[60] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, p. 75.

[61] Mario Sznajder, «Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí», p. 27.

[62] Haim Bresheeth, «Reviving the Palestine Narrative on Film», p. 148.

Reflexiones finales

Frente al panorama analizado, Alejandro Baer plantea que lo ideal en el contexto del conflicto palestino-israelí es construir puentes de diálogo, respeto y entendimiento entre las dos comunidades nacionales cuyas memorias se encuentran aisladas y antagónicas⁶³. Por su parte, Ilán Pappé se posiciona en un lugar similar, pero pone énfasis en las relaciones desiguales de poder sobre las que se construyen las memorias y los diálogos entre israelíes y palestinos. Este historiador postsionista plantea que los discursos sobre la otredad palestina constituyen un elemento clave para comprender la identidad israelí, y uno de los principales obstáculos para buscar una salida al conflicto: la meta-narrativa nacionalista construye un Nosotros israelí como víctima y otro árabe-palestino victimario, que decanta en una relación material y simbólica atravesada por el miedo y el odio. Para Pappé resulta menester atender a este fenómeno, ya que la solución al conflicto sólo podrá concretarse necesariamente a partir del reconocimiento, por parte del sionismo, de los palestinos como víctimas del proceso de limpieza étnica y no como esencialmente victimarios, del mismo modo que los palestinos deben reconocer al pueblo judío como víctimas del nazismo⁶⁴. Sin embargo, este proceso se dificultaría por el importante desbalance en las relaciones de poder entre Israel y Palestina, y porque Israel se erige como el victimario en el proceso de limpieza étnica de los palestinos, cuestión muy difícil de reconocer en el plano oficial de la nacionalidad israelí⁶⁵.

[63] Alejandro Baer, «La memoria social. Breve guía para perplejos», en *Memoria-política-justicia. En diálogo con Reyes Mate* (Madrid, Trotta, 2010), pp. 147-148.

[64] Ilán Pappé, «Fear, Victimhood, Self and Other», en *Across the Wall. Narratives of Israeli-Palestinian History* (Londres, I.B. Tauris, 2010), pp. 155-176.

[65] Ilán Pappé, «Fear, Victimhood, Self and Other», pp. 163-164.

FUENTES

«Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript» (*Cabinet*, n.º 13, 2007), s/p. Disponible en: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/26/sivan.php>> (15/012/2021).

BIBLIOGRAFÍA

- ABU-LUGHOD, Lila y SAADI, Ahmad (eds.), *Nakba: Palestina, 1948, y los reclamos de la memoria* (Buenos Aires, Editorial Canaán, 2017).
- ACHCAR, Gilbert, *Los árabes y el Holocausto. La guerra de narrativas árabe-israelí* (Veracruz, Universidad Veracruzana, 2016).
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993).
- BAER, Alejandro, *Holocausto. Recuerdo y representación* (Madrid, Losada, 2006).
- , «La memoria social. Breve guía para perplejos», en Alberto Sucasas y José A. Zamora (eds.), *Memoria-política-justicia. En diálogo con Reyes Mate* (Madrid, Trotta, 2010), pp. 131-148.
- BRESHEETH, Haim, «Reviving the Palestine Narrative on Film: Negotiating the Future through the Past and Present in *Route 181*», en Karima Laachir y Saeed Talajooy (eds.), *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music* (Nueva York, Routledge, 2013), pp. 138-152.
- ELM, Michael, KABALEK, Kobi y KÖHNE, Julia B. (eds.), *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization* (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2014).

- EVRON, Boaz, «The Holocaust: Learning the Wrong Lessons» (*Journal of Palestine Studies*, n.º 10, 1981), pp. 16-26.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona, Ariel, 2000 [1977]).
- FEIERSTEIN, Daniel, *El genocidio como práctica social* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007).
- FORRESTER, Viviane, *El crimen occidental* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2008).
- GERTZ, Nurith y KHLEIFI, George, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008).
- HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1950]).
- HILBERG, Raul, *La destrucción de los judíos europeos* (Madrid, Akal, 2005 [1961]).
- HIRSCH, Marianne, «The Generation of Postmemory» (*Poetics Today*, n.º 29, 2008), pp. 103-128.
- HOBBSBAM, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780* (Barcelona, Crítica, 2012).
- KEENAN, Thomas y WEIZMAN, Eyal, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An Analysis of the Libel Case» (*Cabinet*, n.º 26, 2007), s/p. Disponible en: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/26/sivanintro.php>> (15/12/2021).
- KHALIDI, Rashid, *La identidad palestina. La construcción de una conciencia nacional moderna* (Buenos Aires, Editorial Canaán, 2015).
- LACAPRA, Dominick, *Historia y memoria después de Auschwitz* (Buenos Aires, Prometeo, 2009).
- LITVAK, Meir, «Introduction: Collective Memory and the Palestinian Experience», en Meir Litvak (ed.), *Palestinian Collective Memory and National Identity* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 1-26.
- LOZANO AGUILAR, Arturo, *Víctimas y verdugos en Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). *Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto* (Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2015).
- MARTÍN MUÑOZ, Gema, «Sociedades y cine en Medio Oriente» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), pp. 13-27.
- MASALHA, Nur, *Políticas de la negación. Israel y los refugiados palestinos* (Barcelona, Edicions Bellaterra, 2005).
- MILSHTEIN, Michael, «The Memory that Never Dies: the Nakba Memory and the Palestinian National Movement» y «Memory 'from Below': Palestinian Society and the Nakba Memory», en Meir Litvak (ed.), *Palestinian Collective Memory and National Identity* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 47-69 y pp. 71-96.
- PAPPÉ, Ilan, *La limpieza étnica de palestina* (Barcelona, Crítica, 2006).
- , «Fear, Victimhood, Self and Other», en Ilan Pappé y Jamil Hilal (eds.), *Across the Wall. Narratives of Israeli-Palestinian History* (Londres, I.B. Tauris, 2010), pp. 155-176.
- , *La idea de Israel: una historia de conocimiento y poder* (Madrid, Akal, 2015).
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia y el olvido* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000).
- SHAFIK, Viola, «El cine palestino entre dos Intifadas» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), pp. 79-97.
- SMITH, Anthony D., *Myths and Memories of the Nation* (Nueva York, Oxford University Press, 1999).

- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1985 [1977]).
- SZNAJDER, Mario, «Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí» (*Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n.º 49, 2007), pp. 25-48.
- TAL, Tzvi, «Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), pp. 54-77.
- TRAVERSO, Enzo, *La violencia nazi: Una genealogía europea* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002).
- , *El final de la modernidad judía: Historia de un giro conservador* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014).
- ZERTAL, Idith, *La nación y la muerte. La Shoá en el discurso y la política de Israel* (Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, 2010).
- ZERUBAVEL, Yael, «The Death of Memory and the Memory of Death: Masada and the Holocaust as Historical Metaphors» (*Representations*, n.º 45, 1994), pp. 72-100.

Recibido: 17 de enero de 2021.

Aceptado para revisión por pares: 31 de agosto de 2021.

Aceptado para publicación: 30 de diciembre de 2021.

LIBROS

EL REVERSO DE LA CENSURA. CINE CLANDESTINO DURANTE EL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN

Lidia Mateo Leivas

Murcia

CENDEAC, 2020

233 páginas



Con las políticas de lo visible y las imágenes clandestinas como fundamento teórico, Lidia Mateo compone en *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición* una visión político-cultural de los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia española a través de un cine militante y marginal. El texto de este libro —una adecuada adaptación de su tesis doctoral, titulada *Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine del tardofranquismo y la transición*, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid en 2018—, propone un recorrido por las consecuencias de la censura, su evolución, abolición y devenir en el cine de acción política de una España en tránsito. Estamos ante un análisis estructurado por *modos de hacer* en clandestinidad donde lo historiográfico, lo ideológico y lo emocional articulan un discurso sobre diferentes formas de enunciación.

La clandestinidad entendida «como una forma de re-

sistencia que posibilita imaginar y crear más allá de un orden visual estrecho o represivo como el franquista» (p. 33) es el marco de reflexión que organiza las tres partes en las que se divide el libro: 1) Prácticas cinematográficas clandestinas; 2) Imágenes-testimonio: pueblo, violencia y memoria; 3) Vida y muerte del cine clandestino. Además de una introducción («Dos caras de una misma moneda») y un epílogo («Supervivencia de las imágenes»), cada una de las partes nombradas contiene epígrafes y subepígrafes que, más allá de su valor descriptivo para guiar al lector, encierran un relato y una propuesta estética en su forma expresiva. Así los sugerentes títulos «Desbordar (y habitar) fronteras», «Reflejos del pasado y cuerpos que emergen» o «Imágenes en botellas lanzadas al mar» completan una propuesta de formato contemporáneo permitiéndonos imaginar escuelas e influencias teóricas. El texto, que se mueve entre el estilo académico y ensayístico, está construido y atravesado por las ideas de autores que podemos considerar clásicos como Foucault, Deleuze, Metz o Didi-Huberman. Pero también por otros vinculados a perspectivas freudianas/lacanianas como Assman o Castoriadis; a la categoría de historia conceptual de Kosselleck; a la noción del cuerpo y el lenguaje de Butler; a la (creativa) semiótica de Rosler o a la ecología de la percepción de Anne Rutherford, por citar algunos.

Esta suerte de *gestos* teórico-literarios articulan la explicación del registro de imágenes clandestinas como un fenómeno pulsional despojado *a priori* de toda pretensión artística en el contexto de un orden político determinado. En paralelo a las películas *mainstream* y a las del Nuevo Cine Español, en la España de finales de los sesenta y setenta donde la ambigua censura producía «la sensación de que cualquier cosa podía ser censurable y ampliaba los límites de lo indecible» (p. 29), este cine se volvía radical y resistente. En este sentido, «si la clandestinidad es aquello que atenta contra el *statu quo*» (p. 68), su necesidad continua y latente de ser revelada generaba un contra-relato desde su propia emergencia. O expresado de otra manera, el libro asume la tensión entre *el decir* y *el dicho* como otra forma de pensar hoy el cine clandestino. La autora ahonda en la necesidad de documentar la realidad a través de prácticas fílmicas que formaban parte de una «estrategia de des/aparición, en donde la clandestinidad no siempre significaba ocultarse, sino que, en muchos casos, suponía hacerse visible a modo de desafío» (p. 42). El objetivo era crear un cine contrainformativo y subversivo para generar una memo-

ría futura, ejemplificado en el trabajo de directores como Helena Lumbreras, Andrés Linares, Tino Calabuig, Miguel Hermoso, Javier Maqua, Mariano Lisa, María Miró o Llorenç Soler. Nombres que el texto reivindica junto a los trabajos realizados en el marco de los múltiples colectivos que surgieron en esa época en España para subvertir el régimen de visibilidad franquista. En este sentido, se ofrece un breve recorrido historiográfico por aquellos colectivos —cómo surgieron y quiénes formaron parte— para acercarnos a algunas de las películas realizadas por la Comissió de Cinema de Barcelona (CCB), el Colectivo de Cine de Clase (CCC), el Grupo Madrid devenido en Colectivo de Cine de Madrid (CCM), Colectivo SPA, Equipo Dos, Grup de Producció. Sus *imágenes clandestinas* mostraban manifestaciones y movilizaciones estudiantiles, la miseria de los barrios periféricos de Madrid, *lobbies* de información, la vida de los obreros o la inmigración magrebí, y se proyectaban ilegalmente en espacios y cineclubs. Sus contenidos se enfrentaban al imaginario monolítico franquista y a cualquier tipo de memoria oficial generada desde TVE. Pero a su vez, Mateo apunta: «la imagen clandestina está así siempre en riesgo de volverse contra de sí» (p. 54). Esta freudiana frase nos sitúa en el debate de la representación (o autorrepresentación) y la noción de verdad dentro del complejo momento histórico. La película convertida así en objeto y en prueba del delito. Nombres y rostros cómplices de lo censurable mostrados en 16 y 8 mm. Porque lo revelado se volvía ontológicamente *rebelado*, y en la explicación prosaica de por qué las películas cruzaban fronteras escondidas para ser salvadas y proyectadas residía su fuerza política disidente y su verdadero valor documental. Resulta interesante el caso concreto de *O todos o ninguno* (Colectivo de Cine de Clase, 1976), película que para potenciar su discurso reivindicaba a los protagonistas y realizadores mostrando sus rostros. La mirada a cámara se convertía en un verdadero gesto político que desafiaba la censura y que contrastaba con estrategias anteriores como la de Helena Lumbreras en *Spagna 68 (El hoy es malo pero el mañana es mío)* donde la necesidad de ocultar el rostro de los entrevistados adquiría un carácter vital años antes. Otra de las cuestiones relevantes de este cine autogestionado, y que se posiciona al margen de la industria, es la negación de la figura del autor y cualquier acercamiento a un *cine burgués*. «No basta con ir al pueblo, hay que ser el pueblo». Esta cita de Cesare Pavese (p.155) proyecta la idea de una lucha desde el ser y desde su repre-

sentación permitiéndonos también pensar en un *no-cine*, pobre e invisible, que separa la forma del contenido. Lo comercial entendido como burgués y las estructuras económicas franquistas transformadas en capitalismo tardío convierten estas películas en obras que buscan encontrar nuevos referentes y crear otras narrativas. Tal vez, más allá de apuntarlo, sea esto lo que más se echa en falta en el libro: un análisis profundo y global de estas formas *a priori* radicales, que nos permita dimensionar su aportación creativa a otros niveles cinematográficos dentro del marco español.

Los abundantes pies de página dan cuenta del riguroso y original trabajo de investigación realizado por la autora así como las entrevistas a algunos de los realizadores y protagonistas de este cine clandestino como Mariano Lisa, Andrés Linares o Martí Rom. Gracias a estas referencias, el texto adquiere mayor interés a la vez que permite a la autora autorrevelarse, a medida que avanza las páginas, como un personaje-investigador que recorre archivos y habla con fuentes en busca de respuestas. La entrevista a Marisa Oleada, a raíz de los sucesos de Vitoria de 1976, es donde más se evidencia esta forma y donde el posicionamiento de la autora se entrecruza con el discurso y la propia tesis. Las frases enunciadas adquieren así un nuevo carácter, una nueva complicidad y la posibilidad de una relectura desde la primera persona militante. Así el texto comienza a crear imágenes desde una escritura académica pulsional acercándose voluntariamente a lo poético-narrativo y estableciendo un diálogo con otra publicación cercana que se mueve en las mismas aguas: *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*, de Isabel Cadenas Cañón (Cátedra, 2019). El texto de Mateo dialoga con este último desde su percepción de temporalidad, memoria y representación; y así la apuesta fantasmática de trabajar entre el *decir* y el *dicho* —entre lo censurado y lo autocensurado— plantea una reflexión política inherente del cuerpo y su ausencia vinculándolo también a los *desaparecidos* de nuestra dictadura. «De hecho, más que pacto u olvido, lo que se impuso fue el silencio y la amnesia por decreto. Por no hablar del hecho de que los cimientos de una democracia pretendieran construirse sobre fosas comunes» (p. 216), escribe Mateo. Por tanto, la capacidad performativa y la memoria multidimensional que la autora le asigna a estos cines militantes se muestra directamente relacionada con la cooptación que sacó al pueblo de la política, durante la Transición española, generando una desmovi-

lización política y cultural. Podemos decir por tanto que *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición* supone una importante aportación a los estudios de la memoria, mientras incide y se posiciona en el debate (siempre abierto) sobre las

herencias de la Cultura de la Transición y de una política cultural que, a día de hoy, navega entre un pueblo políticamente ausente y un mundo liberal feroz.

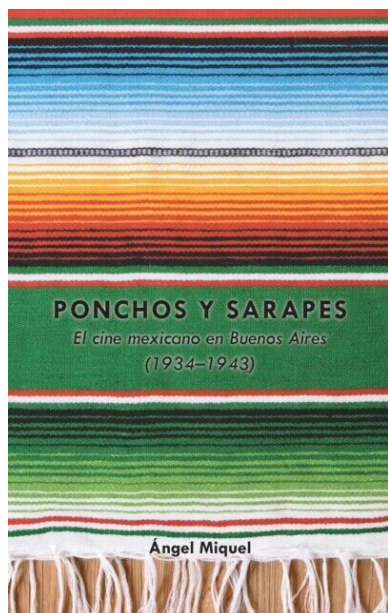
Laura Pousa

PONCHOS Y SARAPES. EL CINE MEXICANO EN BUENOS AIRES (1934-1943)

Ángel Miquel

Nueva York/ Berna/ Bruselas/ Viena/ Oxford/Varsovia
Peter Lang, 2021

184 páginas



La historiografía del cine mexicano por lo general ha sido estudiada a través de una periodización cuyo punto de partida son las fechas de estreno de una película en la Ciudad de México. Esa fue la lógica seguida, de manera ejemplar, por el invaluable trabajo de catalogación de Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano*, publicada en su segunda y más completa edición en 18 volúmenes entre 1993 y 1997. García Riera clasificó en esa obra las películas cronológicamente por el año de su estreno (casi siempre en la capital), a partir de la creación de los primeros experimentos de cine sonoro en 1929 y hasta 1976. Otro historiador, Aurelio de los Reyes, enfocado en el desarrollo del cine mudo, ha seguido más o menos el mismo sistema en los hasta ahora tres gruesos volúmenes de *Cine y sociedad en México 1896-1931*, aunque en este caso los estrenos se ubican en un contexto social más amplio que el de la historia

del cine y con frecuencia también recreando lo ocurrido en ámbitos regionales.

A diferencia de los anteriores, el historiador Ángel Miquel contribuye en sus investigaciones particulares a generar una periodización distinta, cuyo punto de partida no es el estreno de las películas en México, sino su llegada a otros países. Es decir, en lugar de poner el acento en la producción y exhibición locales, se enfoca en la distribución internacional. Siguiendo esta lógica, Miquel ha publicado hasta ahora artículos sobre el cine mexicano en Santiago de Chile y los libros *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España 1933-1948* y *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires 1934-1943*.

En *Ponchos y sarapes* el autor da cuenta de las relaciones que se establecieron entre la industria cinematográfica mexicana y la argentina, que comienzan en el año 1934 cuando la distribuidora estadounidense Monogram lleva la película *El compadre Mendoza* (1933), de Fernando de Fuentes, al cine Gloria de Buenos Aires. Según muestra Miquel, esta fue la primera cinta mexicana exhibida en el puerto, lo que quiere decir que el comercio cinematográfico anterior a esa fecha (léase el del cine silente) prácticamente no existió. Es interesante la recepción argentina de *El compadre Mendoza*, que sólo permaneció tres días en cartelera; y que el autor documenta recurriendo a la crítica en un diario gremial de la época: «tenemos entendido que ese país ha producido films muy superiores, especialmente en cuanto a la técnica se refiere [...] el desarrollo lento y monótono» (p. 8). Por el contrario, en México se reconoció a *El compadre Mendoza* como una película importante desde su lanzamiento y después ha sido reconocida entre las mejores de la década e incluso del cine del país. Por ejemplo, Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano* (1991) escribió: «*El compadre Mendoza* instaura, sobre las ruinas de las cosas y los actos humanos, el reino conceptual de una belleza cinematográfica depurada» (p. 21). Por indicios como éste, la recreación hecha por Miquel arroja una luz distinta sobre la recepción del cine mexicano a las hechas por los otros historiadores mencionados. Muy diferente fue la recepción en Buenos Aires de la película *Allá en el Rancho Grande* (1936) del mismo Fernando de Fuentes, recibida de manera unánime como una gran obra. Algunas de sus virtudes fueron enumeradas así por la crítica: «Fragancia, humilde, acendrada, cautivante, de pueblo, con sus esencias madres» (p. 36-37). En realidad, según informa esta investigación, *Allá*

en el *Rancho Grande* fue la primera cinta mexicana que tuvo muy buena acogida en Buenos Aires. Tal fue el éxito de este largometraje que se comparó con películas estadounidenses en castellano como *Viva Villa* (Jack Conway, 1934) y *La Cucaracha* (Lloyd Corrigan, 1934), y se llegó a hablar de la existencia de una posible rivalidad entre la cinematografía mexicana y el emporio de Hollywood. A partir de este éxito, la industria argentina decidió contratar a su protagonista, el cantante y actor Tito Guízar, para hacer en Buenos Aires la película *Méjico, llegó el amor* (Richard Harlan, 1940), producida por Establecimientos Filmadores Argentinos.

Cabe señalar que el periodo estudiado corresponde al de entreguerras y a los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, en el que se documenta cómo a través de la Oficina del Coordinador de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas (OCAIA) —creada en 1940 por Franklin Delano Roosevelt y coordinada por Nelson Rockefeller— existía una política intervencionista donde el cine, y en particular el cine mexicano, fue apoyado por Hollywood para promover propaganda enalteciendo los valores de los Aliados y la unidad de los países americanos. En este contexto se mencionan las producciones de *Simón Bolívar* (1940), de Miguel Contreras Torres; *el Espionaje en el Golfo* (1942), de Rolando Aguilar; *Tres hermanos* (1943), de José Benavides; y la experiencia particular de *Melodías de América* (1942), de Eduardo Morena, una comedia producida en Buenos Aires «que representó —para el actor y tenor mexicano, José Mojica— su despedida del cine y del mundo secular...» (p. 109).

En *Ponchos y sarapes* se estudia la recepción crítica y de público de 73 películas mexicanas estrenadas en el puerto de Buenos Aires entre 1934 y 1943, siendo los directores más representados Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres, René Cardona, Chano Ureta y Miguel Zacarías. También se recrea el recibimiento de actores mexicanos en Buenos Aires como José Mojica, Lupe Vélez, Ramón Navarro y Cantinflas, quienes realizaron giras artísticas o promocionales de sus cintas. Por otro lado, se documentan los intercambios de intérpretes entre ambas cinematografías, en los que destacan la participación de Guízar y Mojica en cintas argentinas, así como las de los argentinos Vicente Padula y Amanda Ledesma en producciones mexicanas. Estos, de algún modo, prepararon la experiencia de Libertad

Lamarque, quien nació en la ciudad de Rosario, comenzó su carrera con la película *Adiós, Argentina* (Mario Parpagnoli, 1932) y posteriormente se mudó a México donde tuvo un éxito rotundo al lado de Pedro Infante, Jorge Negrete y muchos más.

Escrito con rigor historiográfico, de manera amena y con sencillez, el intercambio entre ambas cinematografías va *in crescendo* a lo largo de los cuatro capítulos de *Ponchos y sarapes*. En particular, se incrementa el número de cintas mexicanas en la ciudad porteña gracias al trabajo de «actores, directores, productores, periodistas, distribuidores y diplomáticos» (p. 138) de ambos países, pero, sobre todo, por el establecimiento finalmente exitoso de distribuidoras argentinas o mexicanas como Procine, Cinematográfica Interamericana, Cosmos Film y Films Mundiales.

El autor muestra cómo la industria cinematográfica mexicana terminó en el primer lustro de los años cuarenta por hacerse mucho más grande económicamente que la industria argentina y la española en cuanto a la producción de películas para públicos en castellano. Por lo tanto, podemos decir que estuvo en condiciones de ejercer el dominio comercial en el mercado latinoamericano, en buena medida gracias al establecimiento de empresas distribuidoras eficientes. Esto se ejemplifica en distintos cuadros comparativos donde se documenta, por ejemplo, que, entre 1936 a 1938, México produjo 120 películas en castellano, Argentina 86, España 65 y Estados Unidos 11 (p. 56); entre 1939 y 1941, Argentina produjo 146, México 105, España 100 y Hollywood 4 películas en castellano (p. 97); y finalmente durante el periodo comprendido entre 1942 y 1946, México estrenó 344 películas, España 200 y Argentina 174 (p. 135). La riqueza documental que contiene el libro se complementa con un anexo que recoge los 73 estrenos de las películas mexicanas en Buenos Aires en el periodo considerado y, en otro, 180 referencias a notas críticas hechas por periodistas de publicaciones porteñas a esas cintas. Por todo esto, *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires* se vuelve un libro de consulta obligada para quienes estén interesados en el cine clásico mexicano y por las relaciones que se establecieron entre éste y otras industrias filmicas en América Latina.

Adriana Estrada Álvarez

FASHIONING SPANISH CINEMA. COSTUME, IDENTITY AND STARDOM

Jorge Pérez

Toronto/Búfalo/Londres

University of Toronto Press, 2021

280 páginas



FASHIONING SPANISH CINEMA

Costume, Identity, and Stardom

El texto se presenta como un análisis del vestuario en el cine español a través de cuestiones de identidad. Por identidad, el autor entiende todo lo relacionado con las categorías de género, sexualidad, raza, etnia, clase y nación, de tal modo que las intersecciones entre el vestuario y la moda se vuelven relevantes también para la reflexión teórica sobre el estrellato cinematográfico. Tras trazar la historia del vestuario cinematográfico en España mediante diseñadores de vestuario, Pérez inicia una teorización del vestuario a partir de tres obras relevantes: el ensayo de 1973 de Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema» en su reedición de 2000 en *Feminism and Film* de Oxford University Press; el famoso *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, de Elizabeth Wilson, publicado en 1987 por University of California Press y del libro *Costume Design* de Deborah Nadoolman publicado por Focal Press en 2003. El autor señala que la mayoría de los estudios siempre se han

focalizado en un punto de vista *masculinizado*, centrado en el cuerpo femenino o en la moda como reivindicación de lo femenino o como objeto para ser mirado. Pérez también afirma que el libro de 1997 *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies* de la autora Stella Bruzzi, en su momento, había conseguido por fin fomentar la apertura a otras disciplinas, como el impacto del vestuario en el espectador, abriendo así el camino a nuevas e interesantes perspectivas.

El autor relaciona el impacto que los *digital fashion films* han tenido en la sociedad con la importancia de la *red carpet*. De hecho, el concepto de imitación que el espectador realiza con la estrella pasa irremediabilmente por el vestuario. Pérez se pregunta cómo se puede vincular el concepto de *stardom* a una cinematografía como la española tan poco vinculada a sus actores reconocidos por ser internacionales —como son Antonio Banderas y Penélope Cruz— y ligados históricamente, por un lado, al director como autor —como en los casos de Luis Buñuel o Carlos Saura— y, por otro, al folclore como punto de referencia en la construcción del personaje —como en los casos de Joselito o Marisol.

En el primer capítulo del libro, «Fashioning National Stars: Balenciaga and Spanish Cinema», se estudian los vínculos entre el *star system* español y la promoción de la marca del reconocido diseñador Balenciaga. Se analiza la figura de Conchita Montenegro como musa inspiradora de Balenciaga en el cine español a través de tres tipos de materiales distintos: el vestuario utilizado en *Ídolos* (Florián Rey, 1943) y *Lola Montes* (Antonio Román, 1944), la función de su promoción como *fashionable star* del cine español y la crítica a su figura por parte de la prensa de la época a través del vestuario utilizado.

El segundo capítulo titulado «Almodóvar and Chanel: High Fashion, Desire, and Identity» nos introduce en el uso del vestuario en las primeras películas de Pedro Almodóvar, enlazando inmediatamente con el concepto de *spectacular interventions* de Stella Bruzzi (1997). Chanel firma el estilo y los accesorios de las *chicas Almodóvar* en tres de sus películas: *Tacones lejanos* (1991), *Todo sobre mi madre* (1999) y *Los abrazos rotos* (2009). Pérez encuentra algunas claves conceptuales que vinculan a Almodóvar con la marca Chanel, entre las que mencionamos cómo el director y la diseñadora francesa representaron, en cierto sentido, una liberación de lo *femenino* en los dos países, Francia y España. Un análisis detallado del uso del traje Chanel en *Agrado* —el per-

sonaje de *Todo sobre mi madre* interpretado por Antonia San Juan— sirve para realizar la argumentación.

La cuestión de la censura del régimen y del franquismo sobre el cuerpo se narra en el tercer capítulo «Men in Underwear in Spanish Cinema», donde el autor reflexiona sobre cómo era normal, sobre todo a partir de la década de los sesenta, ver a las mujeres semidesnudas convertidas en objetos eróticos mientras que el desnudo en los hombres era para ridiculizarlos. Entre las películas estudiadas están *Fray Torero* (José Luis Sáenz de Heredia, 1966), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) con hombres *calzonazos*, *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1971) con el sueño de la emigración española en los años setenta y varias *españoladas* del *landismo*. En los años ochenta y noventa los ejemplos implican a actores como Antonio Banderas en *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989), Javier Bardem en *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992) y directores como Berlanga con varias comedias *madrileñas*, donde aparece un concepto de masculinidad que equivale al de virilidad.

Los dos últimos capítulos, «Dressing the Immigrant Other» y «Self-Fashioning Stardom: The Red-Carpet Matters», ponen fin a las reflexiones del autor sobre el uso del vestuario, captando aspectos fuera de España y superando los límites del encuadre cinematográfico. Mientras que el cuarto capítulo tiene en cuenta las representaciones de tres grupos migratorios específicos —hombres subsaharianos, mujeres caribeñas y europeos centrales y del este—, el quinto se centra en la difusión de la moda y los estilos a través de los actores y actrices, yendo más allá del simple patrocinio de una marca y captando diversos aspectos que también son útiles para el desarrollo y la credibilidad de las carreras de estos. Se toman en consideración las *Spanish immigration*, películas realizadas sobre las primeras generaciones de

personas del sur global reasentadas en España. Se llega a la conclusión de que estas películas exageran un poco sobre las diferencias en el discurso visual-racial al operar a través de oposiciones binarias como civilización/naturaleza y razón/instinto como ocurre en *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990) o *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002).

El quinto capítulo cierra el análisis tratando de entender la vida del *stardom* más allá de la pantalla de cine, teniendo en cuenta las redes sociales, las declaraciones personales de los actores y actrices y sobre todo la moda como contenido central de este *self-telling* en el que se comparte con los fans todo tipo de decisiones en cuanto al vestuario para las sesiones de fotos o las *red carpets*. Victoria Abril, Penélope Cruz, Eduardo Casanova y Brays Efe son las estrellas españolas analizadas.

Fashioning Spanish Cinema. Costume, Identity and Stardom es un ejemplo de análisis profundo y relevante de algunos de los fenómenos más importantes de la cultura visual del cine español. Teniendo en cuenta varias etapas históricas, el texto ofrece un panorama completo aportando un punto de vista novedoso basado en el vestuario, las estrellas, los géneros cinematográficos y los fenómenos de la cultura popular de masas. Podemos decir que el libro deja huella ya desde su título: utilizar el verbo *fashioning* para aplicarlo a películas que no son específicamente de moda es un importante paso adelante en los estudios de la intersección entre *Fashion Studies* y *Film Studies* en España. La investigación de la moda, como comenta el propio autor, es todo menos un análisis superficial. La moda penetra en la sociedad y nos la devuelve en forma de tejidos, costuras y colores. Pérez nos regala un trozo con esta reflexión.

Caterina Cucinotta

EL PROCEDIMIENTO MECÁNICO. PINTORES ESPAÑOLES EN LA ERA DEL CINE

Alfonso Puyal

Zaragoza

Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021

150 páginas



COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

ALFONSO PUYAL EL PROCEDIMIENTO MECÁNICO

Pintores españoles en la era del cine

Con este libro, Alfonso Puyal prosigue una investigación abierta hace dos décadas, dedicada a los diversos entrelazamientos de los medios de masas y las artes plásticas en nuestro país. Sobre todo ello ha publicado *Cinema y arte nuevo: la recepción filmica en la vanguardia española, 1917-1937* (2003), a partir de su tesis doctoral; *Arte y radiovisión: experiencias de los movimientos históricos de vanguardia con la televisión* (2011), donde se acercaba a algunos usos de la televisión por parte de artistas; y *Cine y renovación estética en la vanguardia española* (2018), antología de testimonios directos de la recepción del cine por parte de poetas, críticos, filósofos o artistas plásticos afines a la vanguardia española publicados entre 1920 y 1936. Este último libro que sale ahora a la luz,

El procedimiento mecánico. Pintores españoles en la era del cine (2021), se centra por su parte en la influencia más o menos subterránea, por lo general difícilmente detectable, del cine en la pintura española de vanguardia. Puyal, profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, es autor asimismo de *collages* y obra gráfica y sobre papel, y parece especialmente apto para detectar evidencias que informen la investigación que se propone en este libro. El proyecto tiene sus riesgos, por la escasez de pruebas explícitas, sin olvidar algunas pruebas en contra. Es manifiesta la influencia de la pintura de vanguardia en el cine con casos notorios que van desde Robert Wiene hasta Alfred Hitchcock, junto a otros proyectos tempranos no realizados —como ese *Ritmo coloreado* (Léopold Survage, ideado en 1912) que rescata el autor—, pero explorar la influencia en sentido contrario, la del cine sobre la pintura, y en esa época tan temprana, ya es menos evidente. Puyal se enfrenta a este reto con honestidad y también con un extenso aparato bibliográfico, muy minucioso, aportando pruebas de su teoría o intuiciones y sin ocultar testimonios en contra. Elige cinco casos de estudio: Juan Gris, Joan Miró, Salvador Dalí, Alfonso Ponce de León y el Pabellón español de la Exposición Internacional de París en 1937. En cada uno de ellos, el autor encuentra evidencias de una sutil *contaminación* cinematográfica de la producción pictórica, que va de lo anecdótico a lo estructural, del detalle explícito inserto en un cuadro al procedimiento creativo análogo. En Gris se dan ambos casos: alusiones al cine en su obra gráfica y, sobre todo, equivalencias de dispositivo de montaje, además del rodaje de un pequeño cortometraje *amateur*, aparentemente sin trazas cubistas de ningún tipo. En Miró, además de parecidas equivalencias de montaje, con sus *collages* de los años veinte y treinta, hay ya intercambios más explícitos, que llegan hasta la escritura de un breve guion por incitación de Pere Portabella, *Mont-Roig. Mas Miró*, que Puyal transcribe completo en el libro. En Dalí hay toda una serie de incursiones cinematográficas, que van de sus dos películas con Buñuel a su célebre secuencia para Hitchcock, y proseguirá aún hasta llegar a experiencias surrealistas como la película *Impressions de la Haute Mongolie* (1976). Los experimentos cinematográficos del pintor falangista Alfonso Ponce de León conforman quizá el principal descubrimiento del libro; su documental *Niños* (1934), hoy perdido, permite sin duda mirar el ambicioso cuadro *Accidente*, presentado dos años después y hoy colgado en el Museo Reina Sofía, desde

las claves narrativas y temporales del relato visual cinematográfico (Puyal lo denomina *fotograma congelado*); un cuadro que, visto desde el presente, parece prefigurar la pintura inequívocamente cinematográfica de Jacques Monory. En su capítulo final, el autor explora la relación e influencias entre cine y pintura dentro del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, en plena Guerra Civil; centrándose en la contigüidad espacial del *Guernica* de Picasso y la proyección de la película *Espagne 1936*, de Jean-Paul Le Chanois, supervisada por Luis Buñuel, el autor se pregunta no sólo por la intención propagandística compartida entre ambas obras, sino por la influencia concreta de detalles cinematográficos en la concepción del cuadro de Picasso.

En su recorrido, Puyal realiza una labor de arqueólogo: como se ha dicho, las pruebas explícitas a favor de la influencia del cine en la pintura española están siempre en un terreno vago, vaporoso, pero, en cambio, los testimonios contemporáneos de la voluntad de influencia, de la incitación a la influencia, resultan muy expresivos. Por ejemplo, el de Gaston de Pawlowski, autor del libro *Viaje al país de la cuarta dimensión*, que tuvo una influencia decisiva en Duchamp, al afirmar en 1916 que el cubismo no es sino «una aplicación del cinematógrafo a la pintura» (p. 11). O Louis Delluc afirmando en 1918 que «tendremos un día nuestras películas cúbicas» (p. 24). O Gómez de la Serna, animando en 1928 a reintegrar el cinematógrafo al arte y la literatura. En 1946, Louis Aragon dirá que es «indispensable que el cine ocupe un lugar en las preocupaciones de las vanguardias artísticas» (p. 46). Las conexiones sólidas entre el procedimiento estructural del cine y el del *fotocollage* o el fotomontaje —en ambos casos se fijan fragmentos fotográficos de la realidad por operaciones de montaje— aportan un soporte de fondo para el relato completo que avanza por terreno resbaladizo, y que sólo el ambicioso aparato bibliográfico de Puyal, con sus citas reveladoras surgidas de revistas del momento y testimonios diversos, hace que no se desplome. El autor traza conexiones entre el procedimiento cinematográfico y el nacimiento del cubismo, con su «representación de la dimensión temporal a través de la fragmentación de formas o la multiplicidad de puntos de vista» (p. 17), y concluyendo que las pruebas aportadas no logran despejar del todo las dudas acerca del verdadero impacto del cine sobre la pintura cubista, pero que «[S]e puede hablar, eso sí, de un marco propicio en el que se forma un nudo de correspondencias entre pintura, poesía y cine» (p. 26).

En el capítulo dedicado a Miró, Puyal se pregunta: «cabe preguntarse si la presencia del cine en el trabajo de estos creadores se trató de un oportunismo pasajero, o influyó de facto en su obra. Estas páginas se inclinan a pensar que sí, que el cine constituyó para los artistas plásticos, no tanto un resultado en soporte fílmico como un modo de pensamiento visual» (p. 40). El autor afirma honestamente que Miró «nunca hizo una declaración, ni escribió texto alguno, acerca de la influencia del cine en su pintura» (p. 40), pero algo después aporta una de las pruebas decisivas de su propuesta para este libro, con un testimonio del propio Miró afirmando que había previsto disponer una serie de cinco cuadros «como un film que se desarrolla». Escribe Miró: «Quería poner todas esas telas, unas al lado de otras, como si se tratase de la sucesión de imágenes de un film, quería proyectar todas estas formas en una sola tela [...] Quería ir más allá del cuadro aislado» (p. 48). También es rastreable, aunque de nuevo sin pruebas explícitas, la influencia del cine sobre Picasso a la hora de pintar el *Guernica*. Sobre el cinematismo de este cuadro, Puyal alude a una cierta idea de secuencialidad, a la fragmentación y recorte de sus figuras, o a sus valores negros, blancos y grises, sin olvidar el formato del bastidor, que asemeja una pantalla panorámica (p. 126). También la posible influencia de *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, S. M. Eisenstein, 1925) y, en concreto, el montaje de la secuencia de la escalinata de Odessa. Otra teoría de José Luis Alcaine, que Puyal no cita, ha querido ver igualmente la influencia directa de la película *Adiós a las armas* (*A Farewell to Arms*, Frank Borzage, 1932), con la trasposición directa de algunos de sus planos.

En conjunto, el libro de Alfonso Puyal propone hilar un relato hecho casi se diría que con tinta invisible, un relato de silencios en el que hay que mirar de manera oblicua, como se mira el viento en los árboles, porque a falta de pruebas de la influencia directa del cine sobre la pintura española de vanguardia hay que desarrollar una mirada alternativa, la mirada de quien ha experimentado desde la práctica esta serie de procedimientos de selección, corte y empalme de fragmentos de la realidad que conecta de manera subterránea el cine y algunos recorridos centrales de las artes plásticas del siglo XX. Indudable es que los autores elegidos consumieron cine, a veces de forma muy intensa, y vivieron contaminados por él mientras imaginaban formas revolucionarias de fabricar imágenes estáticas que sugerían el movimiento, el montaje, la secuencialidad o la multiplicidad de

puntos de vista propios del cine. Gris, Miró, Dalí, Ponce de León y Picasso escribieron además guiones y todos ellos realizaron películas, salvo Miró, que en cambio protagonizó no pocos documentales. El cine y la pintura caminaron en paralelo durante la época central de las vanguardias, experimentando con nuevas formas de

traducir la realidad; es mérito de Alfonso Puyal haberse decidido a investigar este relato poroso de vasos comunicantes que no prometía un éxito indudable.

Guillermo G. Peydró

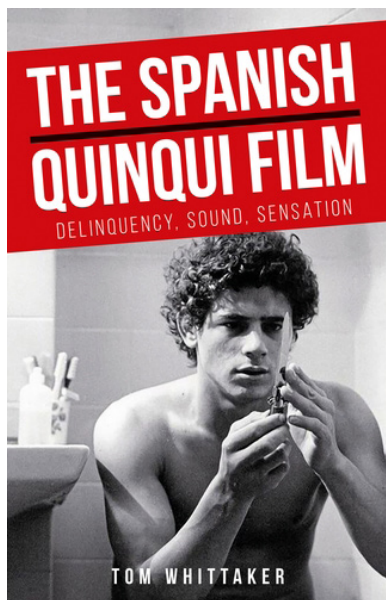
THE SPANISH QUINQUI FILM. DELINQUENCY, SOUND, SENSATION

Tom Whittaker

Manchester

Manchester University Press, 2020

233 páginas



Tom Whittaker define al cine quinquí en la primera página de su monográfico como «films realizados en España desde finales de los años setenta hasta la mitad de los ochenta centrados en el tema de la delincuencia juvenil». El tema no es enteramente original, ya que fue objeto de una exposición en el CCCB en 2009 y de varias publicaciones. Entre ellas, el libro colectivo *Mitos del cine quinquí: Márgenes del cine y periferias de la sociedad* (2016), editado por Jorge González del Pozo y traducido al inglés para Anthem Press en 2020, así como de algunos otros textos anteriores, incluidos varios del autor de *The Spanish Quinqui Film*, que fueron publicados con anterioridad como artículos. Todos ellos, así como el reciente estreno de la adaptación cinematográfica de la novela de Javier Cercas *Las leyes de la frontera* (Daniel Monzón, 2021), dan cuenta del

renovado interés por este tipo de cine.

Directores como Carlos Saura, Montxo Armendáriz o Vicente Aranda hicieron por aquellos mismos años incursiones en el cine quinquí. Sin embargo, Whittaker no está interesado en dignificar el género apoyándose en el cine de autor. Su objetivo es analizar la producción y recepción de estas películas que capturaron para la gran pantalla algunas de las principales fuentes de ansiedad de la Transición. La crítica por lo general las denostó pero, incluso entre sus detractores, se reconocía su carácter testimonial. Los trabajos de José Antonio de la Loma o Eloy de la Iglesia reflejaron el aumento de la inseguridad ciudadana, los estragos de la heroína o la brutalidad policial y denunciaron la exclusión social en los extrarradios de las grandes ciudades. Además, estas películas traslucían el temor de una parte de la sociedad acostumbrada a la *mano dura* que, en el nuevo escenario democrático, percibía la impotencia de las autoridades para combatir el fenómeno de los menores reincidentes. Filmadas en escenarios naturales e interpretadas en muchos casos por actores no profesionales procedentes de un ambiente marginal, uno de los aspectos más interesantes de estas películas es la estrecha relación entre la vida de los protagonistas y lo reflejado en la pantalla. En la línea de su libro anterior, *Locating the Voice in Film* —coeditado con Sarah Wright—, Whittaker se fija en el paisaje sonoro de la producción quinquí, rompiendo así la jerarquía que rige en los estudios cinematográficos, que peca de hacer oídos sordos para concentrarse en lo visual.

El monográfico se articula en una introducción y cinco capítulos. El primero aborda el bullicio de las salas de cine ante el placer vicario experimentado por los espectadores de los cines de barrio quienes, metidos en la piel de un atracador de bancos, jaleaban a sus héroes y abucheaban a las fuerzas del orden. La reacción del público en las salas de cine causó cierta alarma social. Se temía que los jóvenes imitasen las andanzas de los quinquís, aun cuando el cliché narrativo les destinara a una muerte trágica a manos de la Guardia Civil o la policía. El segundo capítulo explora la percepción social de inseguridad que, azuzada por los medios, condujo a una progresiva demonización del delincuente. Así, el domicilio burgués aparecía en estas películas bajo la amenaza de una juventud echada a perder, un discurso explotado por la extrema derecha de la época, pronta a culpar a unos jóvenes que no se sometían a las normas, ni respetaban autoridad alguna. «Sounds and Skin in the

Quinqui Films of Eloy de la Iglesia» se ocupa de la fragilidad del cuerpo adolescente y estudia, en particular, el desnudo masculino. El autor analiza la vulnerabilidad del cuerpo en *Navajeros* (1980), un biopic sobre José Joaquín Sánchez Frutos, alias «el Jaro», abatido de un balazo a los dieciséis años por un vecino de Madrid. José Luis Manzano, ex-amante y actor fetiche de Eloy de la Iglesia, interpretó a Sánchez Frutos y protagonizó asimismo *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984), esta última dedicada a los reclusos de Carabanchel y a los adictos a la heroína.

El apartado más sugerente del libro es el que se dedica a la voz del quinqui en el cuarto capítulo. El uso del sonido directo permite al espectador escuchar de primera mano la voz del delincuente. Además de retratar sus vidas, estas películas contribuyeron a diseminar una jerga que, como documenta Whittaker, fascinaba por su inventiva a Francisco Umbral y horripilaba a Julián Marías por su primitivismo. Ajenos a estas diatribas, los creadores de dicha «anti-lengua» (p. 141) preservaban la confidencialidad de sus actividades delictivas gracias a un vocabulario que se actualizaba continuamente para impedir que las fuerzas del orden pudieran interpretar su contenido y cuyos términos y articulación gutural se pusieron de moda entre las generaciones más jóvenes. Por último, el capítulo final aborda la relevancia de la rumba vallecana en el cine quinqui. Las letras de estas canciones hablaban de exclusión social, de la trena («Quiero ser libre», reclamaban Los Chichos en su primer álbum), dando voz a los oprimidos.

En resumen, *The Spanish Quinqui Film* es un libro bien documentado, de lectura ágil y que se distingue de otros monográficos dedicados al cine de la Transición por el peso otorgado al estudio del sonido. Destacan también las conexiones que realiza entre la producción de las películas y la prensa de la época, ya que ello permite una mejor comprensión del contexto histórico. Lo único que quizá se echa en falta es una discusión más extensa sobre la asociación entre lo quinqui y lo gitano, tema que asoma en numerosas ocasiones a lo largo del volumen, pero que apenas se explora. Aunque se dedica un capítulo entero a la rumba interpretada por grupos gitanos, de la que se dice es una seña de identidad de estos filmes, hubiera sido interesante averiguar cuáles son los mecanismos por los cuales este vehículo de expresión de un grupo étnico socialmente marginado llega a convertirse en una música en la que se reconoce toda una generación. El volumen menciona también que estas películas

documentan la transformación del hábitat del quinqui, que pasa de la chabola a ser realojado en torres de bloques. Sin embargo, obvia decir que la mayoría de los habitantes de estos nuevos barrios eran familias gitanas quienes, desperdigadas por diversas áreas colindantes de las grandes ciudades, acabaron viviendo apiñados en guetos. Precisamente el volumen se refiere en varias ocasiones a La Mina, el conocido barrio barcelonés prototipo del criticado *barranquismo vertical* creado ex profeso para alojarlas. Bien es cierto que el quinqui y el gitano son dos sujetos distintos. No obstante, la dificultad para distinguir entre ambos estereotipos, que asimilaban injustamente al joven gitano de sexo masculino con el delincuente —y no precisamente de guante blanco—, requiere un comentario, puesto que dicha equivalencia era explotada en muchas de estas películas. Así se entienden mejor las connotaciones de un título como *Perros callejeros* (Jose Antonio de la Loma, 1977) para describir a chavales que vagan por la ciudad ociosos, como canes sin rumbo ni dueño a quien rendir cuentas. Explica también las connotaciones de animalización atribuidas a estos personajes —a las que el autor se refiere en la página 183—, no muy diferentes de las sufridas por los gitanos en la vida real. Pasar de largo las connotaciones étnicas en la descripción del quinqui llama la atención sobre todo teniendo en cuenta, como el propio autor explica, que el término deriva de *quincallero*, la profesión a la que se dedicaban muchos mercheros, una etnia de origen nómada que vendía, compraba o arreglaba quincalla, y que a menudo se confundía con los gitanos. Esta asimilación interesada del quinqui con el merchero o gitano y el delincuente es fundamental para entender su condición de héroe o villano y su posición como sujeto subalterno con el que parte de la audiencia se identificaba. La toma en cuenta de lo étnico también serviría para evaluar la reiterada presencia como estrella de este cine del actor José Luis Manzano, cuya piel pálida, cabello castaño claro y rostro angelical, explorado en el tercer capítulo, lo alejaban del prototipo del quinqui al uso.

En cualquier caso, *The Spanish Quinqui Film* ofrece una contribución valiosa para cualquier investigador interesado en el cine de los primeros años de la democracia y, por descontado, para todo aquel que quiera revisar algunas de las películas más señaladas del cine quinqui. Presenta a los lectores un poderoso testimonio de los márgenes de la sociedad de la época y los sumerge en un periodo de agitación social en el que el progreso económico estaba dejando de lado a los jóvenes más des-

favorecidos. Ahora que algunos reclaman con nostalgia la supuesta estabilidad económica y social de la juventud de estos años, este volumen nos retrotrae a un país en el que a los chavales de clase humilde se les culpaba de todos los males y se les reprimía duramente por tratar

de lograr por sus propios medios lo que la sociedad les había denegado.

Lidia Merás

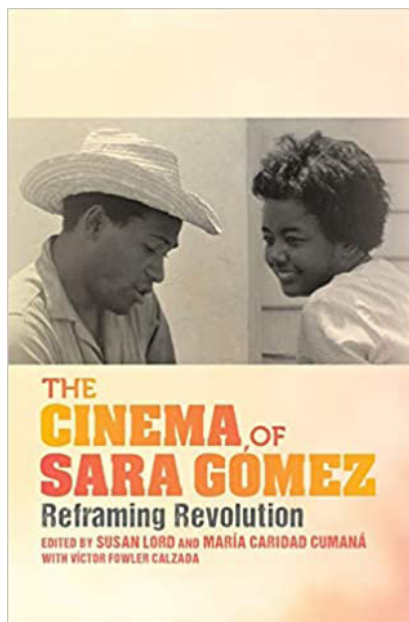
THE CINEMA OF SARA GÓMEZ, REFRAMING REVOLUTION

Susan Lord y María Caridad Cumaná con Víctor Fowler Calzada (eds.)

Bloomington

Indiana University Press, 2021

427 páginas



«Yo por lo menos renuncio a declararme impotente»
Sara Gómez.

En diecisiete capítulos, además de la introducción y el epílogo, quizá sea la frase que más se repite. La dijo Sara Gómez Yera en su medimetraje documental *Mi aporte* (1972), «un documental a propósito de la mujer». En la película la directora aparece como una más del mural de mujeres que dialogan entre ellas para entender lo que les sucede ante su incorporación al trabajo. La pieza estuvo censurada por largos años. Con esa frase, Sara Gómez brinda toda una declaración de intenciones y lo que podría ser un resumen tanto de sí misma como de su cine. De hecho, sin ese espíritu de ímpetu, seguridad y valentía, no hubiera existido ni su

obra, ni seguramente este libro.

The Cinema of Sara Gómez más que una antología — como lo describe Susan Lord en su introducción — es un libro *collage* donde se disemina la obra de la cineasta cubana a través de diversos formatos: ensayos, entrevistas, un guion cinematográfico, manifiestos, etc. Y se recorren todos los temas que su cine trató: la cultura negra, el folclore, la música, lo marginal, la mujer, la educación, la esclavitud, etc. Sara Gómez fue directora de cine, periodista, *socióloga de la imaginación*, mujer, afro-descendiente, madre, cubana... Era muchas cosas, como lo era su cine, con el que quería llegar, sobre todo, a los que nunca antes habían protagonizado una película. Es la primera vez que se hace un libro académico de estas características (en inglés) íntegro sobre la autora. Y se suma al volumen editado por el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) en el 2017: *Sara Gómez, un cine diferente* de Olga García Yero, filóloga, investigadora, profesora de la universidad de Camagüey y miembro de la Academia de Ciencias en Cuba. De esta manera, Sara Gómez pasa a ser más que un capítulo sobre minorías cinematográficas, ya por ser mujer, o negra, o latina. Es una cineasta, punto.

Este libro, con el interesante subtítulo *Reframing revolution* (reencuadrando la revolución), aporta una información exhaustiva de su cinematografía y de su trabajo como artista a través de voces variadas. Amigas, colaboradoras, colegas y artistas que trabajaron con ella se entremezclan con ensayos de estudiosas, investigadoras académicas y activistas. Con sus manifestaciones se entiende lo que Sara Gómez quiso hacer, cómo lo hizo y por qué lo hizo. Hallazgos, confirmaciones, anécdotas, revelaciones, de todo esto y más se compone el libro. Por cierto, la mayoría de las voces son de mujeres y, en muchos casos, afro. Lo que hasta hace poco ha sido bastante inusual. Esa repetición de sucesos, temas o conceptos, por la que en algún momento la coeditora Susan Lord pide disculpas en la introducción, se muestra como un aspecto positivo. Al haber diversas voces, se cuenta lo mismo pero de manera diferente. Algo que afianza y aclara diversos temas en casos controvertidos sobre la obra de Sara Gómez, como por ejemplo descubrir que no son Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa quienes terminan su película *De cierta manera* (1977), sino que, en palabras del editor de la película y artista visual, Iván Arocha: «la película fue finalizada por Sara después de su muerte y Luis García [el director de fotografía] y yo ejecutamos su plan concluyendo la película.

Es así de simple» (p. 316).

El libro contiene novedades, hallazgos y una estructura que mezcla formatos, como si la misma Sara hubiera dictado el orden. Y es que el volumen permite hacer algo interesante: empezar por cualquier lado, como arrancar la lectura por el capítulo trece, el más novedoso. En él se reproduce: «La Rumba, una crónica de Sara Gómez con imágenes de Mayito». Se trata de un ensayo ilustrado publicado en el número 32 de la revista mensual *Cuba* (1964) que habla sobre la rumba, manifestación cultural y, según palabras de la propia Sara, «nacida hace cerca de dos siglos, creada por los negros esclavos que trabajaban en el azúcar. Su ritmo sigue aún vibrando en el mundo entero» (p. 317). Una de las variadas facetas de Sara fue la periodística, y en esta crónica ya se atisba ese peculiar estilo suyo que la escritora, crítica teatral y amiga de Sara, Inés María Martíu Terry, describe en el capítulo segundo, «Sara es muy Sara», como su *imaginación sociológica*, concepto acuñado por el sociólogo Wright Mills. Según Martíu, la directora hacía un «cine sociológico donde ella misma aparecía en las entrevistas rompiendo con paradigmas previos» (p. 44). Estilo que, poco a poco, se va forjando en su obra cinematográfica posterior y que culmina con su único largometraje, *De cierta manera* (1974). Película del que este libro recoge su guion en el capítulo sexto titulado: «Residencial Miraflores (Guion de De cierta Manera / Sara Gómez y Tomás González)». Todo un hallazgo del poeta, ensayista y escritor cubano Víctor Fowler Calzada. El guion se editó por primera vez en castellano, en 2018, también por el ICAIC. Aquí aparece acompañado por un texto de su descubridor: «Ni fincas, ni cafetales, espacios urbanos y contornos culturales en el guion y en la pantalla» (p. 87). Lo más interesante del guion es que brinda la posibilidad de poder entender su proceso creativo junto al dramaturgo cubano Tomás González, sobre todo en la escritura de las escenas más documentales. Al leerlo queda claro que el largometraje estaba muy pensado y bastante cerrado desde el guion. Sara Gómez tenía la película muy clara desde esa fase inicial: la preimaginación de un filme que es el guion. Viajar por esas palabras es deslizarse inmediatamente entre ese *collage* visual y sonoro que es *De cierta manera*.

Es muy gratificante poder acceder a los procesos creativos de esta creadora y, en este caso, Sara brota aquí por todos los costados. Sirva de ejemplo la portada del libro, un fotograma sacado de su película *En la otra isla* (1968), una trilogía documental sobre la llamada Isla

de la Juventud. Este fotograma recoge quizá uno de los momentos más interesantes de la filmografía de Sara Gómez. En ese instante de la película, Sara aparece sentada junto con uno de los personajes protagonistas, Rafael, un chico negro que era tenor antes de llegar a la isla. La manera de preguntar de la directora hace que parezca una conversación entre amigos. El grado de complicidad y confianza llega a tal punto que el chico dice: «Sara te hago una pregunta y me la hago a mí mismo: si yo algún día podré representar la Traviata». Silencio. El chico le sonríe. Sarita no responde. Entonces él, de repente, mira hacia la cámara que está lejos, hasta entonces invisible. «Es quizás uno de los momentos más lleno de matices y complejos del cine documental. Encarna la imagen de la utopía, documenta una nueva forma de pertenencia y ofrece un horizonte de lo que aún no está aquí» (p. 1). Con esas palabras sacadas de la introducción del libro comenzó la presentación del volumen Susan Lord, la coeditora, el pasado 5 de diciembre de 2021. Diversos intelectuales, entre ellos Víctor Fowler Calzada, hablaron sobre la cineasta junto al director de la Cinemateca de Cuba, Luciano Castillo, en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Además, en el programa en el cine La Rampa se pudieron ver tres de sus documentales y su largometraje *De cierta manera*: «Sara Gómez, por una poética de los márgenes». Películas que han sido recientemente restauradas y subtituladas por el Arsenal Institute for Film and Video Art de Berlín y Vulnerable Media Lab, de la Universidad de Queens (Kingston, Canadá). En ambos eventos la sala estaba repleta de numerosas mujeres, algunas ya relevo de Sara Gómez, como la cineasta afrocubana Gloria Rolando, y otras aún en ciernes, como muchas estudiantes de la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión), estaban descubriendo o redescubriendo a esta pionera.

El libro abre y cierra con palabras de Sara Gómez. Al inicio con una especie de manifiesto sobre lo que era el cine para ella, originalmente publicado, en julio de 1970, por la revista cubana de cine *Pensamiento Crítico* como «Los documentalistas y sus concepciones» y aquí recogido bajo el título «We have a Vast Public» («Tenemos un público vasto»), frase sacada del propio texto. En él deja claro por qué y para quién crea. «Tenemos un público tan vasto [...] que habrá que hacer un cine sin concesiones, que toque la raíz de sus intereses, un cine capaz de expresarlos en sus contradicciones y que tenga como objetivo ayudar a hacer de todos nosotros,

hombres capaces de plantearse la vida como un eterno conflicto con el medio que solo el hombre deba vencer. ¿Será demasiado ambicioso? ¿Podremos lograrlo? Ese debe de ser el propósito» (p. 34).

El cierre es una entrevista que le hizo Marguerite Duras, sin datar, encontrada en el archivo de la Cinemateca de Cuba. A una pregunta de la creadora francesa sobre el arte, Sara responde: «Nuestro trabajo es creador, vivimos para crear y para crear algo que nos pertenecerá más allá

del tiempo, de toda posible angustia existencial como el arte» (p. 400). Y repite una frase muy parecida a la que inicia esta reseña: «Yo ofrezco una tenaz resistencia a aceptar el fracaso». El libro respeta lo que Sara Gómez era y lo que hacía, realizar un cine transparente y comprometido. Ha conseguido transcender, tanto su arte como su carisma.

Maite Bermúdez

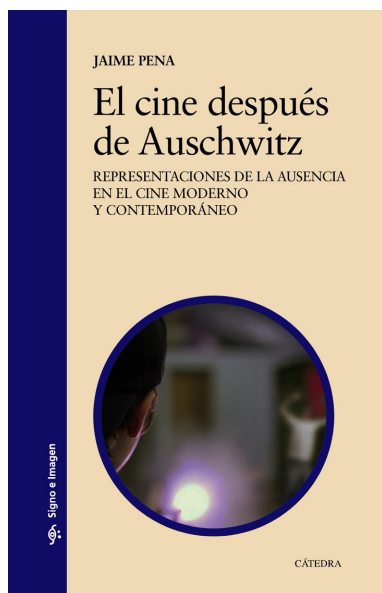
EL CINE DESPUÉS DE AUSCHWITZ. REPRESENTACIONES DE LA AUSENCIA EN EL CINE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Jaime Pena

Madrid

Ediciones Cátedra, 2020

366 páginas



En una entrevista recogida en la revista *Cinéma* (n.º 334, 1985) y posteriormente incluida en sus *Pourparlers* (París, Minuit, 1990, pp. 82-87), Gilles Deleuze defendía que la tarea de la crítica cinematográfica no era otra que la de crear «conceptos propios que únicamente pueden forjarse filosóficamente» con el objetivo de que sean capaces de producir «nuevas reorganizaciones del cinema en su conjunto». Lamentablemente mucha de la literatura española sobre el cine contemporáneo suele oscilar entre los viejos discursos épicos de corte impresionista dedicados a todo tipo de cineastas —uno de los subproductos más habituales del antiguo régimen imperante durante largos años en el campo universitario— y el último grito de los nuevos *argumentarios* destinados a glosar las obras cinematográficas desde cualquiera de los múltiples ángulos que permitan llevar las películas a las

aguas revueltas que mueven el molino de lo que hasta hace no tanto se venía denominando *estudios culturales*. Suelen brillar por su ausencia —y la expresión nunca vendrá mejor a cuento— aquellos trabajos que tomándose en serio que hablan de *cine* —cualquiera que sea el contenido, incluso *expandido*, que queramos dar a esta expresión— intenten poner un poco de orden en el actual y complejo panorama del arte de las imágenes en movimiento. En otras palabras, acepten el riesgo de proponer una *hipótesis de inteligibilidad* capaz de iluminar un conjunto complejo de obras, cineastas y temas para ofrecer a un lector poco perezoso la posibilidad de escudriñar y debatir las tesis —de eso se trata, aunque haya que escribirlo con minúsculas— que se ponen sobre la mesa. Nadie debe extrañarse, en este sentido, por el hecho de que el libro de Pena provenga de un ejercicio universitario entendido, eso sí, en la clásica acepción (cada vez más en desuso) de ese objeto de cada vez más difícil identificación que suele conocerse como Tesis Doctoral. En pocas palabras, su aproximación al tema tratado asume que es *discutible* y que en esa opción reside parte importante de su valor, además de considerar que sus afirmaciones deben ser articuladas mediante una línea de argumentación bien asentada sobre reflexiones sensatas y solventes.

Esta dimensión del volumen escrutado no entra en contradicción —sino todo lo contrario— con el hecho de que su autor pueda acabar volcando en esta incursión lo aprendido en sus muchos años de programador y crítico cinematográfico, de omnívoro consumidor de filmes de todas épocas, latitudes, géneros y estilos. A la hora de pensar un momento histórico del breve (conviene insistir en este hecho que todo el mundo parece ignorar) recorrido temporal del cine, la mochila del viajero que va a transitar por estos territorios debe estar bien provista para evitar caer en el discurso banal que suele colonizar lo que pomposamente se denomina *escritura cinematográfica*. De tal manera que la claridad que ofrece la visión de conjunto con sus bien articuladas divisiones no se resienta cuando descendamos al nivel inferior de los filmes y sus autores. En el primer nivel se plantea una división de partida entre ficción y documental. Para luego declinarla en torno a nociones a veces merecedoras de una mayor precisión, como son *la imagen ausente* —me pregunto si la imagen no es siempre lo que está presente—, la teoría del paisaje, el eclipse del relato —de nuevo me pregunto, ¿es posible prescindir en sentido fuerte de la narración?—, *la épica de lo cotidiano* —¿las

propias de este *cine de la ausencia* son únicas formas de emergencia de esta idea en el cine de nuestros días?— y, por supuesto, el *cine de la ausencia*, en su triple relación con el duelo, el espacio y el tiempo.

Pero es cuando descendemos al nivel inferior —el que se nutre de acercamientos particulares a cineastas y filmes— donde puede notarse una disonancia entre lo diáfano del mapeo global y la atención a un número, me parece, demasiado elevado de autores y títulos. Hasta el punto de que lo que es un conjunto de juicios críticos sobre una pléyade de cineastas y obras que, sin dejar de ser atinados y sintéticos en la mayoría de los casos, puede acabar propiciando una lectura que termine difuminando las líneas maestras que una argumentación tan ambiciosa necesita, en provecho de la atención a una serie de juicios demasiado particulares. Si a esto le añadimos que el libro carece —este es uno de los lastres más habituales y graves de la edición española— de un necesario índice de autores y títulos que permita al lector moverse con soltura por sus páginas, pudiendo saltar de un capítulo a otro para contrastar posiciones y hacer dialogar las opciones formales que el texto va desggranando, podemos entender las dificultades de un lector no avisado para moverse con soltura por el volumen. Por eso me permito aludir aquí a un escueto texto prácticamente coetáneo al ensayo de Pena: Paul Schrader publicó en 2018 una nueva edición de su clásico *El estilo trascendental en el cine* (edición original en 1972), con el añadido de un prólogo titulado «Rethinking Transcendental Style» en el que vuelve a pensar esta noción. Lo interesante del texto del cineasta y teórico estadounidense reside en la constatación que una parte importante del cine actual ha salido fuera de su *núcleo narrativo* y se ha expandido en tres direcciones (modelo *Cámara de vigilancia*, modelo *Art Gallery* y modelo *Mandala*). Los puntos de contacto entre Schrader y Pena son obvios, las diferencias sugestivas. El lector no perderá su tiempo identificando los primeros y las segundas.

Pero volvamos a nuestro libro para decir que si cambiamos el orden de presentación del título y el subtítulo del libro, podemos señalar que el segundo deja bastante claro qué es lo que un lector interesado puede encontrar en su interior: un estudio pormenorizado de las representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo. Corresponderá al primero apuntar la base fundamental desde la que esa noción de *ausencia* va a ser interrogada. La respuesta de Pena oscila entre dos niveles que determinados sectores críticos se

han mostrado interesados en confundir y de ahí que no sepamos si ese momento fundacional debe atribuirse a un acontecimiento histórico o a un filme que se hace cargo de él. Desde mi modesto punto de vista no es descabellado hacer de la *forma rígrusa* de una película como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) una especie de núcleo atractivo, de pivote conceptual para pensar toda una serie de obras de las que ese trabajo parecería sintetizar sus mejores hallazgos. Otra cosa es afirmar que el acontecimiento histórico que se ubica tras la enfática fórmula de *el objeto del siglo* —véase la obra de Gérard Wajcman aparecida inicialmente en 1998 que hace suya esa expresión— sea el detonante de la emergencia que subyace a ese cine que algunos llaman *cine sustractivo*, *cine de la ausencia*, *Slow Cinema* e incluso, de forma abiertamente despectiva, *cine autoral* o *cine de festivales* y que para algunos críticos se hace visible en el cambio de milenio y tiene su fecha bautismal en el Festival de Cannes del año 2003 aunque, como Pena constata, ya llevaba tiempo entre nosotros. A lo que podríamos añadir otras preguntas que no se suele intentar responder de manera efectiva. ¿Es posible abordar los cambios que afectan al cine sin considerar lo que sucede en las demás artes? Apuntes varios en el interior del libro que comentamos parecen responder de forma implícita a esta cuestión. La misma evolución del cine, ¿no apunta tanto a su explosión en sus formas de recepción como en la dirección de su creciente contaminación con otras formas artísticas pero también con materiales mucho más contingentes? Creo que es evidente por lo que llevo dicho hasta este momento que el libro de Pena posee la virtud primordial que el que firma estas líneas encuentra ausente en una parte importante de la literatura española que se acerca con intenciones mejores o peores a estos territorios críticos. Insisto en algo que ya he señalado al comienzo de esta reseña: lo que no merece ser discutido no tiene interés. A estas alturas no necesitamos ni salvíficas inmersiones cinefílicas ni discursos rimbombantes que utilicen el cine como punto de partida para no decir nada de lo que lo constituye en un arte. Lo que necesitamos son descripciones precisas y juicios perentorios (aún a riesgo de equivocarnos) sobre la manera en que esas *formas radicales* de las que habla Pena modelan nuestra experiencia de espectador y van (o no) más allá «de jugar astutamente con la sensibilidad del momento», hasta el punto de que muchos de sus corifeos no sean capaces de distinguir inmediatez de contemporaneidad.

En el fondo lo que está en juego ya lo dijo George Steiner en 1963 («La cultura y lo humano», en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 17-27) con su habitual tono lapidario: necesitamos un arte (un cine, en

nuestro caso) que contribuya a aumentar «las menguadas reservas de nuestra inteligencia moral».

Santos Zunzunegui

DVD y Plataformas de Internet

O AUTO DA FLORIPES

Distribuidora: Clube Português de Cinematografia-Cineclub do Porto. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Zona: 9.

Contenido: Un disco (*O Auto da Floripes* y contenido extra *Sobre o Auto da Floripes*, 2020) más un libro de 107 páginas bilingüe, portugués e inglés.

Formato imagen: 16:9 (1:33).

Audio: PCM 2.0 (48Khz; 16-bit, mono).

Subtítulos: portugués, inglés, francés.



El grupo cineclubista portugués más antiguo, fundado el 13 de abril de 1945 bajo la presidencia de Hipólito Duarte, el Centro Português de Cine - Cineclub de Oporto (Centro Português de Cinematografia - Cineclub do Porto), animó y reunió, desde su misma creación, un gran número de actividades y de asociados. De una enorme vitalidad en el ámbito de la proyección y la divulgación del cine para los públicos más variados, el deseo de filmar y continuar la expansión y el desarrollo del espectro de sus actividades condujo a la creación de la Sección de Cine Experimental (Secção de Cinema Experimental)

en 1958, fomentando, así, la incursión del cineclub en el campo de la producción cinematográfica. António Lopes Fernandes, Alcino Soutinho, Adelino Felgueiras, Arnaldo Araújo y António Reis fueron los socios vinculados al nacimiento de la Sección. Henrique Alves da Silva, entonces presidente del Cineclub de Oporto, acogió la iniciativa de dinamizar la producción del cineclub y, con la idea de filmar la representación popular del Auto da Floripes, solicitó un subsidio al Fondo de Cine Nacional / Secretariado Nacional de Informação (Fundo de Cinema Nacional/Secretariado Nacional da Informação, FCN/SNI), que le fue concedido. Ello hizo posible la creación de una película bella y singular, *O Auto da Floripes*, ahora presentada en copia restaurada por la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema junto con el Cineclub de Oporto, con apoyo de la Câmara Municipal de Viana do Castelo.

O Auto da Floripes muestra la representación teatral que tiene lugar todos los años el 5 de agosto en Lugar das Neves (donde se cruzan tres distritos del Miño: Barroselas, Vila de Punhe y Mujães), que implica y convoca a los habitantes locales como intérpretes del Auto, en el contexto de una fiesta popular religiosa, la de Nuestra Señora de las Nieves (Nossa Senhora das Neves). La película se propone registrar la representación del Auto, pero va más allá de la mera documentación al encontrar un camino visual y sonoro acorde con el lugar y la concepción del cine que la Sección de Cine Experimental preconizaba: un cine experimental de cariz etnográfico. El film se divide globalmente en dos partes: la primera corresponde a escenas filmadas en la localidad; la segunda, al registro de la representación del Auto, en el que las imágenes y los sonidos apuntan al descubrimiento y la ocupación de una geografía, de un espacio social y de un evento cultural, al que se avocó el equipo de filmación. La película se inicia con una secuencia que nos introduce en Lugar das Neves y nos va presentando a sus habitantes y a los participantes-actores del Auto en sus tareas cotidianas, en sus trabajos, en sus oficios (dependiente, sastre, tendero, labrador, fogonero). De esta manera, contextualiza e introduce las vidas, los trabajos agrícolas y los espacios comunales de juego y convivencia. Las secuencias de la fragua y de la escena en la tienda de telas son especialmente memorables por la manera en que se aprovecha la luz natural para construir planos de gran belleza formal. Encontramos planos similares en otros momentos de esta primera parte de la película, que contextualiza el Auto, en la que los detalles iluminados

revelan el afán de reflexión sobre el cine que la Sección quería desarrollar, de consecuencias no solamente estéticas y formales sino también políticas. Una creación musical de Jorge Constante Pereira acompaña esta primera parte, alineada con el resto del trabajo sonoro de la película que elude el uso de la voz en off para explicar o contextualizar el contenido de las imágenes.

La segunda parte muestra la representación del Auto, que transcurre sobre un escenario largo ante una gran platea que lo rodea por ambos lados. El Auto representa una batalla imaginaria entre cristianos y turcos, cuyo origen se halla en el romance de caballería «História de Carlos Magno», en la que la lucha y confrontación entre Oliveiros y Ferrabrás ocupa el lugar central. Floripes, la única figura femenina, tradicionalmente interpretada por un hombre, es el elemento que hace avanzar la trama, puntuada por comentarios y momentos cómicos protagonizados por Brutamontes.

La acción transcurre en el centro del largo escenario, al que los intérpretes y la banda musical entran respectivamente por cada uno de los lados de este. El equipo de rodaje se distribuye por el espacio. Gracias a los diversos puntos de vista asumidos en la filmación, tenemos acceso al registro del Auto, a su contexto y a las contingencias del rodaje de una representación que, ante la imposibilidad de repetirse, debía filmarse en el acto, a la manera del cine-directo, como señala Luís Ferreira Alves en su comentario en el DVD. Las variaciones de luz, resultantes de alteraciones meteorológicas en el día del rodaje, son subrayadas por planos del cielo, de gran carga poética, que logran inscribir al espectador en el tiempo presente de la representación del Auto y ponen de manifiesto la modernidad del proyecto acometido por la Sección de Cine Experimental.

Esta obra, rodada en 1959 y terminada en 1962, es un extraordinario ejemplo de cine documental de tendencia etnográfica realizado por un grupo de cineastas amateurs que nos ofrecen una imagen de Portugal en tiempos del Estado Novo, que se contrapone a la visión exótica y folclórica del país que António Ferro, antiguo jefe de propaganda y responsable por la política cultural del régimen, había instituido para su divulgación.

Programáticamente próximo a un movimiento cultural más amplio, de intelectuales interesados en el conocimiento y el registro de la cultura popular y en el encuentro con experiencias en espacios rurales, no urbanos, *O Auto da Floripes* experimenta con las modalidades de

captación de esa imagen con el entusiasmo de descubrirla a través del cine. En este sentido, se trata del registro de una realidad (lo que se pone en escena en la representación popular del Auto y lo que lo rodea), dejando que esta impresión y sorprenda en su desarrollo.

La excelente edición de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema es la materialización de un trabajo fundamental de preservación de un patrimonio cinematográfico único.

El proceso de producción de la película no fue fácil. En el libreto que acompaña el DVD recoge los problemas técnicos de grabación y sincronización sonora que los realizadores tuvieron que superar, así como otras limitaciones técnicas en el revelado y la impresión, a través de la correspondencia de Henriques Alves Costa al FCN/SNI. Los textos de José Alberto Pinto, Catarina Alves Costa, Paulo Raposo y Tiago Baptista (con Mafalda Melo y Carlos Almeida) son un complemento importante para la contextualización histórica y cinematográfica de esta producción. Todos ellos se publican traducidos al inglés. Además de ello, el libreto aporta un notable contenido documental e iconográfico: las cartas ya mencionadas, un texto de Henriques Alves da Silva en el que narra la génesis de la idea de la filmación del Auto, una carta elogiosa de Manoel de Oliveira, críticas de la época del estreno, así como fotogramas de la película e imágenes del rodaje en Lugar das Neves. El DVD incluye también un documental realizado por Manuel Mozos y Joana Góis, en el que intervienen personas que formaron parte de la historia de la película: Luís Ferreira Alves, António Lopes Fernandes, Jorge Constante Pereira y Alexandre Alves Costa trazan la memoria de la vida del Cineclub de Oporto y del proceso de producción y montaje de *O Auto da Floripes*.

Por la experimentación visual y sonora acometida por un grupo que se propone filmar por primera vez, por la idea de cine que subyace, por su naturaleza de registro cultural y político (la cámara a la altura de la mirada, el subrayado de la presencia de niños descalzos), por la delicada confluencia entre el tiempo antiguo y la modernidad, el cine y la etnografía, *O Auto da Floripes* muestra el camino de su construcción y se señala como un encuentro. Se constituye una obra colectiva que es una «isla» (como escuchamos en el documental que acompaña la edición) dentro del contexto portugués.

Susana Mouzinho

BFI PLAYER

Compañía: British Film Institute

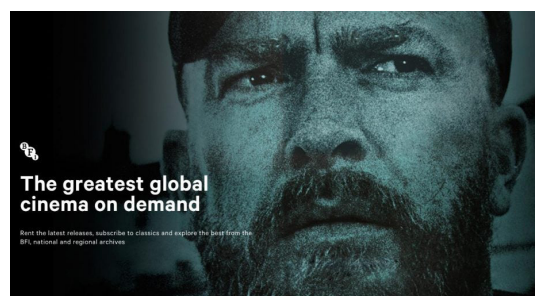
Catálogo: 2.050 títulos en alquiler, 800 en suscripción, 11.500 de acceso gratuito

Suscripción: £4,99 al mes

Plataformas: PC, MAC, IOS, Samsung TV, Chromecast

Velocidad de conexión mínima recomendada: 5MB/S

Fecha de acceso: 9 de noviembre de 2021



El British Film Institute (BFI), la institución dedicada a promover y preservar la cultura fílmica y audiovisual del Reino Unido, tiene sede en Southbank, en la orilla sur del Támesis. En un edificio de arquitectura brutalista vecino del National Theatre, el BFI alberga tres salas de cine, un estudio, biblioteca y mediateca. Organiza tres festivales anuales, publica libros, catálogos y la revista *Sight&Sound*, coproduce y distribuye proyectos audiovisuales. Desde 2013 tiene además su propia plataforma de *streaming*, o video en demanda. El *BFI player* (sólo disponible en suelo británico) tiene películas de archivo en formato abierto y gratuito, y ofrece también opciones de suscripción y alquiler.

Navegar en el archivo de contenido gratuito del *BFI player* poco tiene que ver la experiencia del usuario en cualquier otra plataforma y la habitual dictadura del algoritmo. Destacan la riqueza y diversidad de sus formatos audiovisuales y sobre todo la vocación de servicio público. Las colecciones agrupan el material documental en diferentes bloques temáticos —cultura negra, el sis-

tema nacional de sanidad pública, el cricket, la segunda Guerra Mundial, el sistema ferroviario, el movimiento sufragista, Shakespeare— en torno a la idea de *Britain on Film*, parte del proyecto de financiación estatal *Unlocking Film Heritage*, desbloqueando el patrimonio fílmico de Gran Bretaña (2013-17) (Cfr. C. Fairall, «BFI Film Forever: Unlocking Film Heritage», en R. Stoeltje et al. (eds.) *Sustainable Audiovisual Collections Through Collaboration: Proceedings of the 2016 Joint Technical Symposium*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2017, pp. 10-15). Este proyecto ha supuesto un esfuerzo de catalogación, copia, preservación de materiales originales, búsqueda exhaustiva de archivos en todo el país, nuevos equipos de última generación e instalaciones de almacenamiento digital y transferencia de películas. En el archivo, conviven diversidad de formatos audiovisuales: cortometrajes, retransmisiones de telediarios, anuncios, medietrajes, películas y mucho material documental. La digitalización del archivo nacional del *BFI player*, y su apertura gratuita al público, supone una democratización de la herencia audiovisual nacional que cuenta con un gran potencial educativo. El mapa de *Britain on Film* permite recorrer el archivo surfeando las coordenadas geográficas en torno a décadas o bloques temáticos. Desde su lanzamiento, *Britain on Film* ha alcanzado ochenta y un millón de visitas, según reporta el BFI (Fujiwara et al., *British Film Institute (BFI): A Case Study on the Public Value of Online Public Access to Film Heritage*, 2021). Además del patrimonio nacional, el archivo gratuito ofrece colecciones de China, Japón, el proyecto *Women with a Movie Camera* o cine de animación de corte global.

Frente a la identidad nacional y divulgativa de su archivo, el servicio de suscripción del *BFI player* apuesta por el cine global contemporáneo: más de la mitad de sus títulos en suscripción están en otro idioma distinto al inglés y han sido estrenados en los últimos treinta años, siendo la década de los 2010 la más representada. En alquiler también priman las películas de ficción del siglo XXI, si bien hay mayoría de contenido en inglés, seguramente por razones comerciales: los precios de alquiler varían desde las 10 libras esterlinas por estreno a títulos más modestos por 3,50. Las razones de la apuesta por los estrenos y la actualidad cinematográfica se encuentran en la actualidad del proceso de exhibición en Reino Unido. De acuerdo con el informe de Roderick Smit et al. («Report: Distributing films online: The Farm Group, London, 27 April 2017», *Journal of British Cinema and*

Television, 15 (2), 2018, pp. 291-299), mientras que el número de producciones nacionales y estrenos internacionales no ha dejado de crecer, el número de salas de cine ha ido en descenso. Eso hace que la ventana de exhibición en salas sea cada vez más corta y se emplee para generar publicidad del estreno de la película de cara a su explotación de video en demanda. En este modelo de abundancia de contenido, el *BFI player* es una plataforma especialista que no compite con los gigantes como *Prime Video* o *Netflix*, dado que enfatiza su comisionado para ofertar contenido cultural especializado y de calidad. Compite, pues, con *Mubi* y *Curzon Home Cinema* para ofertar cine global, de autor y de culto para aquellas audiencias que no alcancen a ver este contenido en salas. El problema que este modelo de negocio plantea para el *BFI player* es la inestabilidad del catálogo en alquiler. Un rápido vistazo a la selección de películas que figuran como destacadas permite ver que muchos de los títulos ya no están disponibles. La plataforma, pues, parece apostar por facilitar el acceso a estrenos y novedades cinematográficas poco después de su estreno en salas por encima de construir un sólido catálogo. Además de ser frustrante para el usuario, esto supone una desventaja para el BFI a la hora de ofertar servicios de suscripción a instituciones educativas. Durante la pandemia, las universidades británicas han tenido que afrontar la dificultad de sustituir en sus cursos la experiencia de visionado en sala con DVD y blu-ray por alternativas de video en demanda para su alumnado. El *BFI player*, con un catálogo muy fluctuante que tiende al contenido contemporáneo, no ha podido competir con servicios como los de *Kanopy*, plataforma especializada en video en demanda para bibliotecas y universidades o *Box of Broadcast*, que ofrece un gran archivo digital de contenido televisado.

En cuanto a las colecciones que se ofertan en servicios de suscripción y alquiler el *BFI player* destaca por su esfuerzo de celebrar la tradición fílmica aunando el pasado y presente. Nos encontramos, por ejemplo, con la colección *Edgar Wright's London After Dark*, en la que el cineasta británico señala películas que representan la

oscura y algo sórdida vida nocturna del barrio del Soho, en pleno centro de Londres y que le sirvieron como inspiración para su reciente thriller *Última noche en el Soho* (*Last Night in Soho*, Edgar Wright, 2021), en la que una estudiante de moda se obsesiona con el Soho de los años sesenta hasta que empieza a viajar misteriosamente a sus calles. La colección *Bong Joon Ho's Directors to Watch*, por otra parte, celebra la autoría del director coreano en forma de lista de recomendaciones de nuevos directores y directoras de cine a los que prestar atención. Incluso el crítico estrella Mark Kermode tiene su propia sección, «Mark Kermode Introduces», en la que presenta en exclusiva las películas y explica por qué son visionado esencial. Si bien el *BFI player* intenta enfatizar su apuesta por el cine global, poscolonial y hecho por mujeres, esta apuesta resulta algo superficial cuando se invoca y recurre únicamente a figuras masculinas de autoridad como *tastemakers* o creadores de tendencias culturales. Critico aquí, pues, que los esfuerzos institucionales para fomentar la cultura recurran a la figura de masculina de autoridad del crítico estrella como portavoz y rostro público: ojalá esta respetada labor de recomendación estuviera genuinamente comprometida con la diversidad y ofreciese un altavoz plural de voces críticas y profesionales.

En esta crítica he intentado situar el lugar que el *BFI player* ocupa como parte del British Film Institute en el contexto de exhibición actual del Reino Unido. Si bien la plataforma supone una iniciativa envidiable en cuanto a la digitalización del archivo y al puente que construye entre las salas de cine y el visionado a demanda, también puede resultar frustrante para el espectador en cuanto a la experiencia de usuario, dado que su catálogo en suscripción palidece en comparación con otras plataformas. Para las audiencias británicas comprometidas con la actualidad cinematográfica, especialmente aquellas lejanas a los centros urbanos, ofrece una oferta interesante.

Elisa Padilla Díaz

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN: 1134-6795, e-ISSN: 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: CARHUS+, CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, España), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Film & Television Literature Index (EBSCO), International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Open Academic Journals Index (OAJI), ERIH PLUS y la Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB). Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (*peer review*), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2016, *Secuencias* se edita exclusivamente en versión en línea, de manera íntegra y en acceso abierto en su web: revistas.uam.es/secuencias

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Reseñas de libros, de DVD y plataformas

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

Secuencias no cobra a los autores ninguna tasa por presentación o envío de manuscritos, ni tampoco cuotas por la publicación de los artículos. La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente. La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial.

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado Acerca de y acceder a Envíos en línea. A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación. Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado Información para los autores de la página web de la revista (revistas.uam.es/secuencias/about/submissions).

Artículos

INTER ARMAS SILENT ARTES II La estrategia documentalista de Falange con los aliados nazis: 1937-1938

Marta Muñoz Aunión

El cine y la literatura de Mia Couto. Coproducciones mozambiqueñas

Fernando González García

Breve Historia de Censura en Argentina: Resistencia, Intervención y Políticas Censoras en Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 1958-1968

Carlos Daniel García Rivas

Memoria, cine e identidad en torno al conflicto palestino-israelí: hacia una comprensión histórica del juicio Sivan vs.

Finkielkraut

Joaquín Kirjner