

---

# SECUENCIAS

---

Revista de Historia del Cine

43  
44

**Fundador**

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

**Director**

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos, Madrid*)

**Subdirectora**

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma, Madrid*)

**Jefatura de Redacción**

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma, Madrid*)

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad Camilo José Cela, Madrid*)

**Equipo de Redacción**

MINERVA CAMPOS (*Universidad Autónoma, Madrid*)

ELENA CORDERO (*Universidade de Lisboa*)

JAVIER H. ESTRADA (*Universidad Autónoma, Madrid*)

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

**Consejo Editorial**

JOSÉ CARLOS AVELLAR (*www.escrevercinema.com*)

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma, Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

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

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma, Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III, Madrid*)

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

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

B. 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, 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. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© ASOCIACIÓN CULTURAL «ANIMATÓGRAFO», 2016

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2016

ISSN: 1134-6795

ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

**Diseño**

SABÁTICA

**Maquetación**

MIGUEL Á. TEJEDOR

**Soporte técnico digital**

MARTA SOBRÓN

**Administración**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

[servicio.publicaciones@uam.es](mailto:servicio.publicaciones@uam.es)

IMAGEN DE CUBIERTA: *La imagen perdida* (L' image manquante, Rithy Panh, 2013).

<b>Presentación.</b> <b>Alberto Elena y las miradas a los cines periféricos</b>	7
Minerva Campos	

## **Artículos**

<b>Bollywood en Quismondo: versiones del cine indio para la exportación, 1953-1962</b>	23
Alberto Elena	
<b>Más allá del camino en zigzag. ¿Dónde ésta la casa de mi amigo? (Abbas Kiarostami, 1987), treinta años después</b>	31
Farshad Zahedi	
<b>El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: en torno a <i>La imagen perdida</i> (R. Panh, 2013)</b>	51
Vicente Sánchez-Biosca	
<b>Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973 / 1974)</b>	73
Mariano Mestman	
<b>Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal</b>	95
Irmgard Emmelhainz	
<b>La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero</b>	113
Marina Díaz López	
<b>El espacio cultural transnacional en la post-Transición. El caso de las series televisivas <i>Amores difíciles</i> y <i>La Reina del Sur</i></b>	137
Manuel Palacio y Rubén Romero Santos	
<b>Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español</b>	155
Juan Guardiola	

## **Libros**

<b><i>Transnational Cinema in Europe</i> Manuel Palacio y Jörg Turschmann (eds.)</b>	179
Helio San Miguel	

- Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East***  
Dina Iordanova y Stefani Van de Peer (eds.) 182  
Aida Vallejo
- Ciudades de cine***  
Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés (coords.) 185  
Pedro Gutiérrez Recacha
- Le nouveau du cinéma argentin***  
Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega (dirs.) 188  
Nancy Berthier
- (Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices  
in Contemporary Spanish Cinema***  
Duncan Wheeler y Fernando Canet (eds.) 190  
Fernando González García
- Le cinéma espagnol. Histoire et culture***  
Pietsie Feenstra y Vicente Sánchez-Biosca (dirs.) 194  
Marta Álvarez
- Global Genres, Local Films.  
The Transnational Dimension of Spanish Cinema***  
Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria y Juan A. Tarancón (eds.) 197  
Ana Mejón

## **Bibliografía de Alberto Elena**

- Publicaciones sobre historia de la ciencia  
y cine de Alberto Elena*** 201  
Minerva Campos y Ana Albertos

<b>Presentation.</b> <b>Alberto Elena and the Views on Peripheral Cinemas</b> Minerva Campos	7
--	---

## **Articles**

<b>Bollywood in Quismondo: Versions of Indian Cinema for Export, 1953-1962</b> Alberto Elena	23
<b>Beyond the Zigzag Path. <i>Where is the Friend's Home?</i> (A. Kiarostami, 1987), Thirty Years Later</b> Farshad Zahedi	31
<b>The Missing Link in the Images of the Cambodia Genocide: On <i>The Missing Picture</i> (R. Panh, 2013)</b> Vicente Sánchez-Biosca	51
<b>Algiers, Buenos Aires, Montreal: The Third World Cinema Committee (1973 / 1974)</b> Mariano Mestman	73
<b>Militant Cinema: From Internationalism to Neoliberal Sensible Politics</b> Irmgard Emmelhainz	95
<b>How Cantinflas Became a Star and His Presence in the Ranch Comedy Imaginary</b> Marina Díaz López	113
<b>The Transnational Cultural Space in the Post-Transition. The Case of the TV series <i>Amores difíciles</i> and <i>La Reina del Sur</i></b> Manuel Palacio and Rubén Romero Santos	137
<b>Colonia América. Sketches for a Postcolonial Cinema (in) Spanish</b> Juan Guardiola	155

## **Books**

<b><i>Transnational Cinema in Europe</i></b> Manuel Palacio and Jörg Turschmann (eds.) Helio San Miguel	179
---	-----

- Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East***  
**Dina Iordanova and Stefani Van de Peer (eds.) 182**  
Aida Vallejo
- Ciudades de cine***  
**Francisco García Gómez and Gonzalo M. Pavés (coords.) 185**  
Pedro Gutiérrez Recacha
- Le nouveau du cinéma argentin***  
**Pietsie Feenstra and María Luisa Ortega (dirs.) 188**  
Nancy Berthier
- (Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices  
in Contemporary Spanish Cinema***  
**Duncan Wheeler and Fernando Canet (eds.) 190**  
Fernando González García
- Le cinéma espagnol. Histoire et culture***  
**Pietsie Feenstra and Vicente Sánchez-Biosca (dirs.) 194**  
Marta Álvarez
- Global Genres, Local Films.  
The Transnational Dimension of Spanish Cinema***  
**Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria and Juan A. Tarancón (eds.) 197**  
Ana Mejón

## **Alberto Elena's Bibliography**

- Alberto Elena's Publications on History  
of Science and Cinema 201***  
Minerva Campos and Ana Albertos

## PRESENTACIÓN. ALBERTO ELENA Y LAS MIRADAS A LOS CINES PERIFÉRICOS

MINERVA CAMPOS<sup>a</sup>

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.001>

«Llegará un día en que el cine habrá cambiado el mundo más que la invención de la pólvora, la electricidad o el descubrimiento de nuevos continentes. El cine permitirá a la gente repartida por los más remotos confines de la Tierra conocerse y apreciarse mejor. El cine reconciliará las diferencias de opinión y contribuirá de forma decisiva a la realización de los ideales de la Humanidad. Es fundamental que concedamos al cine la importancia que merece».

Mustafa Kemal Atatürk (1937)<sup>1</sup>

En 1994 apareció el primer número de *Secuencias. Revista de historia del cine*. El equipo que puso en marcha este proyecto estaba dirigido por Alberto Elena quien, tras una década como director de la publicación, entre 2005 y 2013, siguió participando en la revista como miembro del Comité Asesor de Dirección. Además de su vinculación formal, durante veinte años escribió notas, reseñas y artículos de investigación para *Secuencias* que dan buena cuenta de su infatigable trabajo en este contexto.

En estas más de dos décadas ha habido cambios en la plantilla que conforma la redacción y en las tareas desempeñadas por cada uno de nosotros. El vínculo que Alberto Elena mantuvo con *Secuencias* es también el que compartimos quienes integramos ahora el equipo: entre nosotros, pero además con muchos de quienes antes ocuparon nuestros puestos. Compartimos también el haber sido alumnos y compañeros suyos y, ante todo, el considerar a Alberto un amigo y un maestro con el que de un modo u otro estamos en deuda. La *laudatio* podría y merecería ser más amplia, pero los motivos principales que nos han traído a elaborar este número creemos que quedan ya suficientemente justificados.

Teníamos claro que queríamos realizar un número de *Secuencias* homenaje a Alberto Elena. A partir de este punto, debíamos idear cómo llevar a cabo la tarea. El primer paso lo dimos rápido: queríamos un homenaje en el que se mostraran las líneas de trabajo de Alberto así como las continuidades, actualizaciones, revisiones y derivas de las que estas habían sido objeto en

[1] Esta cita precede al artículo «Panorama desde el Puente (de Gálata), o las encrucijadas del cine turco» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º. 44, junio de 2003), pp. 99-114 (Reedición: *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad* [Valencia, Generalitat Valenciana, 2007], pp. 139-150).

[a] Minerva Campos es investigadora posdoctoral en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del equipo de redacción de *Secuencias. Revista de historia del cine*. Es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y ha desarrollado estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Ámsterdam (UvA). Sus trabajos sobre festivales y cine contemporáneo de América Latina han sido publicados en *CinémAction*, *Secuencias*, *Archivos de la Filmoteca*, *Cinemas d'Amérique Latine* y *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad en el cine hispánico* (Leiden y Boston, Brill / Rodopi, 2016).

manos de otros especialistas. Esta idea nos permitía además ampliar el contexto en el que se integra la producción científica de Alberto y mostrar la vigencia de sus objetos y perspectivas en el campo de los estudios fílmicos hoy en día. Fue aquí cuando tuvimos que enfrentarnos con la mayor dificultad que conllevaba nuestro propósito. La trayectoria como investigador de Alberto Elena presenta dos líneas de fuerza: la historia de la ciencia y los estudios fílmicos<sup>2</sup>. En cada una de ellas abordó problemáticas y objetos diversos y, también en ambas áreas, sus trabajos fueron de referencia. La necesaria economía del espacio y el deseo de establecer un eje determinado que nos permitiera abordar en profundidad el trabajo de Alberto nos obligaron a tomar decisiones que no han sido del todo fáciles.



Hyderabad, India.  
© Alberto Elena

Considerando la especial relevancia en la trayectoria de Alberto y la repercusión que han alcanzado en el ámbito académico sus estudios sobre cines periféricos, nos decantamos por esta línea. Tomamos la decisión siendo conscientes de que así, inevitablemente, quedarían al margen otras líneas de investigación que fueron fundamentales para Alberto y que habrían llevado a otras posibles colaboraciones. Pensamos en temas y objetos, en regiones cinematográficas, en aproximaciones teóricas diversas, lo repensamos todo al derecho y al revés; y lo que recogen las siguientes páginas es el resultado de nuestras cavilaciones durante dos años. Agradecemos enormemente la disposición, el trabajo y el interés por este número de los autores que han accedido a participar en él elaborando los artículos y las reseñas: especialistas en cada una de sus áreas que además tienen en común el haber conocido bien a Alberto. Igualmente, agradecemos la colaboración de otros colegas cuyos nombres, por distintos motivos, finalmente no aparecen en este número. En este sentido, es obligado mencionar también las cálidas respuestas a los e-mails y llamadas relacionadas con este monográfico y la atención con la que muchos compañeros han seguido su desarrollo.

Las imágenes del otro y los «otros» territorios cinematográficos articularon el trabajo que Alberto Elena desarrolló en el campo de los estudios fílmicos. Abordar su producción intelectual en el área e introducir este número monográfico de *Secuencias* nos lleva, inevitablemente, a (re)pensar la periferia.

Así, el «cine periférico» resulta un marco adecuado para abordar el conjunto de las «investigaciones» de Alberto Elena. A pesar de las revisiones

[2] La «Bibliografía» que cierra este número da buena cuenta de ello.

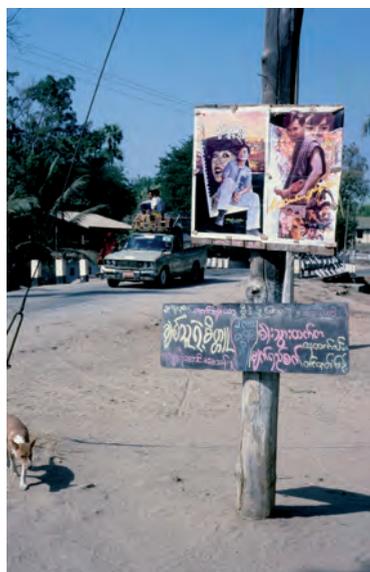
[3] Ver: Johan Galtung, «A Structural Theory of Imperialism» (*Journal of Peace Research*, vol. 8, nº. 2, 1971) e Immanuel Wallerstein, «Dependence in an Interdependent World: The Limited Possibilities of Transformation within the Capitalist World Economy» (*African Studies Review*, vol. 17, nº. 1, 1974).

que dedicó al «concepto» de periferia y considerando que en ocasiones prefirió sustituirlo por el de Sur, esta idea recorre el monográfico-homenaje que sigue. Primero, como un marco teórico y geopolítico que parece oportuno revisar; y, por otro lado, como un campo susceptible de múltiples perspectivas y objetos de estudio particulares. De ello quieren dar cuenta estas páginas introductorias y los artículos inéditos que componen este número doble de *Secuencias*.

### (Una) revisión crítica del concepto

La idea de un cine periférico ha sido ampliamente referida durante las dos últimas décadas para aludir a la producción cinematográfica de África, Asia y América Latina. El término parece haber cristalizado en torno a este bloque tricontinental, relegando así a un segundo plano la problemática de base: la relación compleja, tensa y desigual que existe entre estos territorios y los que se erigen como centros de la cinematografía mundial. Podemos sintetizar ese espacio cinematográfico central como un eje euro-norteamericano en el que nos situamos nosotros y donde se elaboran buena parte de los estudios filmicos. Así, al constituirnos como espacio de debate y legitimación del cine del mundo, pensamos la producción del citado bloque tricontinental como «otra», como «periférica». Lo interesante y oportuno del término «periferia» es precisamente que destaca las sinergias entre los diferentes territorios de producción y pone el acento en los relatos del citado bloque tricontinental y su relación (casi siempre desventajosa) con el resto del mundo.

En un mundo polarizado, el concepto de «periferia» puede entenderse como un sinónimo de aquellos otros que como «Sur» o «Tercer Mundo» se



© Alberto Elena

constituyen por oposición a los de «centro», «Norte» o «Primer Mundo». Sin embargo, la clave de «lo periférico» es precisamente que solo puede existir con respecto a un centro en torno al cual se articula y que lo acota. La acepción de cine de la periferia a la que nos hemos habituado fue puesta en circulación en el ámbito hispanico por Alberto Elena en 1999, en su libro *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, en el que recuperaba esta terminología de las teorías del sistema mundo de la década de 1970<sup>3</sup>. En dicho campo, el concepto precisamente subraya la existencia de unos territorios que, con diferentes



Hyderabad, India.  
© Alberto Elena

recursos y potestades, se relacionan con otros en términos de desigualdad. Es un concepto que se había utilizado ya en las teorías de la dependencia y los estudios postcoloniales precisamente como parte de una serie de opuestos más extensa: centro / periferia, colonizador / colonizado, desarrollado / subdesarrollado, industrial / pobre, avanzado / atrasado<sup>4</sup>. El hecho de que investigadores y críticos hayan (hayamos) asumido estos conceptos enfrentados, ha provocado que la historia del cine se siga escribiendo y pensando desde el centro euro-norteamericano, desde una posición privilegiada que permite (desde la que nos permitimos) valorar y juzgar con criterios propios el resto de cinematografías del mundo. Estas dicotomías, al tiempo, nos autorizan a seguir pensando el cine del mundo como perteneciente a espacios diferenciados: a una periferia que constituyen Asia, África y América Latina, y a un centro que se correspondería con las industrias e instituciones euro-norteamericanas. Europa y Estados Unidos se autoerigen como intermediadores del cine del mundo que regulan los trayectos y los mecanismos que hacen visibles y legitiman unos cines en detrimento de otros. Europa y Estados Unidos constituyen los engranajes que regulan las tendencias y procesos cinematográficos a nivel global.

Recuperar para el contexto cinematográfico los parámetros de las teorías económico-políticas del sistema mundo es adecuado para ocuparnos de los cines que en el contexto internacional son nombrados indistintamente como «periféricos», del «Sur», «en vías de desarrollo» o «tercermundistas». Esta revisión resulta oportuna fundamentalmente porque los términos que se utilizan como sinónimos de cine periférico, como son también «cine del Tercer Mundo» o «*World Cinema*», tienen delimitaciones y orígenes distintos. Esta tendencia puede ser comprensible en el sentido en que es muy similar la región geopolítica que abarcan todos ellos. Sin embargo, cada uno acota un territorio determinado y atiende

[4] Osvaldo Sunkel, «Capitalismo transnacional y desintegración nacional» (*Estudios Internacionales*, n.º. 16, 1971, p. 9).

a cuestiones geopolíticas diferentes para establecer sus límites.

Podemos considerar como punto de partida la idea de Tercer Mundo que presentó en 1952 Alfred Sauvy y con la cual estructuró el planeta en un primer mundo capitalista, un segundo mundo socialista y un tercer mundo subdesarrollado<sup>5</sup>. Al aplicar este concepto de Tercer Mundo al contexto cinematográfico, Roy Armes estableció como límites de su cartografía los países de Asia, África y América Latina que «fueron colonias en los siglos XVIII y/o XIX y no eligieron un camino socialista de desarrollo»<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, en las décadas de 1960 y 1970, en los territorios que conforman este Tercer Mundo se celebraron encuentros en los que estas regiones tomaron consi-

ciencia de su pertenencia a dicho bloque. Se trató de proyectos diplomáticos a nivel regional y tricontinental que se repitieron en el contexto cinematográfico.

La particularidad del Tercer Cine es que se corresponde con un modo crítico, político y militante de producir, exhibir y ver cine en lugar de atender en primera instancia a criterios geopolíticos y económicos. Puesto en circulación en 1969 por Octavio Getino y Fernando Solanas en el manifiesto «Hacia un tercer cine»<sup>7</sup>, este término se confunde en ocasiones con el de Cine del Tercer Mundo dado que en los años 70 buena parte del cine adscrito a esta línea se produjo en las regiones pertenecientes al citado bloque tricontinental. Como sus autores hicieron explícito en el manifiesto fundacional, el Tercer Cine se enfrenta en sus formas y sus modos de producción a un Primer Cine que se corresponde con el modelo industrial norteamericano y a un Segundo Cine que presenta cierta independencia de Hollywood pero igualmente persigue circuitos en los que institucionalizarse. Es posible, sin embargo, considerar Tercer Cine determinadas producciones realizadas en países pertenecientes al Primer y Segundo Mundo. Por poner un caso que desarrollará uno de los artículos de este número, *Ici et Ailleurs* (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1969-1974) y el trabajo del Grupo DzigaVertov puede adscribirse a esta categoría si la entendemos como una fórmula que va más allá de la experiencia argentina de finales de los años 60 y primeros 70, que fue el contexto al que Getino y Solanas desarrollaron su idea de un «Tercer Cine». Ellos mismos señalaron también a directores, como Jean-Luc Godard o Chris Marker, que estaban abriendo en Europa en aquel momento «perspectivas inéditas y una



Rabat, Marruecos (2000). © Alberto Elena

[5] Alfred Sauvy, «Trois mondes, une planète» (*L'observateur*, 25 de agosto de 1952), p. 14.

[6] Roy Armes, *Third World Film Making and the West*, (Berkeley, University of California Press, 1987).

[7] Octavio Getino y Fernando Solanas, «Hacia un tercer cine», en *10 años de hacia un tercer cine (1979)*, (1969 [2010]) / *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1966-68).

nueva concepción del hecho cinematográfico y del significado del arte en nuestro tiempo»<sup>8</sup>.

«*World Cinema*», por su parte, es una fórmula que con mucha frecuencia se utiliza para referirse a películas que no son producciones norteamericanas ni de Europa Occidental. El término resulta especialmente laxo cuando el único criterio para establecer sus límites parece ser la distancia cultural o geográfica que existe entre las películas de un territorio y la región desde la que se piensan dichas producciones. El uso indistinto de «*World Cinema*» para designar películas «exóticas» o de países en vías de desarrollo o películas hechas en cualquier parte del mundo (como sinónimo de «*Cinema of the World*») complican el desarrollo de un debate que nos permita analizar en qué consisten las particularidades de este *World Cinema* y las regiones cinematográficas que le dan entidad.

Por otro lado, «Cine del Sur» es un concepto poco desarrollado en los estudios fílmicos. Es citado habitualmente como un territorio distinto del Norte (que funciona como sinónimo del eje euro-norteamericano que ya hemos señalado). Alberto Elena definía como cinematografías «del Sur» las delimitadas por ese «parámetro geopolítico que enfrenta las producciones culturales de los países septentrionales, el corazón del actual mundo globalizado, con las que quedan en la periferia misma del sistema»<sup>9</sup>. «Sur Global» es un término que también proviene de los estudios poscoloniales y los dedicados al neocolonialismo y la violencia. En este contexto, la idea de Sur Global subraya la cuestión geopolítica y las desiguales fuerzas en las relaciones internacionales, pero, además, lleva incorporada en su propia definición las nociones de resistencia y protesta<sup>10</sup>. En las cinematografías que nos ocupan en este número y a las que con mayor frecuencia dirigió su atención Alberto Elena resultan también de interés una serie de producciones acriticas y ajenas a las tensiones geoculturales y geopolíticas existentes en el contexto

[8] Glauber Rocha entendía la idea de un cine «tricontinental» como un cine político y crítico en sus discursos y formas que no se limitaba al producido únicamente por realizadores de Asia, África y América Latina. En su artículo publicado en 1967 en *Cahiers du Cinéma* exponía precisamente el caso de Jean-Luc Godard: «Cuando hablo de cine tricontinental y considero a Godard un cineasta tricontinental es porque, al abrir un frente de guerrilla al interior del cine francés y atacar repetida e inesperadamente con películas impiadosas y agresivas, Godard se convirtió en un cineasta político, con una estrategia y una táctica ejemplares en cualquier parte del mundo». Glauber Rocha, «Tricontinental», *La revolución es una eztytyka* (Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011 [1967]), p. 77.

[9] Alberto Elena, «sin título», *Catálogo VIII Edición del Festival de Granada Cines del Sur*, (Granada, Junta de Andalucía, 2005 [2014]), p. 10.

[10] En su tesis doctoral, Elena Rosauro elabora una síntesis teórica del Sur Global. Ver Elena Rosauro Ruiz, *Historia y violencia en el Sur americano: prácticas artísticas, 1992-2012* (Universidad Autónoma de Madrid, 2016, tesis inédita); según esta aproximación, para la idea de «protesta» ver Vijay Prashad *The Poorer Nations: A Possible History of the Global South* (Londres y Nueva York, Verso, 2012), p. 9; para la de «resistencia» ver Cuauhtémoc Medina (ed.), *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo* (México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2010), p. 12. Podemos apuntar cómo en el campo del arte contemporáneo sí ha cobrado fuerza recientemente y se ha desarrollado de manera más extensa la idea de un Sur Global.

Macao, China.  
© Alberto Elena





Manila, Filipinas.  
© Alberto Elena

internacional. Nos referimos a buena parte de un cine popular o comercial que, si bien permite lecturas políticas, no presenta evidencias explícitas de «protesta» o «resistencia» contra nada. Así, la operatividad del concepto «Sur Global» resulta limitada al estudiar la producción total de cualquier cinematografía nacional o regional de los territorios periféricos.

Cada uno de estos términos destaca o invisibiliza de un modo diferente la relación desigual de unas

regiones con respecto a otras. Lo que todos ellos comparten es una referencia implícita al «otro» cine como exótico y/o lejano, subrayando la distancia entre los imaginarios y relatos propuestos desde la periferia con respecto a los espacios centrales. Poniendo el acento en las relaciones desiguales que tienen lugar en el binomio centro-periferia, podemos atender a cuestiones cinematográficas que van más allá de las propias películas. Tal dicotomía nos permite también analizar desde una perspectiva crítica las relaciones que se establecen entre las industrias y/o las instituciones (cinematográficas, culturales, académicas, museísticas, etc.) de unos y otros territorios<sup>11</sup>. Así, la noción de «cine periférico» es una herramienta para pensar las filmografías que lo constituyen, pero, al mismo tiempo, también los procesos que lo identifican como tal y que, en última instancia, articulan el contexto cinematográfico mundial.

### Una forma de homenaje: revisiones y nuevos estudios de caso

Alberto Elena se ocupó de objetos y territorios cinematográficos diversos. Esto lo llevó a estar en contacto y a trabajar estrechamente con especialistas provenientes de diferentes disciplinas y geografías. Es el caso de los autores que participan en este número: en el marco de instituciones culturales o en la universidad, originarios de distintas partes del mundo, unos compañeros y otros discípulos, casi todos ellos conocieron bien a Alberto y trabajaron con él al hilo de preocupaciones compartidas. Esto es extensivo al anterior monográfico de la revista: el n.º 41, titulado «Pantallas contemporáneas de África y su diáspora», co-editado por Fernando González y Beatriz Leal. Visto en perspectiva, ese número puede entenderse como una suerte de prólogo al número de homenaje que ahora publicamos.

«Colonialismo, «Tercer Cine», «cineastas/autores», «*star system*» y «audiovisual transnacional» bien pueden ser las palabras clave de los artículos que componen este número de *Secuencias* que dedicamos a Alberto Elena y en

[11] Stephen Crofts, «Reconceptualising National Cinema/s», (Londres, British Film Institute, 1993 [2006]), p. 54; Alberto Elena, *Los cines periféricos*, p. 173; Liz Czach, «Film Festivals, Programming, and the Building of National Cinema» (*The Moving Image*, vol. 4, issue 1, 2004), p. 78.

los que participan Zahedi, Sánchez-Biosca, Mestman, Emmelhainz, Marina Díaz, Palacio, Romero, Guardiola y Albertos. Dichas cuestiones han resultado también centrales en la trayectoria de Alberto Elena: en su faceta de investigador y profesor de cine, pero también en la de programador de multitud de ciclos, muestras y del Festival de Granada Cines del Sur.

Abre este monográfico un trabajo inédito de Alberto Elena: «Bollywood en Quismondo: versiones del cine indio para la exportación, 1953-1962». Tenemos la certeza de que nada es más adecuado que un texto suyo para dar cuenta de su «amplitud de miras, curiosidad infinita, pasión por el objeto de estudio y escrupuloso rigor científico»<sup>12</sup>. «Bollywood en Quismondo» resulta especialmente oportuno en este caso. El objeto de estudio lejano que suponen dos películas indias de la década de 1950 animó a Alberto Elena a incorporar al texto de este trabajo las dificultades de acceso y los problemas de conservación de las mismas, motivos que le impidieron llevar a cabo la investigación prevista inicialmente. Por ello, además de un aporte relevante, este texto es también un buen ejemplo del proceder riguroso y coherente de su autor.

Como no podía ser de otro modo, forma parte de este monográfico la investigación ganadora de la I Edición del «Premio Alberto Elena de Investigación sobre Cines Periféricos», convocado conjuntamente en 2015 por el grupo de investigación TECMERIN (Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria) de la Universidad Carlos III de Madrid y *Secuencias. Revista de historia del cine*. «Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal» es el trabajo que firma Irmgar Emmelhainz. La autora toma como eje de su estudio la película *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1969-1974) para analizar la construcción del relato cuando se trata de presentar procesos políticos ajenos. Se ocupa también en su investigación de las fórmulas desarrolladas por los realizadores en términos de militancia y activismo cinematográficos. *Ici et ailleurs* señala al espectador occidental como observador pasivo de la barbarie (y de la propia película), al tiempo que subraya el «aquí» y el «otro lugar» que articulan las relaciones geopolíticas a nivel mundial. En esto insiste el trabajo de Emmelhainz, siendo el «aquí» el Norte y Centro desde los que pensamos y vemos el cine, los conflictos y las luchas «de los otros».

En «Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español» Juan Guardiola aborda la cuestión del colonialismo y las relaciones hispano-americanas. En su trabajo establece conexiones entre propuestas cinematográficas ya conocidas y nuevos aportes de artistas visuales contemporáneos que desde España plantean un discurso crítico-reflexivo en torno a la relación (colonial) con América Latina y que, al mismo tiempo, atienden al propio dispositivo audiovisual. El texto presenta una cartografía cronológica de películas y vídeos en la línea señalada, ocupándose también de propuestas contemporáneas que van más allá del *monocanal* cinematográfico. Este resulta un aporte acorde con la línea central del monográfico si pensamos en las dicotomías y tensiones geopolíticas como el eje de los estudios desarrollados por Alberto Elena y en la

[12] Ver: La redacción de *Secuencias*, «Alberto Elena» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, 2013, nº. 38), p. 7.

[13] Glauber Rocha, «Estética del hambre», en *La revolución es una eztytyka* (Buenos Aires, Caja Negra, 1965); Julio García Espinosa, «Por un cine imperfecto» (*Hablemos de cine*, n° 55, 56, 1970).

(des)colonización como una causa / un síntoma de las mismas.

Es inevitable volver a los debates sobre Tercer Cine y cine militante al abordar las relaciones (neo/post)coloniales en el terreno cinematográfico. El origen del bloque tricontinental que hoy constituye *grosso modo* la periferia cinematográfica y los primeros debates en torno a las fórmulas militantes propias de los países subdesarrollados tuvieron lugar a mediados de la década de 1970 en varios encuentros y foros que examina en su trabajo Mariano Mestman. Estos y otros espacios fueron de capital importancia para poner en órbita y legitimar estéticas como las de la violencia, el hambre y el cine imperfecto en el contexto del cine mundial<sup>13</sup>. Así, en «Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)» Mestman se ocupa de los procesos, encuentros e imágenes que pusieron de manifiesto la problemática (des)colonizadora a todos los niveles a principios de los años 70.

El trabajo de Vicente Sánchez-Biosca reflexiona acerca de la (auto)representación desde el horror, la pérdida y la distancia de varias décadas con las herramientas, materiales y códigos del medio cinematográfico. «El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: en torno a *La imagen perdida* (R. Panh, 2013)» aborda la penúltima película de Rithy Pahn atendiendo a los recursos del cineasta para dar testimonio de la barbarie cometida por los jemes rojos en el país entre 1975 y 1979 (de la que su familia y él mismo fueron víctimas). A diferencia de *Ici et ailleurs*, que planteaba las dificultades para relatar la historia y los conflictos del «otro», el problema que aborda Sánchez-Biosca es el de elaborar un discurso propio cuando, además de testigo, el responsable del relato es también protagonista y víctima.

En «Más allá del camino en zigzag. ¿Dónde está la casa de mi amigo? (A. Kiarostami, 1987), treinta años después» Farshad Zahedi vuelve a la primera película de la trilogía de Koker. Retoma en su investigación al cineasta iraní



Pekín, China. © Alberto Elena

Abbas Kiarostami, que protagonizó una de las líneas de trabajo de Alberto Elena que más interés despertó desde un primer momento. Zahedi analiza detalles de las localizaciones, el urbanismo y el paisaje para proponer un cambio de eje en los estudios que hasta ahora han tenido como objeto central esta y otras películas de Kiarostami.

El legado de Alberto Elena es el resultado de un trabajo desprejuiciado. Además de las líneas que hemos citado más arriba, su interés por el cine del mundo se tradujo también en aproximaciones a unos cines populares que con frecuencia son eclipsados en los programas de los festivales, en las muestras de cines nacionales o regionales y en los propios estudios filmicos en favor de propuestas más independientes, experimentales o autorales acordes con el cine o la cinefilia (en un sentido amplio) dominante en cada momento. Sigue vigente un apunte de Alberto de 2010: la tensión entre producción comercial y cine de autor «en el caso de algunos países del Sur adquiere características específicas. Nuestra mirada septentrional ha tendido a recuperar por lo común tan sólo (una parte de) las propuestas autorales emanadas de este Sur geopolítico, pero hoy fenómenos como Bollywood o Nollywood difícilmente pueden soslayar nuestra atención si es que realmente queremos entender algo de la geopolítica del audiovisual, pasada y presente». En este sentido, sigue siendo necesaria la «reevaluación de la memoria filmica del Sur» que subraya pertinentemente en el mismo artículo<sup>14</sup>.

Podemos decir que Marina Díaz López sigue esta propuesta al ocuparse de la emblemática figura de Mario Moreno «Cantinflas» en «La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero». En este trabajo, la autora analiza el tránsito de Cantinflas de la comedia pre-revolucionaria al cine industrial de la Época de Oro de la cinematografía mexicana. Marina Díaz López se ocupa en lo particular de las dos únicas comedias rancheras en las que participó Cantinflas: *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937) y *El Siete Machos* (Miguel M. Delgado, 1950). Según la autora, la incursión del actor en este género resulta la mejor herramienta para analizar la configuración y operatividad de su figura de estrella en el cine comercial mexicano.

En sus últimos trabajos Alberto Elena prestó especial atención a dos fenómenos directamente relacionados con la práctica transnacional en el ámbito cinematográfico: por un lado, la clásica problemática de la coproducción internacional; por otro lado, la de los festivales como espacio relacional transfronterizo. Es en el primero de los marcos citados en el que se inscribe el trabajo de Manuel Palacio y Rubén Romero: «El espacio cultural transnacional en la post-Transición. El caso de las series televisivas *Amores difíciles* y *La Reina del Sur*». Los autores se ocupan de la visibilidad y permanencia de marcas culturales de los países productores en dos series con participación española: la primera de ellas, producida por Televisión Española a finales de la década de 1980; la segunda, por la cadena privada Antena 3 en la segunda década de los 2000. El estudio de ambos casos permite a los autores analizar los procesos financieros, de diseño, producción y distribución de productos concebidos para traspasar las fronteras y las dificultades que, a priori, pueden tener este tipo de obras para públicos de territorios diversos.

[14] Alberto Elena, «Memorias del Sur» (*40 años de cine filipino [1970-2010]*, *Cahiers du Cinéma España*, n.º 12, junio de 2010), pp. 30-31. Debemos recordar la atención que el propio Alberto dedicó a formatos «populares» como las series de televisión, industrias de consumo como Nollywood y Bollywood (en varias ocasiones) y figuras emblemáticas y de calado popular que trasciende generaciones como el monstruo japonés Godzilla. En el ámbito del cine en español se ocupó también de intérpretes «estrella» como Joselito y Cantinflas. Ver: Alberto Elena (ed.), «Nollywood: panorama audiovisual en Nigeria» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 62, dossier, 2009); Alberto Elena y Helio San Miguel (eds.), «El Nuevo Bollywood» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 36, dossier, 2012); Aruna Vasudev y Alberto Elena, *El sueño de Bollywood: cine contemporáneo de la India* (Las Palmas, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2003); Alberto Elena, «La parada de los monstruos: "King Kong", "Godzilla" y nosotros», en Antonio Lafuente y Javier Moscoso (eds.), *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional* (Madrid, Biblioteca Nacional, 2000), pp. 237-249; «Cantinflas censurado, o de cómo la censura franquista trató al cine latinoamericano», en David Oubiña y Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispano-americano* (Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, 2005), pp. 31-39; «El cantor del Cine Rex: una revisión del cine de Joselito» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 38, 2001), pp. 48-61 (reedición: *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad* [Valencia, Ediciones de la Filmoteca], 2007, pp. 125-137).

## Pasión por el objeto de estudio

En estos últimos años se han llevado a cabo oportunas revisiones del trabajo de Alberto Elena en las que recurrentemente aparecen sus investigaciones de referencia en el campo de los estudios fílmicos. En nuestro caso, nos ha parecido que elaborar una bibliografía completa de sus publicaciones era la mejor manera de continuar con el reconocimiento a su labor investigadora. El lector podrá encontrar esta sección al final de la revista.

Las publicaciones de Alberto Elena en conjunto ofrecen un mosaico tan amplio como disperso si consideramos la cantidad de breves reseñas, notas o presentaciones que también escribió pero que, por una necesidad de síntesis, hemos dejado fuera de la bibliografía. Ciñéndonos a los formatos más estándares (volúmenes monográficos, capítulos de libros, artículos académicos, actas de congresos y revistas especializadas), podemos observar las diferentes líneas de interés y perspectivas de análisis que Alberto fue incorporando a su trabajo a lo largo de los años. La bibliografía recoge, por supuesto, sus aportaciones a los estudios fílmicos, los que le han otorgado un lugar de referencia en el campo. Pero también incluye sus primeros trabajos en el área de la historia de la ciencia y, los que quizá resultan más curiosos vistos hoy, aquellos en los que conjugó su trayectoria académica inicial con una inquietud por el cine que más tarde convirtió en la línea de fuerza de su trabajo intelectual.

El diseño para la sección de reseñas de este número vino dado por las propias circunstancias. Desde 2014 han sido muchas las publicaciones y trabajos dedicados a la memoria de Alberto Elena. Nuestra sorpresa fue comprobar que algunos de ellos incluían entre sus capítulos contribuciones suyas y, por este motivo, nos pareció justo dedicar la habitual sección de reseñas a estos títulos. Incluimos por

tanto en este número un comentario crítico a los últimos trabajos de Alberto Elena, unos estudios en los que desarrolla líneas anunciadas en investigaciones previas y que, como cada uno de los escritos que componen su bibliografía, no se limitan a lo ya dicho.

Las imágenes presentes en esta «Presentación» y entre los artículos que componen el monográfico también forman parte del homenaje. La curiosidad infatigable de Alberto Elena por los cines del mundo le llevó a recorrer todo tipo de espacios y territorios cinematográficos: filmotecas, festivales, museos, archivos, colecciones; pero también espacios de cinefilia más inusuales. Fotografió y coleccionó algunos de los



Medan, Indonesia.  
© Alberto Elena

lugares más alejados dando forma a un breve archivo de diapositivas en el que, con su meticulosidad habitual, señaló las fechas y los lugares en los que fueron tomadas las imágenes. Sabíamos de estos recorridos a través de sus textos y de algunas anécdotas y ahora, con las imágenes intercaladas entre los diferentes textos de este monográfico, podemos mostrar algunos de los lugares que propiciaron una mirada tan particular hacia el otro. Agradecemos a Paloma Garvía su generosidad por permitirnos utilizar estas imágenes y publicar el artículo de Alberto «Bollywood en Quismondo: versiones del cine indio para la exportación, 1953-1962». Igualmente, queremos expresar nuestro agradecimiento por la ayuda prestada en diferentes terrenos a Valeria Camporesi, Fernando Guerrero —de la editorial Abada/Maia—, David Moriente y Jaime Pena.

Quienes conocieron a Alberto Elena estarán de acuerdo en destacar también su labor pedagógica. Es difícil lograr la atención de los alumnos, hacer que los intereses propios resulten atractivos para ellos y transmitirles una curiosidad que los anime a seguir una senda parecida. Es difícil, pero Alberto lo consiguió: primero, en la Universidad Autónoma de Madrid y más tarde, en la Carlos III, así como en tantos otros lugares en los que dictó clases. En esta dirección, siempre se preocupó de crear espacios que permitieran estrechar vínculos y establecer diálogos con colegas y discípulos. Uno de ellos fue/es *Secuencias*.

El recuerdo y el reconocimiento a Alberto son ahora dos constantes adicionales para el equipo de *Secuencias* que, por motivos evidentes, han resultado centrales en el desarrollo de este número. Esperamos que este sea un justo homenaje a Alberto Elena: por transmitirnos inquietudes y curiosidades; por compartir generosamente preguntas y saberes; por el trato sencillo, la amistad y los años de escuela.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARMES, ROY, *Third World Film Making and the West* (Berkeley, University of California Press, 1987).
- CROFTS, STEPHEN, «Reconceptualising National Cinema/s», en Valentina Vitali y Paul Willemsen (Eds.), *Theorising National Cinema* (Londres, British Film Institute, 1993 [2006]), pp. 44-58.
- CZACH, LIZ, «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema» (*The Moving Image*, 2004, vol. 4, núm. 1), pp. 76-88.
- ELENA, ALBERTO, «La parada de los monstruos: "King Kong", "Godzilla" y nosotros», en Antonio Lafuente y Javier Moscoso (eds.), *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional* (Madrid, Biblioteca Nacional, 2000), pp. 237-249.
- , «El cantor del Cine Rex: una revisión del cine de Joselito» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 38, 2001), pp. 48-61 (reedición: *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad* [Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2007], pp. 125-137).
- , «Cantinflas censurado, o de cómo la censura franquista trató al cine latinoamericano», en David Oubiña y Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispanoamericano* (Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, 2005), pp. 31-39.

- , «sin título», *Catálogo VIII Edición del Festival de Granada Cines del Sur*, (Granada, Junta de Andalucía, 2005 [2014]), pp. 10-11. Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/cinesurgranada/wp-content/uploads/2015/02/CATALOGO2014-web-ok.pdf>.
- , «Panorama desde el Puente (de Gálata), o las encrucijadas del cine turco» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, junio de 2003), pp. 99-114 (reedición: *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad*, [Valencia, Generalitat Valenciana, 2007], pp. 139-150).
- (ed.), «Nollywood: panorama audiovisual en Nigeria» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 62, dossier, 2009).
- , «Memorias del Sur» (*40 años de cine filipino [1970-2010]. Cahiers du Cinéma España*, n.º 12, junio de 2010), pp. 30-31.
- ELENA, ALBERTO y SAN MIGUEL, HELIO (eds.), «El Nuevo Bollywood» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 36, dossier, 2012).
- GALTUNG, JOHAN, «A Structural Theory of Imperialism» (*Journal of Peace Research*, vol. 8, n.º 2, 1971), pp. 81-117.
- GARCÍA ESPINOSA, JULIO, «Por un cine imperfecto» (*Hablemos de cine*, 1970, n.º 55/56), pp. 37-42.
- GETINO, OCTAVIO y SOLANAS, FERNANDO. «Hacia un tercer cine», en *10 años de hacia un tercer cine (1979)*. Consulta en el blog de Octavio Getino *Octavio Getino Cine (1969 [2010])* <http://octaviogetinocine.blogspot.com.es/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html>
- MEDINA, CUAUHTÉMOC, *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo* (México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2010).
- PRASHAD, VIJAY, *The Poorer Nations: A Possible History of the Global South* (Londres y Nueva York, Verso, 2012).
- REDACCIÓN DE SECUENCIAS. Revista de historia del cine, «Alberto Elena» en (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º. 38, 2013), p. 7.
- ROCHA, GLAUBER, «Estética del hambre», en *La revolución es una eztyka* (Buenos Aires, Caja Negra, 1965 [2011]), pp. 29-35.
- , «Tricontinental», *La revolución es una eztyka* (Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011 [1967]).
- ROSAURO RUIZ, ELENA, *Historia y violencia en el Sur americano: prácticas artísticas, 1992-2012* (Universidad Autónoma de Madrid, 2016, Tesis inédita). Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671399>.
- SAUVY, ALFRED, «Trois mondes, une planète» (*L'observateur*, 25 de agosto de 1952), p. 14.
- SUNKEL, OSVALDO, «Capitalismo transnacional y desintegración nacional» (*Estudios Internacionales*, n.º 16, 1971), pp. 3-61. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/41390713> [12 enero 2016].
- VASUDEV, ARUNA y ELENA, ALBERTO, *El sueño de Bollywood: cine contemporáneo de la India* (Las Palmas, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2003).
- WALLERSTEIN, IMMANUEL, «Dependence in an Interdependent World: The Limited Possibilities of Transformation within the Capitalist World Economy» (*African Studies Review*, vol. 17, n.º 1, 1974), pp. 1-26.

Jaisalmer, India (1990).  
© Alberto Elena



## **ARTÍCULOS**

Solo [Surakarta], Indonesia (1992).  
© Alberto Elena



# BOLLYWOOD EN QUISMONDO: VERSIONES DEL CINE INDIO PARA LA EXPORTACIÓN, 1953-1962<sup>1</sup>

Bollywood in Quismondo: Versions of Indian Cinema for Export, 1953-1962

ALBERTO ELENA<sup>a</sup>

Universidad Carlos III (Madrid)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.002>

## RESUMEN

El planteamiento inicial de este trabajo consistía en un estudio comparativo de dos películas de la India dirigidas por Mehboob Khan —*Maya (Aan, 1953)* y *Madre India (Mother India, 1957)*— a partir de sus versiones originales y las estrenadas en España en esa misma década de 1950. En ambos casos se trata de películas en las que el metraje original se redujo considerablemente para su exhibición en España. Sin embargo, la inexistencia de material suficiente para este propósito obliga a redirigir la investigación hacia el caso particular de *Madre India*: las vías de distribución de la película y su circulación por diversas pantallas del país, así como los motivos (narrativos y políticos) que llevaron a reducir a la mitad el metraje de la versión íntegra original.

**Palabras clave:** Bollywood, multiversiones, exhibición, recepción, España, archivos fílmicos, *Madre India*, Mehboob Khan.

## ABSTRACT

At the beginning, the aim of this research was to compare two Indian films directed by Mehboob Khan — *Aan* (1953) and *Mother India* (1957) — considering their original versions and the ones showed in Spain theatres during the 1950s decade. In both cases, the length of these films was reduced considerably in order to be released in Spain. In spite of the original purpose of this research, there was no enough material for the comparative study. For this reason, eventually the research takes only *Mother India* as a case study and it focuses on how the film was distributed, on its exhibition in diverse Spanish theatres, and on the narrative and political reasons that reduced into a half the film's original length.

**Keywords:** Bollywood, multiversions, exhibition, film archives, reception, Spain, *Mother India*, Mehboob Khanm.

[1] N. de los E. «Bollywood en Quismondo: versiones del cine indio para la exportación, 1953-1962» es un trabajo inédito de Alberto Elena que presentó como ponencia en el 69º Congreso de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos), dedicado a las multiversiones. Dicho congreso se celebró en la Filmoteca de Catalunya, Barcelona, del 21 al 27 de abril de 2013: <<http://www.fiafcongress.org/2013/download/programme-symp-ES.pdf>> (22/11/2016).

Agradecemos muy sinceramente a Paloma Garbía que nos permitiera acceder al texto y publicarlo.

[a] Para conocer la trayectoria académica de Alberto Elena, ver los textos (Presentación. Alberto Elena y las miradas al cine periférico) (pp. 7-19) y (Bibliografía) (pp. 197-208) en este mismo número.

La presente ponencia se enmarca dentro de una investigación más amplia centrada en la recepción de las primeras películas indias llegadas a España y otros mercados de habla hispana en América Latina entre, aproximadamente, mediados de los años cincuenta y mediados de los sesenta. Diversos estudios han dado ya adecuada cuenta de algunos de los procesos de circulación histórica del cine indio a escala mundial. No será preciso enumerar aquí de forma exhaustiva esos trabajos seminales sobre el tema, pero sin duda colecciones como las de Raminder Kaur y Ajay Sinha *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*<sup>2</sup>, Sanjita Gopal y Sujata Moorti *Global Bollywood*<sup>3</sup> o el excelente monográfico de la revista *South Asian Popular Culture* editado por Dimitris Eleftheriotis y Dina Iordanova<sup>4</sup> constituyen referencias inexcusables en este punto. Investigaciones más puntuales como las ya clásicas de Brian Larkin<sup>5</sup> sobre la recepción del cine popular indio en la región hausa-parlante de Nigeria, los estudios de Sudha Rajagopalan<sup>6</sup> sobre su impacto en la Unión Soviética después de Stalin o dos espléndidas y muy recientes aportaciones, a cargo de Ahmet Gurata<sup>7</sup> y May Adadol Ingawanij<sup>8</sup>, sobre los casos de Turquía y Tailandia en los años cincuenta, han esclarecido considerablemente algunos aspectos cruciales de la circulación histórica del cine indio en diversos contextos no diaspóricos. El caso de los mercados hispanos ha brillado hasta la fecha por su ausencia en esta rica bibliografía y, sobre todo, y lo que es más relevante en el contexto de este simposio sobre multiversiones, con la excepción del trabajo de Gurata<sup>9</sup> sobre la difusión de *Awara* en Turquía, ningún estudio ha abordado hasta hoy la comparación entre las distintas versiones exhibidas en el extranjero, por más que este sea un elemento clave para poder establecer algunas hipótesis tentativas acerca de las tempranas estrategias comerciales de los grandes productores de Bombay en los años cincuenta, así como sobre las prácticas de recepción a que se vieron sometidas en diferentes contextos.

Una pequeña aclaración sobre el título de esta ponencia se impone antes de proceder con la exposición. El uso del término «Bollywood» en el mismo es, obviamente, poco riguroso y ha de verse solo como una cómoda etiqueta para referirnos al cine popular hindi, expresión más extendida en el ámbito académico y que, en cualquier caso, no fuerza el anacronismo. Valga la licencia, espero<sup>10</sup>. Ahora bien, ¿por qué Quismondo? ¿Qué es Quismondo? Quismondo es una pequeña localidad de la provincia de Toledo, situada a unos setenta kilómetros al sur de Madrid, en la que en 1962 Víctor Erice y otros jóvenes redactores de la histórica revista *Nuestro Cine* realizaron un primer —y luego muy famoso— «estudio de campo» sobre el consumo de cine en la España rural de la época<sup>11</sup>. Sorprendentemente para los propios autores, una de las más llamativas conclusiones del mismo tiene que ver con la popularidad de que parecía gozar en dicha localidad la película *Madre India (Mother India)*, Mehboob Khan, 1957), por lo demás discretamente estrenada y escasamente merecedora de atención crítica en España. Es probable, en realidad, que Erice y sus colegas ni siquiera supieran en ese momento a qué se referían sus interlocutores y así se limitan a constatar: «Es curioso cómo el nombre de

[2] Raminder Kaur y Ajay Sinha, *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens* (Nueva Delhi, Sage, 2005).

[3] Sanjita Gopal y Sujata Moorti, *Global Bollywood* (University of Minnesota Press, 2008) Minneapolis.

[4] Dimitris Eleftheriotis y Dina Iordanova (eds.), *Indian Cinema Abroad: Historiography of Transnational Cinematic Exchanges (South Asian Popular Culture)*, vol. 4, n.º 2, october 2006).

[5] Brian Larkin, «Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities» (*Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 67, n.º 3, 1997), pp. 406-440

[6] Sudha Rajagopalan, *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-Going After Stalin* (Bloomington, Indiana University Press, 2009).

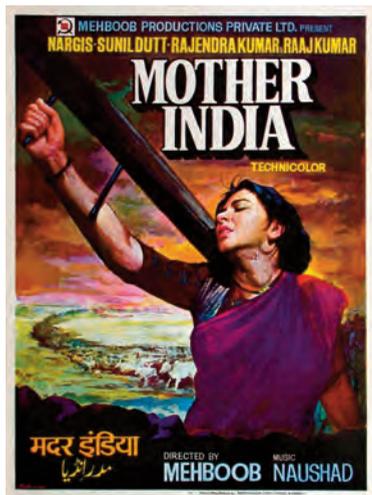
[7] Ahmet Gurata, «The Road to Vagrancy: Translation and Reception of Indian Cinema in Turkey» (*BioScope: South Asian Screen Studies*, vol. 1, n.º 1, 2010), pp. 67-90.

[8] May Adadol Ingawanij, «Mother India in Six Voices: Melodrama, Voice Performance, and Indian Films in Siam» (*BioScope: South Asian Screen Studies*, vol. 3, n.º 2, 2012), pp. 99-121.

[9] Ahmet Gurata, «The Road to Vagrancy: Translation and Reception of Indian Cinema in Turkey», pp. 67-90.

[10] N. de los E. En sus investigaciones, y como puede comprobarse en la bibliografía incluida en este número monográfico, Alberto Elena se ocupó en varias ocasiones de Bollywood y la problemática asociada a dicho término. Incluimos aquí un fragmento en el que el autor, junto con Helio San Miguel, pone en contexto (geográfico, histórico y formal) y revisa desde una pers-

Cartel de *Madre India*  
(*Mother India*, Mehboob  
Khan, 1957).



pectiva crítica la etiqueta Bollywood: «La expresión surgió en los años 70 de la unión de Bombay (el nombre tradicional de la ciudad hoy conocida como Mumbai) y Hollywood, y se refería sobre todo al componente más comercial e industrial de la producción de esta ciudad y sus alrededores, aunque con connotaciones peyorativas que lo caracterizaban como un sucedáneo del cine producido por la meca del cine norteamericano. El término Bollywood encontró en principio una fuerte resistencia tanto en ámbitos académicos como profesionales, que lo veían (y muchos aún lo ven) como un término algo insultante pues argüían, no sin cierta razón, que la introducción del cine en Bombay precede a su introducción en Los Angeles. 'Popular Hindi Cinema' o 'Bombay Cinema' son las alternativas preferidas, pues estas dos expresiones además engloban las características definitorias del término: que su centro de producción es Bombay (no «sobre» Bombay), que es un cine de vocación comercial diferenciado del carácter autoral y realista del 'paralelo cinema' y de los llamados Nuevos Cines (representados por directores como Satyajit Ray, Mrinal Sen, Shyam Benegal, Adoor Gopalakrishnan, etc.), y que el idioma que se usa es el hindi, la lengua principal en la mayor parte de los estados del norte de la India, con más de 500 millones de hablantes o de espectadores con capacidad de entenderla, aunque paradójicamente no sea la de Mumbai (Bombay), que está situada en el estado de Maharashtra, donde se habla maratí, y donde además, dado su carácter de centro financiero, el inglés se usa con gran frecuencia, sobre todo entre las clases medias y más acomodadas, e incluso habitualmente en los guiones de las películas que allí se ruedan. [...] Por

*Madre India* se ha ido repitiendo a lo largo de las entrevistas. En el bar eran varios los que la nombraban»<sup>12</sup>. De lo que no cabe duda, a partir de evidencias fragmentarias como esta, pero sustantivas en su conjunto, es de que *Mother India* gozó de cierto predicamento en España entre un público rural o adscribible, en todo caso, al proletariado urbano, algo similar a lo que sucedió en otros países mejor estudiados (Grecia sería el referente más obvio, aunque no el único).

Antes que *Mother India*, *Aan / Savage Princess* (Mehboob Khan, 1953) había llegado también a las pan-

tallas españolas, bajo el título de *Maya*, conociendo un estreno de postín (Madrid, 9 de noviembre de 1953), en céntricas salas de la capital, con gran aparato publicitario y una acogida crítica razonablemente favorable. Mi planteamiento inicial consistía en estudiar las versiones de ambas películas estrenadas en España (cuyas duraciones revelaban fuera de toda duda operaciones de remontaje de gran calado: 105 minutos frente a los 161 originales en el caso de *Aan*; 83 frente a los 172 de *Mother India*). Sin embargo, no parece conservarse copia alguna de la versión española de *Aan*, por lo que la comparación se revela impracticable. Un aproximación alternativa era estudiar la versión estrenada, con enorme éxito, en Portugal, pero la única copia conservada en la Cinemateca Portuguesa (a cuyos responsables doy las gracias por las facilidades para su consulta) está incompleta (faltan los rollos dos y seis). El análisis de los materiales conservados revela, no obstante, una situación muy distinta a la española, pues la película se estrenó —subtitulada y no doblada— en su versión original íntegra. *Mother India*, en cambio, nunca se estrenó en Portugal como consecuencia del boicot impuesto tras la crisis de Goa en 1961, de manera que tampoco en este caso resulta posible una comparación. La fuerza de las circunstancias ha convertido, por tanto, este trabajo en un estudio de caso a partir de la copia de *Mother India* estrenada en España, conservada en una versión muy particular en la Filmoteca Española (sin cuyo apoyo y colaboración jamás habría podido llevar a cabo la investigación).

La copia de la película conservada en la Filmoteca Española —única de la que se tiene noticia— es una copia en 16 mm y blanco y negro, de calidad muy deficiente (sobre todo el audio), puesta en circulación por la distribuidora eclesiástica San Pablo Films en sus habituales feudos en colegios, parroquias, etc. La documentación conservada en el Archivo General de la Administración<sup>13</sup> alude a la cesión de derechos por parte de la distribuidora comercial,

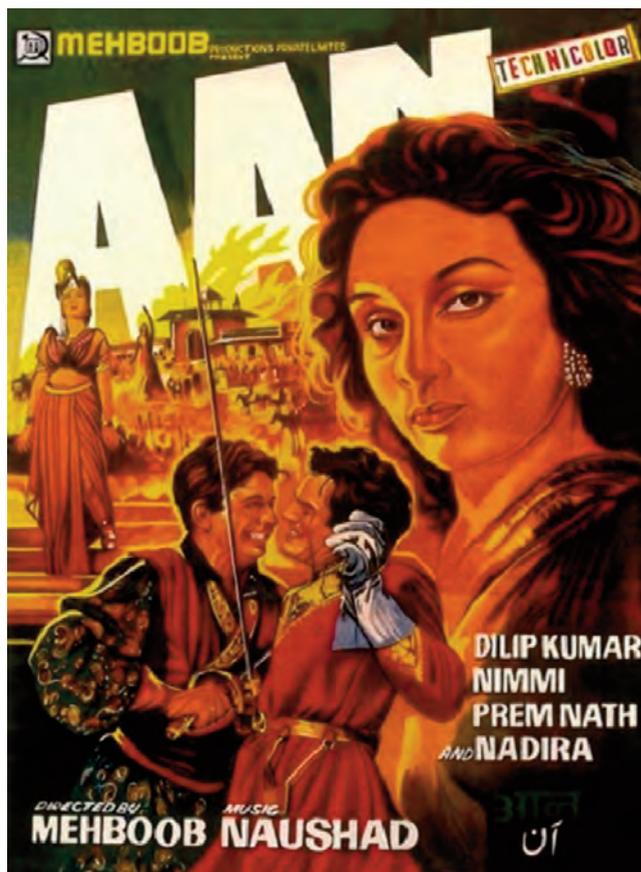
Mundial Films, realizada en agosto de 1960, por lo que cabe suponer que esta versión comenzó a circular en fechas bastante tempranas (la película se había estrenado en Barcelona en septiembre de 1959 y en Madrid en marzo de 1960) y quizás llegó a públicos mucho más variados y numerosos que los de la propia versión distribuida en salas. Sea como fuere, la conservación de esta copia permite establecer una primera comparación y pergeñar algunas conclusiones tentativas al respecto.

La primera y más evidente cuestión es desde luego: ¿cómo se reduce a 83 minutos una película de 172? La respuesta no se le escapa a nadie: se trata de una simple cuestión de tijeras. Aunque, en realidad, bien mirado, quizás no sea una cuestión tan «simple». A falta, como decía antes, de cualquier clase de estudios sobre las versiones que circulan simultáneamente en otros países, nos cuidaremos sin duda de extrapolar las posibles conclusiones extraídas del caso español, pero sí cabría trazar —tentativamente al menos— algunas premisas presumiblemente compartidas. En primer lugar, cabe constatar que, como en el caso previo de *Aan*, se trata de una operación de alcance auténticamente internacional y el puerto de entrada común en los mercados de Europa occidental parece ser siempre Londres. En España, la Junta de Clasificación y Censura incluso autoriza *Madre India* como película de «nacionalidad inglesa» y, de hecho, la operación se acoge al «convenio cinematográfico hispano-inglés». Como vendedor, figura la empresa londinense Wentways Productions y la documentación administrativa alude a cierta compensación por haber prohibido recientemente la censura dos películas británicas presentadas por dicha empresa. Ese pudo ser también el caso en otros mercados de exhibición de Europa occidental (al menos), donde las fuentes disponibles ofrecen —con algunas oscilaciones menores— duraciones básicamente similares y por lo general compatibles con la hipótesis de una vía común de distribución y una versión matriz sujeta tan solo a variaciones locales por razones de censura, criterios comerciales de las distribuidoras, etc.

La versión española de la película se estrenó, como era la norma en la época, doblada al castellano. El trabajo lo llevó a cabo la empresa barcelonesa La Voz de España y no es difícil reconocer a Elsa Fábregas, la voz de Scarlett O'Hara en la versión española de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939) detrás del personaje de Radha. De manera completamente previsible, los títulos de



otro lado, no deja de ser paradójico que [la] ampliación del marco geográfico y del tamaño de Bollywood, vaya acompañada generalmente de una visión más reduccionista desde un punto de vista estético, temático e industrial. Es cierto que lo que podemos llamar 'mainstream Bollywood' representa el discurso dominante, el más popular, el que más dinero recauda, aquel en el que se basa su poderoso star system y el responsable de esa imagen más reconocible que Bollywood evoca. También lo es que el 'mainstream Bollywood' utiliza con regularidad y profusión una serie de fórmulas reconocibles como la inclusión de canciones y escenas de baile, melodrama y mezcla de géneros, estereotipos tanto en los personajes secundarios como en los principales, abuso de coincidencias imposibles, etc. Sin embargo, sus patrones y temáticas no son los mismos en los años 50 que en la actualidad, pues no conforman una tradición inmutable y homogénea, sino que, aun conservando unos rasgos formales característicos, experimentan continuas adaptaciones y actualizaciones con el paso de los años, muchas veces en respuesta también al clima político-social del país» Alberto Elena y Helio San Miguel (eds.), *El nuevo Bollywood* (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 36, 2012), pp. 7-9.



Cartel de *Maya*.

[11] Víctor Erice, Antonio Eceiza y Santiago San Miguel, «Quismondo: el cine visto en un pueblecito español» (*Nuestro Cine*, n.º 8, febrero de 1962), págs. 23-27.

[12] Víctor Erice, Antonio Eceiza y Santiago San Miguel, «Quismondo: el cine visto en un pueblecito español», p. 26.

[13] Archivo General de la Administración, 36/03655 y 36/03725.

de las imágenes de la muerte de la abuela y, justo después del intermedio, momento en que desaparecen algunas de las secuencias que escenifican el creciente enfrentamiento de Birju con el prestamista Shukilala y, a la postre, con su propia madre.

En todos los demás casos, la versión española de *Mother India* depura selectivamente elementos muy diversos en aras de aligerar el metraje, simplificar la narración y acortar la duración de las canciones. Probablemente, en algunos casos puedan intuirse razones de censura (autocensura comercial, pues la película pasó sin cortes): aparte del mencionado detalle del logo de la productora, quizás también la desaparición de la esvástica en la secuencia del regalo de las pulseras pueda deberse a estos motivos. No es fácil determinar si la supresión de planos para hacer menos dramática la agonía de Birju pudo tener algo que ver con el temor a la censura, pero desde luego el largo corte infligido a la secuencia en que Radha, cubierta de barro, va a casa del prestamista para ofrecerse al mismo a cambio de comida para sus hijos probablemente haya de leerse bajo esta luz (y el hecho de que Radha, antes de cambiar de opinión, se encare con una efigie de la diosa Riqueza difícilmente ayudaba a hacer más digerible la secuencia). Con todo, como se ha apuntado, y a falta de poder com-

créditos —notablemente abreviados con respecto a los del original— escamotean el famoso logo de la productora de Mehboob. Pero, a partir de ahí, ¿cuáles son las operaciones concretas de adaptación y traducción acometidas en esta versión? La operación de remontaje de esta versión española (¿acaso podría decirse también «versión internacional»?) de *Mother India* pasa fundamentalmente por un trabajo de corte y aligeramiento en el interior de las secuencias, afectando a situaciones, diálogos, canciones, etc., operando así elipsis inexistentes en el original y suturando los bloques mediante procedimientos diversos. Son raros, sin embargo, los casos de supresiones de secuencias completas. En realidad, tal cosa solo sucede en un par de ocasiones, inmediatamente después de la muerte del marido de Radha, cuando un corte de aproximadamente 7 minutos implica la eliminación de la canción *Nagri Nagri* y la supresión

parar con las versiones estrenadas en otros países, la clave de las operaciones que subyacen a esta versión no reside en las exigencias de la censura, sino en la necesidad de limar algunas asperezas formales (la duración de las canciones, a veces reducidas a menos de un tercio del original: *Matwala Jiyya*), asegurar una mayor inteligibilidad y facilitar de algún modo su *a priori* difícil explotación comercial. No olvidemos que detrás de la presentación de estas primeras películas indias en la Europa de los años cincuenta latía un profundo desconocimiento de aquel país. En el



Fotograma de *Madre India*.

caso de España era proverbial: el apoyo de Nehru al frente republicano durante la Guerra Civil se tradujo posteriormente en un desinterés mutuo a todos los niveles y las relaciones diplomáticas solo se establecerán en 1956 (aunque el intercambio de embajadores será aún más tardío). Pero, de algún modo, como bien muestra el interesantísimo informe redactado por Jerzy Toeplitz para la UNESCO en diciembre de 1964<sup>14</sup>, la situación era bastante generalizada y el escaso conocimiento de la India en Occidente operaba de entrada como un obstáculo para la difusión de sus películas. Bajo su radiante perfil de fantasía hollywoodiense, *Aan* todavía había podido funcionar como un exótico sucedáneo y de ahí que su aceptación fuera —hasta donde podemos reconstruir— mayor y no tan limitada, como *Mother India*, a un público eminentemente popular en circuitos de exhibición secundarios. *Mother India* podía apelar a una cierta imaginación melodramática, pero sin duda eran muchas más las claves requeridas para un adecuado acercamiento y, a pesar de que pudiera hacerse, y se hiciera, una lectura moralizante de la misma, algunos también encontraban en ella «un fatalismo truculento que termina por fastidiar» (Mariano Daranas, periodista monárquico, integrante de la Junta de Clasificación y Censura)<sup>15</sup>.

Buena parte de los cortes infligidos a la versión española de *Mother India*, de aquellas supresiones de mayor envidia en términos narrativos, son suplidos de hecho por una *voice over* que opera una doble función, explicativa y moralizante. Dicha *voice over* puede, por ejemplo, servir para ilustrar al espectador sobre ciertas tradiciones locales (los ritos nupciales) o, mucho más interesante, para esclarecer algunas circunstancias que en el original pudieran resultar excesivamente elípticas para un espectador medio (el nacimiento de los tres hijos del matrimonio, no mostrado en la película). Pero, sobre todo, permite glosar los acontecimientos desde un punto de vista moral o moralizante, subrayando —o inventando— ciertos discursos sobre el amor, el papel de la mujer en la sociedad, la lucha contra la adversidad, el destino del campesino, la injusticia social o el honor de un pueblo. Es probable que tales estrategias per-

[14] Jerzy Toeplitz, *Indian Films and Western Audiences* (Paris, UNESCO, 1964). Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134149eo.pdf>>, (24/11/2016).

[15] Archivo General de la Administración, 36/03655 y 36/0372.



Fotograma de *Madre India* correspondiente a la canción *Nagri Nagri*.

mitieran finalmente a la película conectar con un público popular que de otro modo difícilmente se hubiera visto interpelado por la misma. Es probable también que las estrategias desplegadas en la versión española de *Mother India* se reencuentren en otras versiones para la exportación y quepa, por tanto, establecer comparaciones y paralelismos sugeridos. En el estado actual de la investigación, sin embargo, apenas sí podemos comenzar a elucubrar acerca de cómo estas multiversiones constituyen un *locus* privilegiado para estudiar ese contacto inicial entre el cine indio y los públicos internacionales. Pero la gran tarea está todavía por hacer.

## BIBLIOGRAFÍA

- ELENA, Alberto y SAN MIGUEL, Helio (eds.), *El nuevo Bollywood (Secuencias. Revista de historia del cine dossier, n.º 36, 2012)*.
- ERICE, Víctor, ECEIZA, Antonio y SAN MIGUEL, Santiago, «Quismondo: el cine visto en un pueblecito español» (*Nuestro Cine, n.º 8, febrero de 1962*).
- ELEFThERIOtIS, Dimitris y IORDANOVA, Dina (eds.), "Indian Cinema Abroad: historiography of Transnational Cinematic Exchanges" (*South Asian Popular Culture, Vol. 4, n.º 2, octubre de 2006*).
- GURATA, Ahmet, «'The Road to Vagrancy': Translation and Reception of Indian Cinema in Turkey» (*BioScope: South Asian Screen Studies, vol. 1, n.º 1, 2010*).
- INGAWANIJ, May Adadol «*Mother India* in Six Voices: Melodrama, Voice Performance, and Indian Films in Siam» (*BioScope: South Asian Screen Studies, vol. 3, n.º 2, 2012*).
- KAUR, Raminder y SINHA, Ajay, *Bollywood. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens* (New Delhi, Sage, 2005).
- LARKIN, Brian, «Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities» (*Africa: Journal of the International African Institute, vol. 67, n.º 3, 1997*).
- GOPAL, Sanjita y Moorti's, Sujata *Global Bollywood* (University of Minnesota Press, 2008).
- RAJAGOPALAN, Sudha, *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-Going After Stalin* (Bloomington, Indiana University Press, 2009).
- TOEPLITZ, Jerzy, *Indian Films and Western Audiences* (París, UNESCO, 1964): Disponible en <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134149eo.pdf>>, (24/11/2016).

## Archivos

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

Calcutta, India.  
© Alberto Elena



# MÁS ALLÁ DEL CAMINO EN ZIGZAG. ¿DÓNDE ÉSTA LA CASA DE MI AMIGO? (A. KIAROSTAMI, 1987), TREINTA AÑOS DESPUÉS<sup>1</sup>.

Beyond the Zigzag Path. *Where is the Friend's Home?*  
(A. Kiarostami, 1987), Thirty Years Later.

FARSHAD ZAHEDI<sup>a</sup>

Universidad Carlos III de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.003>

## RESUMEN

La mayoría de los textos escritos a propósito de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Janeh-ye dust koyast*, Abbas Kiarostami, 1987) han remarcado un aspecto metafísico de la película. Los periplos de un niño en busca de la casa de su amigo fueron interpretados como un viaje iniciático de un sujeto pre-moderno. Una aproximación a lo exótico de la película ha eclipsado una interpretación dentro de su contexto histórico, y a su vez, ha desviado las construcciones posteriores del significado de la película hacia terrenos extra-diegéticos. Mientras se ignoraba la modernidad inherente de la narrativa de Kiarostami, la película fue interpretada como un poema visual esotérico, lo que es insuficiente para analizar el aspecto socio-histórico de la película, especialmente visible e interpretable en una secuencia clave que ha sido ignorada.

Palabras clave: cine iraní, Kiarostami, trilogía de Koker, *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, puertas y ventanas.

## ABSTRACT

The majority of reviews and analysis of *Where Is The Friend's Home* (*Janeh-ye dust koyast*, Abbas Kiarostami, 1987) have remarked the metaphysical dimension of the movie. The voyage of a child eager to find his friend's home, has been interpreted as an initiation journey of a premodern subject. The approach to the exotic aspect of the movie has obfuscated the interpretations within its own historical context, and has diverted, instead, the posterior construction of the meaning for the movie, toward extradiegetic terrains. Whereas the inherent modernity of the Kiarostami's narrative was ignored, the movie was interpreted

[1] No habría sido posible realizar este estudio sin el legado de Alberto Elena sobre Abbas Kiarostami que actualmente se encuentra en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid gracias a la donación y la generosidad de Paloma Garbía.

[a] FARSHAD ZAHEDI es Doctor en Historia del cine y profesor del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Entre su publicación sobre el cine iraní destacan: «Cine iraní en España» (*Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2015. vol. 21, n.º 2) pp. 1295-1308, «The Myth of Bastoor and the Children of Iranian Independent Cinema» (*Film International*, 2014, vol. 12 n.º 3), pp. 21-30; «Figuras femeninas en el paisaje urbano: La tetralogía de Dariush Mehryui» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 67, 2011) pp. 82-95; *40 años de cine iraní: el caso de Dariush Mehryui* (Madrid, Fragua, 2010) y «Irán, cine y modernidad» (*Revista de Occidente*, n.º 343, 2009) pp. 33-53.

as a visual esoteric poem. This dominant approach is not enough for analysing the sociohistorical aspect of the movie, especially visible and interpretable in a key sequence, which was ignored.

Keywords: Iranian Cinema, Kiarostami, Koker trilogy, *Where is the Friend's Home?*, doors and windows.

## Introducción

El niño protagonista de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* recorre varias veces un camino en zigzag para cruzar la colina que separa su pueblo de la aldea vecina. Dejando atrás un árbol solitario en la cima, el niño entraría en los territorios de la aldea vecina, llegaría a la casa de su amigo y podría entregarle su cuaderno de deberes. Pero la realidad es bien distinta. Fuera de la diégesis de la película el camino no llega a ninguna parte. Afirmaba Kiarostami que el camino en zigzag fue construido por los niños de la aldea con motivo de la película durante el rodaje y que su punto y final es la cima de la colina donde también fue plantado el famoso árbol solitario: «ese camino es de los que no tienen final, pero a la vez pueden conducirle a uno a muchos lugares; por lo menos, este en particular a mí me llevó a muchos lugares [...] Fue milagroso para mí»<sup>2</sup>.

La imagen de la colina, el camino en zigzag y el árbol solitario reaparecen en otras dos películas de la célebre trilogía de Koker. El naturalismo de Kiarostami llama mucho la atención de los críticos europeos. Los árboles solitarios y los zigzagueantes caminos desiertos abundan desde entonces en toda obra del director iraní. Incluso para algunos críticos fueron elementos importantes de su firma. Abbas Kiarostami fue reconocido como el autor de caminos, árboles, buscadores solitarios y diálogos en el coche. Elementos que fueron reconocidos como estructurantes de su obra. Algunos autores, incluso, encuentran cierto parecido entre la imagen de la colina, el camino en zigzag y el árbol solitario con las magistrales miniaturas persas. Para Joan Copjec, Kiarostami había insertado en la trilogía de Koker una réplica de *El paisaje Xvarnah*, la magistral miniatura del siglo XIV realizada en Shiraz, definida por Henry Corbin como una muestra de la cosmovisión persa, «una geografía visionaria», un lugar entre lo abstracto y lo sensible<sup>3</sup>. Probablemente este reconocimiento fue el milagro del camino en zigzag del que Kiarostami hablaba.

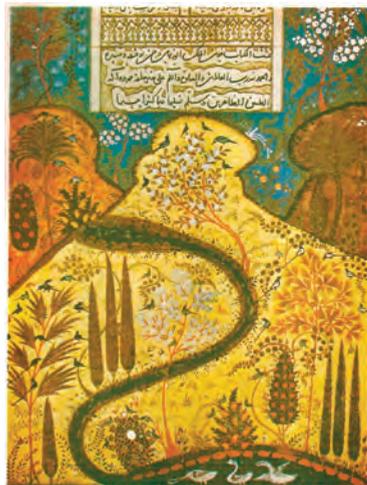


Abbas Kiarostami: *verdades e ilusiones* (Abbas Kiarostami, *Vérités et songes*, Jean-Pierre Limosin, 1994).

[2] Traducción propia de las declaraciones de Abbas Kiarostami en el documental *Abbas Kiarostami: verdades e ilusiones* (Abbas Kiarostami, *Vérités et songes*, Jean-Pierre Limosin, 1994).

[3] Joan Copjec, «Abbas Kiarostami and the Imaginal World, *So What?*» (lecturas públicas sobre las humanidades y ciencias sociales contemporáneas, Universidad New South Wales: lunes 13 de julio de 2015). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=a12Tbk8NuFI> (10/10/2016).

Paisaje «Xvarnah», procedente de *Antología persa*, manuscrito datado en 1398. A. D. Museo de Turk ve Islam Muzesi, Estambul.



[4] Hay que tener en cuenta que la construcción de Kiarostami como un autor neorrealista, el icono de la modernidad, el seguidor de un cierto humanismo, un Kiarostami próximo a los grandes autores europeos como Rossellini, Bresson, Tarkovski y Antonioni, e incluso el Kiarostami postmoderno ocurre al mismo tiempo, e incluso, antes, de la construcción del significado para *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Las especulaciones en busca de una categoría para el autor iraní, de hecho, no se iniciaron con esta primera entrega de la trilogía, sino que, en concreto, comienzan tras la segunda entrega: *Y la vida continúa*. Alberto Elena en el epílogo de su libro *Abbas Kiarostami* (Madrid, Cátedra, 2002), pp. 261-278, reflexiona sobre el hecho de cómo fluctuaban los conceptos sobre Kiarostami en busca de unas coordenadas cercanas y reconocibles tras la aparición de cada película suya en los festivales internacionales. Asimismo, al respecto de estas «coordenadas cercanas» se puede ver a Godfrey Cheshire, «How to Read Kiarostami» (*Cineaste*, vol. 25, n.º 4, septiembre de 2000), pp. 8-15.

La impresión que causó la segunda y la tercera parte de la trilogía, *Y la vida continúa* (*Zendegi edameh darad*, 1992) y *A través de los olivos* (*Zir-e derajtan-e zeytun*, 1994), llevó a los críticos franceses a volver a *¿Dónde está la casa de mi amigo?*—película que en su limitada distribución de vídeo en 1990 no llamó demasiado la atención— y pronto una lectura metafísica del filme se convirtió en el punto de partida de la construcción del sentido de autoría en Abbas Kiarostami<sup>4</sup>. *¿Dónde está la casa de mi amigo?* fue considerada como repleta de simbolismo. Las habituales lecturas políticas

de la película, remarcando un espacio micro-cósmico en la narrativa, muy cercano al descubrimiento del poema de Sohrab Sepehri por la crítica francesa, dieron lugar a una lectura cultural para la que la imagen del camino en zigzag y el árbol solitario —dentro de todo lo que ofrecía la traducción del poema de Sohrab Sepehri— fueron ampliamente reconocidos como los puntos de referencia y las claves de interpretación del espacio simbólico de la película.

*¿Dónde está la casa de mi amigo?* no es la primera película del cine iraní premiada en los festivales internacionales, pero su descubrimiento por los teóricos y críticos europeos posiciona al cine iraní en el mapa mundial de cine. La película marca un antes y un después en la carrera del autor, que a partir de entonces abandona paulatinamente los elementos narrativos convencionales para practicar cada vez más una estética radical y antagónica a la del cine comercial dominante. Podemos interpretar el milagro del camino, por tanto, como el elemento visual que abre la puerta a una lectura a la personalidad del creador. Dicho en otras palabras, el camino en zigzag y el árbol solitario contribuyen en gran medida a la construcción de Abbas Kiarostami como un *autor*.

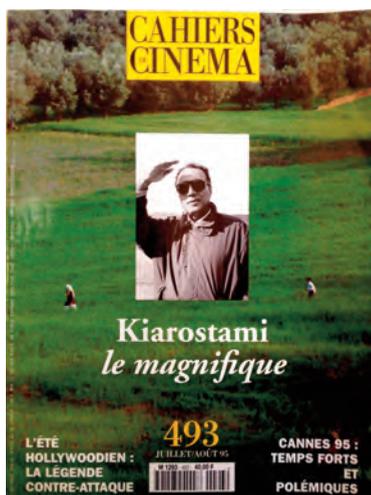
Este artículo propone una nueva lectura de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* El paso de tres décadas desde la producción de la película, nos proporciona una cierta perspectiva histórica. Pero esta vuelta, necesariamente tiene que incluir las circunstancias en las que el largometraje de Kiarostami llega a Europa. Asimismo, es importante también analizar cómo la película fue descubierta por la crítica internacional y cómo fue construido un significado para su lectura. El objetivo final de este estudio es visibilizar los aspectos históricos de la película. En este sentido parece importante volver a otros —casi ignorados— elementos visuales como son las puertas y ventanas. Presentes en todo el largometraje, especialmente en una secuencia clave y menos tratada, las puertas y ventanas existen en el centro del conflicto social de la aldea. Lo que pone en duda las meras lecturas esotéricas del largometraje y pone énfasis en una necesidad de repensar la película.

¿Quién es Ud. señor Kiarostami?

*Crónica de un descubrimiento*

En sus primeras proyecciones europeas, probablemente nadie se imaginaba que *¿Dónde está la casa de mi amigo?* en pocos años se convertiría en un caso paradigmático<sup>5</sup>. El caso de Kiarostami en el festival de Locarno de 1989 habría quedado como anecdótico si la segunda y la tercera entregas de la trilogía de Koker —*Y la vida continúa* y *A través de los olivos*— no hubieran reafirmado la particular estética del cineasta y no hubieran trascendido como un auténtico descubrimiento en los festivales europeos. En Francia, los estrenos de *Close-Up (Nema-ye Nazdik)* en 1991 y *La vida continúa (Zendegi va digar hich)* en 1992, llevaron a la revista *Positif* a preparar amplios *dossiers* y entrevistas a propósito de Kiarostami junto con artículos sobre su bio-filmografía y sobre la historia del cine iraní<sup>6</sup>. El estreno de *A través de los olivos* reafirma la necesidad de ofrecer un punto de referencia para observar las obras de Kiarostami y una vuelta al punto de origen de las mismas: la aldea de Koker en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Apunta Godfrey Cheshire que la trilogía de Koker ha sido crucial para la comprensión de la carrera del autor: «en cada entrega de la trilogía de Koker, los espectadores que han visto las películas anteriores saben cuánto —sutil y convincentemente— estas influyen en la comprensión de la película que se está viendo»<sup>7</sup>. El espacio filmico de las tres películas es la misma zona en las proximidades del mar Caspio; los personajes de cada película aparecen en la siguiente entrega en una suerte de intertextualidad autorreferencial; y los elementos comunes como los caminos, miradas, diálogos en *off* y sobre todo, el célebre juego de repeticiones, el camino en zigzag y el árbol solitario aparecen en cada una de las tres películas. Algo indicaba que Abbas Kiarostami al volver al escenario de la película que arrancó su carrera internacional, llevaba la atención de la audiencia al espacio y personajes reconocibles del Koker de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*

En 1995, la reacción contundente de *Cahiers du cinéma* en forma de su célebre *dossier* «Kiarostami le magnifique» lleva la imagen de Kiarostami sobre el fondo del denominado plano cósmico de *A través de los olivos* en la portada de la revista. La imagen no dejaba dudas a nadie: ha nacido un nuevo autor y se ha descubierto un nuevo cine periférico al que es preciso cartografiar<sup>8</sup>. Una imagen de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* junto con las palabras «¿Quién es Ud. Sr. Kiarostami?» abren el espacio del *dossier* en cuyas páginas interiores se encuentra el artículo de Laurent Roth que ofrece la clave de la lectura de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* en el poema de Sohrab Sepehri *La dirección*. Junto



[5] En 1988 la película participó en el Festival des 3 Continents de Nantes y, tal y como Michel Ciment cuenta («Pourquoi Locarno est-il séduit par l'Orient» [*Positif*, n.º 344, octubre de 1989] pp. 61-62), pasó completamente desapercibida. En cualquier caso, apunta Zaven Gukasian que David Streiff, el entonces director artístico del festival de Locarno, en un viaje a Irán a mediados de los ochenta como invitado de la Fundación Cinematográfica Farabi, elige el filme de Kiarostami entre otras películas para su exhibición en Locarno de 1989, donde la película recibe un premio, pero aún así no llama demasiado la atención de los críticos. Véase Zaven Ghukasian (ed.), *Maymueh-ye maghalat dar nagd va moarrefe-e asar-e Abbas Kiarostami [Antología de ensayos en crítica y presentación de la obra de Abbas Kiarostami]* (Teherán, Didar, 1375 [1997]), p. 13.

[6] Véanse los *dossiers* de «Le nouveau cinéma iranien» (*Positif*, n.º 368, octubre de 1991), pp. 69-82; y «Abbas Kiarostami» (*Positif*, n.º 380, octubre de 1992), pp. 27-33.

[7] Godfrey Cheshire, «How to read Kiarostami», p. 9.

[8] Para Cheshire, esta recepción de Kiarostami en *Cahiers du cinéma* (n.º 493, julio-agosto de 1995) ha sido el detonante decisivo para preparar el escenario de la Palma de Oro en Cannes. En cualquier caso, uso aquí la palabra «cartografía» en homenaje a Alberto Elena y su constante énfasis en el hecho de la cartografía de un «nuevo cine» recién descubierto en los festivales como una continuación de la tradición etnográfica europea. Ver la referencia de *Manuel d'ethnographie* de Marcel Mauss en Alberto Elena, «Bollywood nuevos contextos y nuevos públicos» (*Secuencias*, n.º 36, 2012) p. 16.

Portada de *Cahiers du cinéma* (n.º 493, julio-agosto de 1995).



Página inicial del dossier de Cahiers du cinéma (n.º 493, julio-agosto de 1995) dedicado a Kiarostami.

con la traducción en francés del poema de Dariush Shayegan aparecen en el dossier su transcripción en persa, un mapa de Irán en cuya superficie sobresalen apuntes y croquis del lugar exacto de la aldea Koker y una muestra de la caligrafía persa. El poema de Sepehri lleva a Roth más lejos cuando descubre que la ligera distorsión de la traducción del título al francés, *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, en vez del título original de la película y su homónimo primer verso del poema de Sepehri «¿Dónde está la casa del amigo?», había sido la causante inicial de una confusión que había llevado a algunos críticos a una interpretación de la película dentro de los terrenos del «realismo»:

La traducción de Shayegan nos permite ver que el título es una búsqueda de la casa del amigo, no de mi amigo, y en consecuencia tenemos que preguntarnos ¿de qué Amigo estamos hablando? [...] cuando [Ahmad] se entera de su grave cometido, el Amigo con mayúsculas entra en la escena [...]. Aquí, la existencia del propio Amigo es la cuestión de ese viaje de iniciación. Cuando Ahmad llega delante de la casa del amigo, duda, se asusta y se da media vuelta. Es por eso que el

cuaderno, el objeto perdido, no llega a su destinatario. Aquí, secretamente, como una lección del poema, es el niño el que llega a dos pasos de la flor de la soledad y es advertido para no tener que buscar nunca la casa del Amigo [...]. Este conocimiento es indudablemente fruto de una iniciación, de lo simbólico, de no desear nada, de lo incompleto, del deseo mismo. Aquí entra la expectativa mesiánica del “Amigo” que es uno de los nombres del Profeta. Sepehri lo sabía muy bien. Él es un inspirado libertino de la poesía persa, un místico esotérico, un oponente de la tradición farisea del islam, de los doctores, de los censores y de los inquisidores. Kiarostami, al encarnar con tanta frescura el espíritu y la letra del poema, firma indudablemente una película tan bella y tan mística<sup>9</sup>.

El error de Roth al atribuir el término «Amigo» como uno de los nombres del profeta es secundario<sup>10</sup>. Pocos son los autores, a

[9] Laurent Roth, «Où est la maison de mon ami?», (*Cahiers du cinéma*, n.º 493, julio-agosto de 1995), p. 106.



El poema de Sohrab Sepehri, *La dirección*: (*Cahiers du cinéma* n.º 493, julio-agosto de 1995).

saber, que lo hayan usado posteriormente, pero lo que tiene importancia, y que a partir de entonces se convierte en la referencia dominante de las interpretaciones, es el significado que construye Roth para la película: los periplos de Ahmad, sus idas y venidas a la aldea vecina en busca de la casa de su amigo fueron definidos como elementos de un viaje iniciático. El amigo fue definido como un concepto abstracto, una entidad metafísica fuera del alcance histórico, y la película, como una muestra del esoterismo de Kiarostami, siguiendo los pasos de su antecesor Sepehri al refugiarse en una especie de culto a la naturaleza encaminado a denunciar el sistema político dominante<sup>11</sup>.

La lectura de Roth influye en gran medida en los comentarios y análisis de otros autores sobre la película. Es en Italia y España donde aparecen las primeras resonancias. En paralelo, algunos autores iraníes residentes en Europa reafirman la interpretación de Roth al atribuir a Kiarostami una especie de praxis mística. En este sentido, en cuanto al término «*dust*», «amigo», Youssef Ishaghpour apunta:

El amigo entre los místicos persas es uno de los nombres de Dios. Por lo tanto, existe una identidad entre el amigo y Dios, de ahí las expresiones: «el camino del amigo», «la casa del amigo». Aquí, en la historia de este niño, este camino en busca de la casa del amigo es como una verdadera «búsqueda». En un simple incidente, hay por supuesto un «deber de la amistad» en el mundo opresivo de los mayores, con sus exigencias contradictorias, a menudo absurdas y su incompreensión fundamental<sup>12</sup>.

Ishaghpour, además, considera al viejo ebanista, el único personaje que ayuda a Ahmad, como un guía espiritual, una especie de mago anciano sabio al estilo de *Pir-e Mogan* de Hafez<sup>13</sup>. El final de la película para Ishaghpour es el momento de la iluminación, cuando el niño se da cuenta de la imposibilidad de su búsqueda: «De acuerdo con la buena tradición, la búsqueda externa de la casa del amigo debe fallar, ya que “la casa del amigo” no es otra que la propia casa de uno mismo, que uno tiene que encontrar en un rincón triste y oscuro de su propio corazón»<sup>14</sup>. Idéntico es el caso del texto de Sussan Shams, en el que la autora, a propósito del cine de Abbas Kiarostami, ofrece un compendio enciclopédico de los conceptos básicos de la filosofía oriental, así como las claves de la estética del cine del autor iraní. En cuanto al camino en zigzag, Shams apunta que dicha imagen proviene:

de la imagen de «la espiral» que encontramos en la pintura del mundo musulmán como secreto de la organización del espacio [...], una materialización misma del esoterismo en el arte [...], es símbolo de la beatitud eterna [...] y, en efecto, es el camino espiritual que conecta al hombre a lo divino, a la «verdad suprema». En otros términos, es la imagen metafórica de la trayectoria-búsqueda mística<sup>15</sup>.

Shams encuentra el significado del árbol solitario dentro de la tradición mística persa: «representa los dos polos antagónicos del mundo, la temeridad de

[10] En realidad, se trata de un doble error que, ante todo, hay que verlo como el caso de *lost in translation*: primero, que la palabra «Amigo» fuera escrita con mayúsculas, es una interpretación subjetiva de Shayegan (traductor del poema), ya que en persa, el idioma original de la poesía, no existe el uso de mayúsculas tal y como conocemos en lenguas derivadas del latín. Por tanto, la palabra «*dust*» (amigo) en la versión original no está remarcada de ninguna manera. Segundo, «*dust*» no es uno de los nombres del profeta Mahoma ni, a juicio del autor de este artículo, es exactamente uno de los nombres de Dios, sino que es una forma de tratamiento de un espacio de intervalo, totalmente abierta a la interpretación, en el que se funden los lazos de una amistad terrenal, un amor no necesariamente platónico y una referencia a una libertad espiritual fuera del alcance de la ley religiosa.

[11] La reducción del significado de la película al poema de Sepehri, antes que en Francia, había ocurrido en Irán. Después del estreno de la película en 1988, varios autores atribuyen un cierto misticismo a la película, entre los que especialmente llama la atención el comentario de Hasan Maleki, «Shear-e boland-e nab-e Mehr» [«El largo y puro poema de Mehr»] (*Abzar*, n.º 3, Aban 1367 [noviembre de 1988]), p. 22.

[12] Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile: Le cinéma de Abbas Kiarostami* (Farrago, Tours, 2000), p. 69

[13] Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile: Le cinéma de Abbas Kiarostami*, p. 71.

[14] Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile: Le cinéma de Abbas Kiarostami*, p. 71.

[15] Sussan Shams, *Le cinéma d'Abbas Kiarostami: Un voyage vers l'Orient mystique* (Paris, L'Harmattan, 2011), pp. 136-137.

la ignorancia y la luz del conocimiento divino»<sup>16</sup>. Para ella, esta dualidad tiene su raíz en la propia existencia del árbol: de un lado, tiene sus raíces en la oscuridad de la tierra, y por otro lado, tiene el tronco y las hojas mirando a la luz diurna.

### Kiarostami, Sepehri, el pequeño Ahmad y el culto a la naturaleza *El pulso del tiempo y los árboles solitarios*

Desde Estados Unidos, Hamid Dabashi, por su parte, cree en una similitud entre el personaje principal de la película y el propio autor. Considera a Ahmad como el *alter ego* de Kiarostami y a la vez a Kiarostami como una contraparte cinematográfica de Sepehri<sup>17</sup>. La búsqueda de la clave de la construcción del significado de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* nos llevaría a este juego de *alter ego* en el que Dabashi creía: Ahmad, Kiarostami y Sepehri son una y la misma cosa. La elección fue Sepehri, cuya obra, a juicio de algunos autores, de alguna manera, estructura el significado de la película. El estilo panteísta del poeta, su visión metafísica de la naturaleza y su percepción hierática del tiempo, entre otros, fueron considerados como un componente esencial para entender el largometraje de Kiarostami y para comprender los avatares de Ahmad en busca de la casa de su amigo. De ahí que el árbol solitario en la cima de la colina del camino en zigzag fuera considerado un elemento clave.

En una entrevista de Abbas Kiarostami a propósito de sus fotografías a los árboles cuenta su afinidad por la naturaleza y especialmente su diálogo secreto e íntimo con los árboles objeto de sus fotografías:

[16] Sussan Shams, *Le cinéma d'Abbas Kiarostami: Un voyage vers l'Orient mystique*, p. 142.

[17] Hamid Dabashi, *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future* (Londres, Verso, 2001), p. 63, 68-69. Ishaghpour, al igual que Dabashi, apunta a ciertos rasgos biográficos de la infancia del director que apuntan a un cierto parecido entre su personalidad y la de su personaje Ahmad. Véase, Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile: Le cinéma de Abbas Kiarostami*, p. 70.

[18] Entrevista recogida en Jean Mottet (ed.), «Rencontre» en *L'arbre dans le paysage*, (Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002), pp. 232-234.

[19] Entrevista recogida por Youssef Ishaghpour «La photographie, le cinéma et le paysage», (*ZIN TV, Entretiens avec Abbas Kiarostami*). Disponible en: <<http://www.zintv.org/Entretiens-avec-Abbas-Kiarostami>> (12/12/2015).

Tengo la sensación de que los árboles son los individuos que comparten nuestro destino, que pueden ser solitarios, tristes, aislados. A veces tengo la impresión de que se establece un diálogo entre ellos y yo, en el que somos conscientes de ciertas cosas. Algunas veces es como que al verme se dicen: «mira, ha llegado con una nueva cámara» [...] Quizás estas visitas repetidas contribuyeron en mi relación tan cercana y tan íntima con este lugar en particular [...] Frente a estas fotos hoy tengo la sensación de estar ante a una foto antigua de los compañeros del colegio tras muchos años. Puedo decir el destino de cada uno<sup>18</sup>.

Hay una clara tendencia del autor a retratar los árboles en su filmografía. No es de extrañar que los árboles fueran los elementos recurrentes de sus fotografías y que hayan aparecido en el título de dos de sus más exitosos largometrajes: *A través de los olivos* y *El sabor de las cerezas* (1996). De nuevo, es Youssef Ishaghpour quien, en una conversación con Kiarostami, expresa su interpretación, considerando este naturalismo como una reflexión en un *mundus imaginalis*:

Y.I: En algunas de sus fotos, la naturaleza se convierte [...] [en] un «octavo clima», un «no lugar» del que hablaban los místicos iraníes. Y lo que es transitorio se transforma en lo que está en el otro lado de la muerte [...] [en una] resurrección en el mundo de la imagen.

A.K: Sí, pero eso no es un decreto, una verdad primordial o un hecho, sino un deseo, [simplemente] un deseo<sup>19</sup>.

En cierta ocasión, sobre el árbol solitario de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, se atribuye al cineasta una declaración en la que él considera que el árbol en la cultura persa es un símbolo de la amistad<sup>20</sup>. Pero parece que aquí estamos ante un doble caso de *lost in translation*, ya que ni el árbol en la cultura persa es el símbolo de amistad<sup>21</sup>, ni el amigo es exactamente uno de los nombres de Dios<sup>22</sup>. En cuanto al concepto de Sepehri como un poeta místico, también parece que existe un caso parecido. Sepehri fue introducido en Occidente por la interpretación de Dariush Shayegan de su vida y obra. La lectura de Shayegan facilitó a los críticos encontrar un cierto parecido entre los trabajos del poeta y el pintor Sohrab Sepehri y las obras de Abbas Kiarostami. Tanto las pinturas de Sepehri de los árboles solitarios, como su poesía *a lo haikú*, marcada por la dimensión metafísica de la naturaleza, llevaban a los autores a encontrar algo más tras el título de la película de Kiarostami. El hecho fue especialmente remarcable por el rótulo inicial de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, dedicada a la memoria de Sohrab Sepehri. El prólogo de Shayegan cobra importancia, ya que ofrecía claves para la interpretación de la película. Para él, los poemas de Sepehri establecen «un contacto místico con la naturaleza, un derramarse generoso en el ritmo secreto de cada pulsación que anima a los hombres y las cosas y una nostalgia de los orígenes»<sup>23</sup>.

En el viaje especulativo de los autores internacionales en busca del significado del filme en el universo sepehriano, se queda intacto lo más importante: la modernidad inherente de la poesía de Sepehri. Fueron ignorados incluso los comentarios del propio Shayegan en cuanto a la imagen de la naturaleza que se encuentra en casi todas las obras de Sepehri: «Esta forma de captar la naturaleza es ajena a la poesía persa [...] se verá [más bien] reforzada por su larga estancia en Japón y sus estudios de la poesía y el arte chino-japonés»<sup>24</sup>. Asimismo, Shayegan apunta que Sepehri «vivió largos periodos en Francia (Sepehri conocía perfectamente el francés) y en los Estados Unidos» y posiciona el misticismo de Sepehri en línea con el pensamiento de los grandes pensadores y poetas contemporáneos, desde T. S. Eliot, Wallace Stevens, Rainer María Rilke, R. Char, hasta M. Heidegger, M. Bube. C. G. Jung o E. Neumann, que según la opinión de Shayegan «se esfuerzan por recuperar, en ausencia de toda divinidad, sobre las ruinas de los cánones culturales, en este mundo reducido a un desierto (*Wasteland*), una base apta para fundar nuestro mundo desencantado»<sup>25</sup>. Desde este punto de vista, parece que la lectura de la película como algo análogo al universo de Sepehri, reduciendo al poeta a un simple místico persa, simplificaba la lectura de la película según los viejos cánones orientalistas. Quedaba patente, en cualquier caso, el «desconocimiento» que Shayegan apuntaba, y el caso de Kiarostami, de nuevo, lo confirmaba: «El mensaje inaudito de la gran literatura persa nunca se ha conocido en Occidente»<sup>26</sup>.

[20] Entrevista recogida por Bruno Roberti (ed.), *Abbas Kiarostami* (Roma, Dino Audino Editore, 1996), p. 35.

[21] Quizás en este momento Kiarostami se refería a un verso de Hafez que alegóricamente anima al lector a plantar el árbol de la amistad y arrancar la maleza de la enemistad. La alegoría de Hafez no ha de confundirse con las connotaciones del árbol en la cultura persa. Véase, por ejemplo, Shamsoddin Mohammad-e Hafez, *Divan-e Hafez* (Tehran, Honarsara-ye Guya, 1379 [2000]), p. 124.

[22] Aquí hay que volver de nuevo a Hafez y remarcar la ambigüedad del término, y que aun a pesar de que el amigo no es exactamente uno de los nombres de Dios (ver la ref. 9), el tema del Amigo, tal y como Dariush Shayegan lo contempla, «sigue siendo el eje central del pensamiento de Hafez». Véase Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, *Todo nada, todo mirada* (Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992), p. 19. En cualquier caso, hay que matizar aquí que el estudio de Alberto Elena sigue siendo un capítulo aparte, por tener presente quizás la problemática de las traducciones, y por tanto ofrecer en su citado libro monográfico *Abbas Kiarostami* (nota a pie 82, pp. 102-103) informaciones adicionales sobre la visión de los célebres iránólogos sobre el significado y la importancia del árbol, como un elemento secular, en la cultura persa.

[23] Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, p. 7.

[24] Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, p. 15.

[25] Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, pp. 17-18.

[26] Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, p. 19.



La secuencia clave (1)

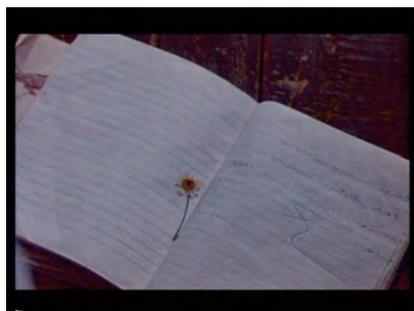
*La escena del enfrentamiento*

Las interpretaciones en clave del poema de Sapehri no parecen suficientes para analizar aspectos socio-culturales de la película. *¿Dónde está la casa de mi amigo?* fue realizada en un momento histórico importante, pero las lecturas metafísicas, sobre todo, ignoraban este enlace histórico. A su vez, la película fue vista desde una visión idílica —una suerte de orientalismo— que le atribuía una cualidad mística. Los periplos de Ahmad, así pues, fueron reducidos a un viaje de iniciación y la película fue definida como un canto esotérico a la amistad. Esta lectura ahistórica podría sorprender a cualquier «observador cercano», que conociera las inquietudes intelectuales de la generación de artistas a la que pertenecía Abbas Kiarostami. La visión metafísica podría explicar las imágenes de Ahmad solitario en medio de la naturaleza —de aquí el énfasis incesante al camino en zigzag y el árbol solitario—, pero era insuficiente para el análisis de las escenas del conflicto del niño con los adultos.

Parece necesaria la vuelta a una secuencia clave de la película que apenas ha sido mencionada en los comentarios y análisis del filme. Se trata de la escena en la que Ahmad se enfrenta directamente con el círculo masculino del pueblo. Primero, se enfrenta con el abuelo y, posteriormente, se ve involucrado accidentalmente en el medio de las negociaciones de compraventa de las puertas y ventanas. El encuentro de Ahmad con el abuelo ha sido analizado por algunos autores como el enfrentamiento de las nuevas generaciones con el sistema social:

La transgresión de Ahmad no ha de verse así como una simple y anecdótica escapada en busca de la casa de su amigo, sino como un auténtico rechazo del orden asfixiante de un sistema patriarcal regido por el peso de las tradiciones, de un orden cerrado que reproduce a pequeña escala las reglas del juego de una sociedad opresiva<sup>27</sup>.

Desde esta perspectiva, se puede considerar la transgresión de Ahmad como fuente de su identidad infantil. Su personalidad se forma por la resistencia al orden imperante. Él —al igual que muchos otros personajes de Kiarostami— encuentra la flexibilidad como estrategia eficaz para poder sortear el castigo. Así es también su kafkiana conclusión de encontrar en la mentira un impulso irremediable y un principio universal. Las transgresiones de la ley patriarcal son a la vez motivos de placer del pequeño Ahmad<sup>28</sup>. Este placer solo tomaría vida si es comunicado y compartido para dar forma a un sentido primordial humano: la solidaridad. La soledad de Ahmad, no se da solo por no encontrar a nadie que realmente fuera capaz de ayudarlo, sino por no encontrar a nadie con quien pueda compartir ese placer de transgresión. No llega incluso a compartir con nadie el momento glorioso de encontrar una solución eficaz para engañar al maestro hasta muy al final de la película, cuando la imagen congelada de la flor seca en mitad del cuaderno da punto y final a la odisea de este «niño sabio»<sup>29</sup>.



Plano final de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*

autores, relaciona la película con el contexto político de Irán: «el pequeño Ahmad se libera de las limitaciones de una familia que repite, en el microcosmos de las relaciones paterno-filiales, el macrocosmos de la política social, religiosa islámica, regida por leyes eternas»<sup>30</sup>. La autora considera que el universo cerrado de la película es un indicio del contexto social de Kiarostami, y contempla que el viaje de Ahmad es como una metáfora en la que, al contrario del contexto de la novela de Kafka, la libertad no es solo posible en el sueño, sino en el mundo exterior, donde el niño puede salir y tener la posibilidad de encontrar la casa de su amigo<sup>31</sup>. Alain Bergala, por su parte, a propósito de la secuencia, apunta a la dimensión socio-cultural de la escena. Para Bergala, uno de los temas estructurantes del cine de Abbas Kiarostami es la cuestión «de la ley y de su transmisión»<sup>32</sup>. Bergala, asimismo, relaciona esta

[27] Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*, p. 94.

[28] Si hay algún juego de *alter ego* entre Ahmad y Kiarostami, hay que buscarlo en este placer. A pesar de la creencia y a la vez insistencia de la crítica internacional sobre el efecto negativo de las restricciones gubernamentales sobre la obra de Abbas Kiarostami, el autor, en varias entrevistas, paradójicamente ha negado dicho efecto negativo y a su vez ha comentado cómo la censura ha dado forma a su obra, y cómo una búsqueda de la estrategia eficaz para no enfrentarse con la censura ha sido motivo del placer, siendo la fuente de su creatividad. Véanse, por ejemplo, las declaraciones del autor en *Abbas Kiarostami: In Conversation with Anthony Sellers at the 13th Galway Film Fleadh* (Galway, The Fleadh Papers, 2001), p. 4.

[29] «Niño sabio» es el término adoptado por el autor para referirse a una cierta representación de la infancia en el cine iraní. Véase, Farshad Zahedi, «The Myth of Bastoor and the Children of Iranian Independent Cinema» (*Film International*, 2014, vol. 12, n.º 3), pp. 21-30.

[30] Emanuela Imparato, «Dov'è la casa del mio amico? - Khaneh - ye doost kojast?» (*Cineforum*, n.º 312, marzo de 1992), pp. 67-68. Citado por Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*, pp. 94-95 y disponible en: <[http://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES\\_PerTitolo/06FF177CC7E0A05BC1256C0F00509EE1?opendocument](http://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitolo/06FF177CC7E0A05BC1256C0F00509EE1?opendocument)> (02/01/2016).

[31] Emanuela Imparato, «Dov'è la casa del mio amico? - Khaneh - ye doost kojast?».

[32] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami* (Paris, Cahiers du cinéma, Le petit Cahiers, Scérén CNDP, 2004), p. 19.

cuestión recurrente de la obra de Kiarostami con uno de los aspectos menos tratados de su «firma» y lo considera un reflejo de su contexto sociopolítico:

En un país como Irán, donde reina una ley religiosa que reclama el poder político, se exonera así de toda responsabilidad directa a la represión y al control tiránico de libertades; todo el mundo está involucrado de manera inconsciente como vector de transmisión de la ley<sup>33</sup>.

Bergala vuelve a la visión romántica de la autoría —según la cual el autor es quien tiene el perfecto control de su obra— para ver la clave de la supervivencia de Abbas Kiarostami en el sistema opresivo de la censura local. Para Bergala, el autor huye de retratar un personaje que se oponga frontalmente a la ley, y a su vez construye personajes que, al contacto con la ley, fueran capaces de «burlarse de ella sin llamar mucho la atención»<sup>34</sup>. Bergala considera que las películas de Kiarostami reflejan intentos de unos personajes sencillos por no convertirse en agentes ciegos de la ley. Así es como toma sentido el enfrentamiento del pequeño Ahmad con los adultos de la aldea, que para Bergala son unos agentes pasivos de las tradiciones y de una ley que «se repite de forma idéntica, [más bien] mecánica, de generación en generación, congelada cada vez más en su rigidez [...] [contra la que] la única solución que queda [...] es transgredirla en el nombre de una ley superior, íntima y más fuerte»<sup>35</sup>. Dentro de esta visión, el viaje de Ahmad para Bergala encuentra su sentido: «Ahmad vive en Koker, desde donde el famoso camino de Z fue construido a propósito para la película por el equipo de rodaje, y que se convertirá en un lugar mítico. Él tendrá que dejar este lugar familiar, desafiando a la prohibición y enfrentarse con la ley»<sup>36</sup>.

## La secuencia clave (2)

### *Un himno a la solidaridad*

Las lecturas de Bergala e Imparato encuadran el enfrentamiento de Ahmad dentro de un marco político. Dado que la película no ofrece ninguna referencia política directa, parece algo forzado considerar el enfrentamiento de Ahmad con los mayores como un mero signo de disputas sociopolíticas en el Irán de los ochenta. Además, esta lectura más bien localista, aunque podría servir para «celebrar la diferencia»<sup>37</sup>, eclipsaría sin lugar a dudas cualquier vía hacia las interpretaciones universalistas de la obra. Es por ello que parece necesaria una vuelta a la secuencia clave de la película con el fin de realizar una revisión histórico-cultural.

Para empezar, hay que apuntar a la solidaridad como el aparente tema predominante de la película. A Ahmad le parece muy sencillo buscar la casa de Mohammad Reza, el compañero de clase que apenas conoce. Devolver el cuaderno de deberes a Mohammad Reza evitaría otro momento angustioso en el aula. Pero, en el mismo instante en el que planea el viaje, se encuentra en

[33] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 19.

[34] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 19.

[35] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 22.

[36] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 35.

[37] Véase, Bill Nichols, «Discovering form, inferring meaning: New cinemas and the film festival circuit» (*Film Quarterly*, 1994, vol. 47, n.º 3), p. 17.

un universo hostil donde la violencia simbólica es la moneda de cambio. No es tan fácil, como probablemente pensaba Ahmad, encontrar la casa de Mohammad Reza en la aldea vecina Poshteh. Al igual que en Koker, en Poshteh nadie presta atención a los niños, y por tanto, aún a pesar de que el apellido de su amigo es uno de los apellidos más comunes de la aldea, nadie le conoce exactamente. Por otro lado, el precio que tiene que pagar Ahmad para evitar la violencia en el aula es recibir la misma violencia: el castigo que le espera en casa, el des-



precio de su abuelo y de Agajan —el corpulento intermediario de la compra-venta de puertas y ventanas— y el desdén general de los adultos a su petición de ayuda. Ahmad, al igual que el Josef K. de Kafka, se ve inmerso en un orden social que fundamentalmente ignora el sentido de la solidaridad<sup>38</sup>.

El enfrentamiento de Ahmad con los mayores en la secuencia de *chajjaneh* le conduce al núcleo del *impasse* de la solidaridad en un mundo dominado por la lógica del beneficio. Una lectura psicoanalítica de la película nos llevaría a la conclusión de que solo los grupos reprimidos pueden compartir el placer primordial de la solidaridad, y por tanto hay que entender como falso —o en el mejor de los casos como un acto caritativo— cualquier aspecto solidario de la ideología dominante hacia los grupos reprimidos. Dicho de otra forma, la solidaridad del niño con su amigo no es solo para ayudarlo, sino para comunicarle la transgresión de la ley imperante. De esta manera, al compartir el placer de transgresión, la solidaridad se forma y toma fuerza. Sin embargo, este placer solo podría ser compartido con otro niño, o con otro grupo social reprimido. En esta clave hay que entender el dialogo de Ahmad con el viejo ebanista, las ayudas que recibe —aún fútiles y estériles— de parte de las mujeres de la aldea y de parte de otros niños. En este sentido, Ahmad se mueve en un espacio pre-ideológico de la solidaridad, en el que su petición de ayuda a un compañero, está basada más en su propio sentido de culpabilidad, que en un puro sentido de amistad. Ha sido él quien ha confundido el cuaderno de su amigo con el suyo. Ahmad, más que culpable, es la víctima de la situación, pero aún así sale en busca de su amigo, más que nada para recompensar el error cometido. Él, muy probablemente, no tiene todavía ninguna consciencia de un valor universal llamado solidaridad, y por tanto tampoco declara su acto en un marco ideológico. En otras palabras, él, bajo circunstancias sociales, se convierte en el agente activo del cambio y, por tanto, se encuentra con enormes obstáculos en su camino. Ahmad busca una manera eficaz para cambiar el destino de su amigo, que, si no escribe los deberes en su propio cuaderno, será expulsado del colegio. La energía que le lleva a hacer el acto de

¡La solidaridad!

[38] Hoy más que nunca es necesario volver a narrativas como *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, como un himno a la solidaridad. Cuando la lógica de beneficio se convierte en una ley universal del mercado globalizado y el neoliberalismo parece que tiene una cierta tendencia a ser la ideología dominante, volver a ver los avatares de un niño que, por encima de su interés personal, simplemente busca la casa de su amigo para devolverle su cuaderno y así evitar la absurdo e innecesario castigo en el aula, cobra un peso de nostalgia y parece más que nunca un hecho heroico fuera de nuestro alcance.

¡Los cuadernos son idénticos!



[39] Aquí es preciso matizar dos asuntos. Primero, cuando hablamos del espacio pre-ideológico de la solidaridad hay que apuntar al contexto histórico de la película. Durante la guerra entre Irán e Irak en los ochenta, en el momento de grandes problemas de abastecimiento debido al aislamiento de Irán por Occidente, el sentido de la solidaridad fue ideologizado ampliamente como medida de una resistencia social. Segundo, dentro de este mismo marco de solidaridad, en el contexto social-educativo de los ochenta, en los colegios de todo el país se repartían cuadernos de deberes cuyo diseño de portada era idéntico. Ese cuaderno solidario, cuya uniformidad morfológica lleva a Ahmad a cometer el error, aparece en el largometraje de Kiarostami. En una escena, Ahmad levanta los dos cuadernos para enseñárselos a su madre y explicarle que, como los dos cuadernos son idénticos, se confundió y trajo los dos cuadernos a casa. En último instante, visto desde este prisma, Ahmad es el sujeto post-revolucionario por excelencia.

[40] Para una lectura del principio de placer y la ideología dominante, véase, por ejemplo, Antonios Vadolas, *Pervertions of Fascism* (Karnak Londres, 2009), pp. 92-93.

[41] Aquí se refiere a las declaraciones de Kiarostami: «La película no podía iniciarse sino por esa puerta (...) Esta idea de la apertura de la puerta es esencial y fundamental para la película», citado por Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 44.

[42] Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami* (Madrid, Errata naturae, 2008), p. 67.

aproximación al «otro» es simplemente su propia culpabilidad que se materializa en el cuaderno<sup>39</sup>.

Otro asunto que aquí entra en cuestión es el principio de placer. La transgresión de la ley proporciona un placer que de por sí es la dimensión estructurante de la solidaridad. Bajo esta premisa, podemos volver a ver las

hazañas de Ahmad, cuyo placer de transgresión parece contrario al que propaga la ideología dominante<sup>40</sup>. Desde esta perspectiva, el sentido del deber que siente Ahmad —devolviendo el cuaderno de su amigo, recibiendo el castigo a cambio de romper la ley paterno-filial, y no teniendo con quien compartir el placer de transgresión— entra en una dimensión mítica.

El aspecto amargo del viaje de Ahmad es su soledad. El viejo ebanista, el único personaje que le ayuda, fue comparado en algunos textos con los guías espirituales *Pirs* místicos del Irán antiguo. El ebanista le transmite a Ahmad su visión nostálgica de la historia del pueblo e intenta comunicarle su ideal de la vuelta hacia el pasado para recuperar el arte perdido de ventanas y puertas de madera. Una imposible tarea de la que el filme es claramente consciente. El conocimiento que el ebanista transmite a Ahmad le servirá al pequeño *a posteriori* para encontrar su lugar en la historia, pero el mapa cognitivo que intenta trazar el ebanista hace ya tiempo que está obsoleto. Él, que conoce el pueblo por las puertas y ventanas que ha construido, con la llegada de las puertas de hierro y la desaparición de sus obras, ha perdido sus referencias. Su ayuda no le sirve a Ahmad, que busca una salida eficaz al problema.

### La secuencia clave (3)

#### *La puerta*

Es aquí cuando hay que volver a las puertas como un elemento vital de la película. A pesar de las declaraciones del propio autor<sup>41</sup> y apuntes de algunos teóricos, las puertas como importantes «significantes» han sido ignoradas casi por completo. Parece obvio el apunte de Jean Luc Nancy al considerar que la puerta está presente en toda la película «como una apertura a un espacio o a un mundo»<sup>42</sup>. No obstante, hay que buscar el énfasis del film sobre este espacio de transición, la puerta, dentro de la propia película. ¿*Dónde está la casa de mi amigo?* comienza con un primer plano de la puerta desgastada del aula, la que apenas se cierra y se queda entreabierta, provocando la sensación de malestar en el espectador por los repetidos intentos fallidos del maestro de cerrarla. La puerta del aula da indicios de una necesidad urgente de reparación o de cambio. Poco después, la puerta se convierte en el objeto que causa el deseo en el

niño, cuando inicia su constante búsqueda de la puerta de la casa de su amigo. No parece menos importante el negocio de la compraventa de las puertas y ventanas en el centro de la aldea. Se remarca, así pues, el imprescindible cambio en la estructura del pueblo. El hecho es motivo de denuncia del viejo ebanista, quién otrora construía casi todas las puertas de la aldea. Su arte tradicional desaparece poco a poco con la llegada de las nuevas puertas de hierro que parecen muy rentables para la nueva economía especulativa de los vendedores como Agajan. Cuenta el ebanista que las puertas antiguas de madera terminan en el mercado de antigüedades de la ciudad. Entre tantas puertas de la aldea Poshteh, entre las cuales todavía se encuentran las obras del ebanista, hay una que serviría a Ahmad para evitar la expulsión de su amigo y calmar su sentido de culpabilidad, pero no es posible encontrarla. En este sentido, el panteísmo del poema de Sepehri parece totalmente secundario y sirve tan solo como el telón de fondo para un flujo de acontecimientos que silenciosamente transforman la vida de la aldea y a sus habitantes, incluido el pequeño Ahmad, su familia y su amigo Mohammad Reza<sup>43</sup>.

[43] Parece interesante el comentario de Shayegan respecto a Sepehri, que de alguna manera es extrapolable al largometraje de Kiarostami: «[Sepehri] permanece fuera de las corrientes, de las ideas de moda, de las tendencias políticas que, en un país como Irán, son un cebo demasiado atractivo». Véase, Dariush Shayegan, «Prólogo al Sohrab Sepehri», p. 7.

#### La secuencia clave (4)

##### *El negocio de Agajan*

La ausencia de Ahmad en la pantalla durante la primera parte de la secuencia de *chajjaneh* deja el espacio de la narrativa sin el único portador del sentido de la solidaridad. En ausencia de Ahmad, el abuelo ofrece su alegato pedagógico haciendo homenaje al castigo como la más eficaz forma de la corrección de la desobediencia. En la segunda parte de la secuencia, entra en escena el negocio de puertas de Agajan.

Cuando Ahmad reaparece, Agajan le pide una hoja de su cuaderno a fin de escribir un recibo. De esta forma, entra en el negocio el cuaderno, este *MacGuffin* de la película, el objeto que materializa la culpabilidad de Ahmad y el sitio de la confluencia de diversos significados sociales. Tras la resistencia del pequeño a dejarle el cuaderno, Agajan se lo quita con autoridad. Todo cambia para Ahmad, tornando su sentido de resistencia en una profunda curiosidad, cuando se da cuenta de que Agajan se apellida Nematzadeh, al igual que su amigo Mohammad Reza y por tanto puede ser el padre de su amigo. El com-



El alegato pedagógico del abuelo.



El cuaderno entra en el negocio.



¡Órganos sin cuerpos! Las voces parecen autónomas.

portamiento de Agajan, déspota y autoritario, indica su situación social. La autoridad del abuelo al contacto con él se difumina totalmente y se queda en un segundo plano. Agajan y su negocio de puertas parecen el centro de la gravedad de la economía del pueblo.

El plano de Ahmad, cuando se sitúa entre Agajan y sus interlocutores y les pregunta sin parar si conocen a Mohammad Reza —ellos le ignoran categóricamente—, representa la dimensión traumática de la escena. En el plano medio donde Ahmad, mirando a Agajan y sus interlocutores, suplica su atención, la cabeza de Agajan se sitúa fuera de plano. En otras palabras, Agajan y su interlocutor aparecen sin cabeza y las voces parecen no tener dueños. Parecen voces autónomas, unos órganos sin cuerpo<sup>44</sup>.

Al finalizar el negocio, Agajan monta en su mula para volver a Poshteh y traer las ventanas al comprador. Ahmad corre tras él para cruzar de nuevo el camino en zigzag, el árbol solitario, doblar la colina y entrar en la aldea vecina. La angustia de Ahmad cada vez que cruza el camino no se parece a la imagen mesiánica que se le ha atribuido en algunas interpretaciones. El tiempo no corre a favor de un niño que es consciente del castigo que le espera en cada esquina. La búsqueda de la casa de su amigo no se soluciona al cruzar el camino una y otra vez, sino que le conduce al corazón de las tinieblas de la aldea: el sistema social en el que todos los adultos están inmersos. El conocimiento que consigue tras el aparente viaje iniciático no es de carácter sublime y espiritual, sino de carácter puramente material. El objeto que tiene en su mano, «el objeto perdido» según Laurent Roth<sup>45</sup>, tiene que llegar a su destinatario.

[44] Véanse, por ejemplo, Michel Chion, *La voz en el cine* (Madrid, Catedra, 2004), y Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpos: sobre Deleuze y sus consecuencias* (Valencia, Pre-textos, 2009).

[45] Laurent Roth, «Où est la maison», p. 106.



El camino en zigzag y el árbol solitario.



De nuevo, Ahmad en Poshteh.

Una vez que Ahmad llega de nuevo a Poshteh se da cuenta de que Agajan no es el padre de Mohammad Reza, pero que sí tiene un hijo de su edad, quien le da nuevas pistas para encontrar la casa de su amigo. Siguiendo nuevas pistas, Ahmad se encuentra con el ebanista<sup>46</sup>. Las declaraciones del ebanista, cuando apunta que conoce a todo el pueblo de Poshteh y Koker ya que él ha hecho todas las puertas, dan una nueva esperanza a Ahmad. Pero las indicaciones del anciano también terminan por ser otra ilusión. El viejo ebanista asegura a Ahmad que conoce a los Nematzadeh, y que le llevará ante la puerta de la casa que busca. Su discurso nostálgico respecto a su arte a punto de desaparecer, su lamento por la actual tendencia del cambio, su denuncia de la hegemonía de las puertas de hierro y su desconfianza en la economía especulativa de su artesanía no sirven de nada a un niño ansioso que, solo entre las tantísimas puertas por él construidas, busca una, la de su amigo.



El ebanista devuelve a Ahmad a la fachada de la casa de Agajan.

Llega un momento en que el niño tiene que seguir solo los últimos pasos, ya que el ebanista no le puede acompañar más por la fatiga y el cansancio. Ahmad sigue todas las instrucciones del ebanista —su guía espiritual, según algunos textos— y se da cuenta de que le ha traído de nuevo ante la casa de Agajan, está vez inmersa en la oscuridad<sup>47</sup>. La ayuda del ebanista se queda en una futilidad. Su solidaridad termina por ser una amistad estéril igual a las que Kiarostami —tal y como muy lucidamente Alberto Elena había detectado— ha retratado tantísimas veces en sus películas<sup>48</sup>.

Todas las pistas parecen falsas. Ahmad es incapaz de encontrar la casa de su amigo y nadie, ni siquiera el viejo ebanista, es capaz de ayudarlo. Con respecto al viejo

ebanista y las visiones que le consideraban un *Pir*, un *Morad* (mentor espiritual), Naser Zeraati parece ser el primero en desmentirlo:

En *¿Dónde está la casa del amigo?* no hay que buscar una especie de misticismo [...] En esta película no hay rastro de un viaje iniciático espiritual. El viejo ebanista no es ningún maestro espiritual, ni ningún *Morad*. Él, con sus profundas raíces en el pasado —un pasado glorioso cuya bella y colorida resonancia es visible todavía en las paredes y en los callejones de la aldea— aun a pesar de su deseo de ocultar su profunda tristeza y soledad tras una nostálgica vuelta al

[46] En algunos textos aparece el nombre del ebanista como Sr. Ruhi. Cabe mencionar que en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* nunca se revela el nombre del personaje del ebanista, sino que es en la siguiente película, *Y la vida continúa*, cuando reaparece el actor que interpretaba al ebanista, cuyo nombre es Sr. Ruhi. En cualquier caso, a finales de esta secuencia, Agajan, antes de salir de nuevo hacia Koker, pide a su hijo que vaya a ver a un tal Turkan, para ver si las puertas están listas. Momentos después, cuando Ahmad conoce al ebanista, él le dice que conoce a Nematzadeh y que de hecho su hijo estaba aquí hace un instante. ¿Es el ebanista el Sr. Turkan? ¿Agajan compra las puertas de madera del ebanista también para venderlas a un precio más alto? ¿Es el ebanista, a pesar de sus quejas y la visión nostálgica del pasado, el socio en los negocios de Agajan?

[47] Muy pocos autores se han dado cuenta de que el ebanista devuelve a Ahmad ante la casa de Agajan. Una captura de pantalla, aquí ofrecida, no deja lugar a dudas: se trata de la misma casa que ahora se encuentra en la oscuridad. Es la misma casa del intermediario al que hace un tiempo Ahmad contemplaba tras la tortuosa persecución. Aquí, ante la misma pared, la misma puerta, y por debajo del mismo balcón, hablaba con el hijo de Agajan. El sonido del cencerro del mulo del vendedor que una vez guió a Ahmad a encontrar la casa, en este reencuentro, pone el punto y final a la odisea.

[48] Véase Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*, p. 107 (nota al pie 92).

pasado, confunde a su pobre e inocente *Morid* [aprendiz] y le lleva a una dirección errónea, e inconscientemente, después le abandona a su suerte en medio de la oscuridad y la tormenta<sup>49</sup>.



El discurso nostálgico del ebanista.

La esterilidad de la ayuda del ebanista no ha de ser vista como anecdótica. Parece que la película deposita ciertas dudas sobre la eficacia de su idea nostálgica que intenta promover en el niño una vuelta hacia el pasado a fin de recuperar el arte tradicional perdido. Dicha idea de retroceder en la historia, una negación consciente del presente, tenía una fuerte presencia en el espacio político del Irán de los ochenta. Los pasajes oscuros de la vuelta desde la casa de Agajan a Koker parecen indicios semióticos de un cierto oscurantismo. Ante la imposibilidad de este viaje en el tiempo, tam-

poco el conocimiento del viejo ebanista es eficaz en la actualidad. Sus referencias pertenecen a un tiempo pretérito que ha desaparecido. El ebanista no solo no puede ayudar a Ahmad, sino que le llevará de nuevo ante la casa de Agajan, el poder actual de la aldea, y quien, según su propia crítica de la actualidad, es el agente activo —y nocivo— de los cambios repentinos en la morfología del pueblo. Agajan y el ebanista son la cara y la cruz de la misma moneda histórica.

## Conclusiones

¿*Dónde está la casa de mi amigo?* encajaba perfectamente en lo que Bill Nichols había descrito en su estudio como una «ventana hacia otra cultura»<sup>50</sup>. El simple viaje de un niño que, en busca de la casa de su amigo, cruza paisajes naturales y habla un idioma exótico, estimulaba la fantasía orientalista de los «observadores lejanos»<sup>51</sup>. El punto de partida de casi la mayoría de los textos escritos a propósito de la película es una experiencia —y una celebración— de la diferencia<sup>52</sup>. Por tanto, la película fue presentada como un objeto exótico, cuya función ante todo fue la construcción de la autoría de Abbas Kiarostami en retrospectiva. Esta aproximación ha eclipsado una interpretación de la película dentro de su contexto histórico y a su vez ha desviado las construcciones posteriores del significado de la película hacia terrenos extra-diegéticos: lo exótico del poema de Sepehri o el contexto político de Irán. En otras palabras, en este punto de partida de la construcción de la autoría de Abbas Kiarostami, no se ha

[49] Naser Zeraati, [«Dónde está la casa de mi amigo: Placer de ver una película simple y accesible», *Khaneh-ye doost kojast: lazaat bordan az filmi sahl va montane*], (*Donya-ye sojan*, n.º 23, azar 1367 [noviembre de 1988]).

[50] Bill Nichols, «Discovering Form», p. 16.

[51] El término procede del célebre libro de Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Los Angeles, University of California Press, 1979).

[52] Bill Nichols, «Discovering Form», p. 17.

tratado la película y la narrativa en sí, sino un posible, y en ocasiones imaginario, antecedente cultural de la misma.

Quizás el punto de partida de esta distorsión nos devuelva a la naturaleza de los festivales donde, regresando de nuevo a Nichols, recae el peso de los «nuevos cines» al estimar no su valor en sí, sino el valor de ser un objeto descubierto<sup>53</sup>. Tras el impacto inicial del descubrimiento, con palabras de Alberto Elena, se inicia un proceso de cartografiado de ese nuevo terreno cinematográfico —de donde naturalmente hay poca información verídica y más bien una cierta visión de carácter orientalista— remarcando su carácter exótico. Lo que demuestra que en ocasiones lo importante, al parecer, ni siquiera ha sido el terreno cartografiado, sino la tarea y la personalidad del «cartógrafo». Parecen todavía vigentes las preguntas que Antonio Weinrichter formuló en su día: «¿Cómo se construye un Autor periférico? ¿Qué le espera? ¿Qué se le exige?»<sup>54</sup>. El caso de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* corrobora el hecho de que, aparte de ese realismo político que Weinrichter planteaba como la principal perspectiva desde la que se observa al cine periférico —lo que en el caso de Kiarostami ha quedado demostrado por el remarcable trabajo de campo de Monika Raesch<sup>55</sup>— ha habido una cierta tendencia de reducir la obra a unos ciertos parámetros culturales, como es por ejemplo *lo sufí* de la poesía de Sepehri. El problema de cómo definir a Abbas Kiarostami por parte de la crítica internacional provocó un viaje errático en busca de coordenadas reconocibles que, en ocasiones, se encontraban en las tradiciones artísticas cercanas y en ocasiones apuntaban a un limitado conocimiento de la herencia literaria y artística persa. Queda pendiente todavía un estudio de los héroes y las heroínas de Kiarostami como sujetos modernos por excelencia, quienes, sin apoyo eficaz de las tradiciones, tienen que abrirse camino entre los laberintos sociales y buscar nuevas formas de conocimiento.

Hoy que Abbas Kiarostami ha fallecido y se ha incorporado definitivamente al panteón de los grandes autores, aún parece que la pregunta «¿quién es Usted, señor Kiarostami?» sigue estando vigente. Las declaraciones ambiguas y en ocasiones contradictorias del director en su día no ayudaron a encontrar una respuesta clara a la pregunta. Hoy, «¿quién fue Abbas Kiarostami?» se sigue resistiendo a salir del *misterio*, quizás por esta tradición orientalista, o quizás por ser fruto del subconsciente de los autores internacionales que construyeron la marca Kiarostami —tal y como apunta Raesch— como un autor procedente del misterioso, enigmático, salvaje e indomable Irán<sup>56</sup>. Es un caso paradigmático la particular interpretación que se hace del énfasis del cineasta en las imágenes naturales, y especialmente en los árboles solitarios, las colinas, los caminos en zigzag y las carreteras. Fueron vistas como una especie de signos cuya función tiene raíz en una especie de misticismo oriental que practica Kiarostami. En el caso de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* toda la construcción del significado del filme queda reducida al título del mismo homónimo del primer verso del poema de Sohrab Sepehri. Ríos de tinta buscan parecidos semánticos y sintácticos entre el poema y el

[53] Bill Nichols, «Discovering Form», p. 18.

[54] Antonio Weinrichter, «Geopolítica, festivales y el Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami» (*Archivos de la Filmoteca* n.º 19, febrero de 1995), pp. 29-36.

[55] Monika Raesch, *The Kiarostami Brand: The Creation of a Film Auteur* (Berlín, Lambert Academic Publishing, 2009).

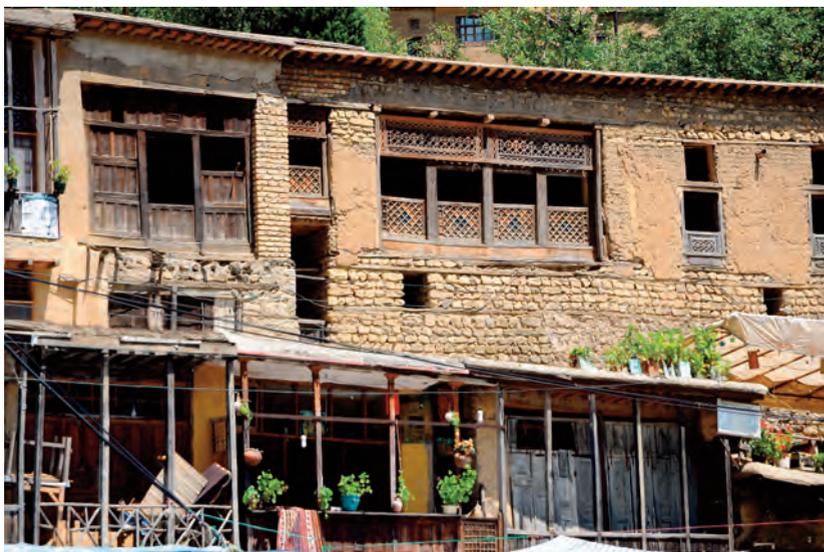
[56] Monika Raesch, *The Kiarostami Brand*.

filme. El descubrimiento ignora incluso las repetidas declaraciones del propio Kiarostami rechazando cualquier dimensión simbólica de la película. Algunos autores iraníes en la diáspora reafirman la relación íntima y fundamental entre el poema y el filme. En ningún momento, nadie sospechó que el dinamismo de la película tuviera poco que ver con el mundo hierático de Sepehri. ¿No habría usado Kiarostami la gran aceptabilidad de Sepehri en Irán de los ochenta para huir de la censura? Ante la imposibilidad de poder responder a la pregunta, podemos plantearnos otra: ¿no es una película sobre un tema tan mundano, tan materialista, tan cotidiano como la búsqueda de la casa de un amigo para evitar el castigo? El pequeño Ahmad, antes de pensar en su amigo, pensaba, quizás, en sí mismo, en su profundo sentido de culpabilidad y en cómo evitar la ilógica y absurda atmósfera represiva que produce la autoridad del profesor en la clase. Los paisajes naturales, el camino en zigzag y el árbol solitario parecen simples imágenes de fondo para un niño ansioso que tiene en la mano el objeto que materializa un cruce de múltiples significados culturales. El cuaderno tiene que llegar a su destino y aquí entra en escena otro objeto material que es crucial para entender la dimensión histórica de la película: las puertas.

## BIBLIOGRAFÍA

- «Abbas Kiarostami» (*Positif*, n.º 380, octubre de 1992), pp. 27-33.
- «Le nouveau cinéma iranien» (*Positif*, n.º 368, octubre de 1991), pp. 69-82.
- BERGALA, Alain, *Abbas Kiarostami* (París, Cahiers du cinéma, Le petit Cahiers, Scérén CNDP, 2004).
- CHESHIRE, Godfrey, «How to Read Kiarostami» (*Cineaste*, vol. 25, n.º 4, septiembre de 2000), pp. 8-15.
- CIMENT, Michel, «Pourquoi Locarno est-il séduit par l'Orient» (*Positif*, n.º 344, octubre de 1989), pp. 61-62.
- CIMENAT, Michel y GOUDET, Stéphane, «Entretiens avec Abbas Kiarostami» (*Positif*, 1997, n.º 442), pp. 83-89. Disponible en: <[http://www.zintv.org/IMG/pdf/Entretiens\\_avec\\_Kiarostami.pdf](http://www.zintv.org/IMG/pdf/Entretiens_avec_Kiarostami.pdf)> (01/07/2016).
- DABASHI, Hamid, *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future* (Londres, Verso, 2001).
- ELENA, Alberto, *Abbas Kiarostami* (Madrid, Cátedra, 2002).
- GHUKASIAN, Zaven (ed.), *Maymueh-ye maghalat dar nagd va moarrefi-e asar-e Abbas Kiarostami* [«Antología de ensayos en crítica y presentación de la obra de Abbas Kiarostami»] (Teherán, Didar, 1375 [1997]).
- IMPARATO, Emanuela, «Dov'è la casa del mio amico? - Khaneh - ye doost kojast?» (*Cineforum*, n.º 312, marzo de 1992), pp. 67-68. Disponible en: <[http://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES\\_PerTitolo/06FF177CC7E0A05BC1256C0F00509EE1?openDocument](http://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitolo/06FF177CC7E0A05BC1256C0F00509EE1?openDocument)> (02/01/2016).
- ISHAGHPOUR, Youssef, «La photographie, le cinéma et le paysage», (*ZIN TV*, Entretiens avec Abbas Kiarostami). Disponible en: <<http://www.zintv.org/Entretiens-avec-Abbas-Kiarostami>> (12/12/2015).
- , *Le réel, face et pile: Le cinéma de Abbas Kiarostami* (Tours, Farrago, 2000).

- MALEKI, Hasan, «Shear-e boland-e nab-e Mehr» [«El largo y puro poema de Mehr»] (Abrar, n.º 3, Aban 1367 [noviembre de 1988]), p. 22.
- MOTTET, Jean (ed.), «Rencontre» en *L'arbre dans le payasage*, (SeysSEL Éditions Champ Vallon. 2002).
- NANCY, Jean-Luc, *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami* (Madrid, Errata naturae, 2008).
- NICHOLS, Bill, «Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit» (*Film Quarterly*, 1994, vol. 47, n.º 3), pp. 16-30.
- RAESCH, Monika, *The Kiarostami Brand: The Creation of a Film Auteur* (Berlín, Lambert Academic Publishing, 2009).
- ROBERTI, Bruno (ed.), *Abbas Kiarostami* (Roma, Dino Audino Editore, 1996).
- ROTH, Laurent, «Où est la maison de mon ami?» (*Cahiers du cinema*, n.º493, julio-agosto de 1995), pp. 105-107.
- SELLERS, Antony, *Abbas Kiarostami: In Conversation with Anthony Sellers at the 13th Galway Film Fleadh*, (Galway, The Fleadh Papers, Friday 13th July, 2001, vol. 5).
- SHAMS, Sussan, *Le cinema D'Abbas Kiarostami: Un voyage vers l'Orient mystique* (París, L'Harmattan, 2011).
- SHAYEGAN, Dariush, «Prólogo al Sohrab Sepehri», *Todo nada, todo mirada* (Madrid, Ediciones del oriente y del mediterraneo, 1992).
- WEINRICHTER, Antonio, «Geopolítica, festivales y el Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 19, febrero de 1995), pp. 29-36.
- ZERAATI, Naser, «Khaneh-ye doost kojast: lazaat bordan az filmi sahl va momtane [*Dónde está la casa de mi amigo: Placer de ver una película simple y accesible*]» (*Donya-ye sojan*, n.º 23, azar 1367 [noviembre de 1988]).
- ZIZEK, Slavoj, *Organos sin cuerpos: sobre Deleuze y sus consecuencias* [trad. Antonio Gimeno] (Valencia, Pre-textos, 2009).



Masuleh, una de las localizaciones de rodaje de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (actualidad).

# EL ESLABÓN PERDIDO DE LAS IMÁGENES EN EL GENOCIDIO CAMBOYANO: EN TORNO A *LA IMAGEN PERDIDA* (RITHY PANH, 2013)<sup>1</sup>.

The Missing Link in the Images of the Cambodia Genocide:  
On *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013).

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA<sup>a</sup>

Universitat de València

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.004>

## RESUMEN

*La imagen perdida* (*L'image manquante* / *The Missing Picture*, Rithy Panh, 2013) constituye una indagación, a la vez intimista e histórica, acerca de las posibilidades, y por tanto también los límites, de cualquier imagen para capturar acontecimientos extremos de la historia y de la experiencia humana del dolor, en este caso ante el teatro del genocidio camboyano perpetrado por los Jemeres Rojos (1975-1979). En realidad, las imágenes que se utilizan en ámbitos documentales y ficcionales para representar el genocidio son de muy diversa condición. En primer lugar, este artículo expone las modalidades de dichas imágenes en función de su relación con los hechos y el tipo de mirada que las funda (imágenes de perpetradores, de liberadores, testimoniales, *post facto*...) para adentrarse más tarde en el estudio de otras formas carentes de soporte físico (imágenes espectrales, traumáticas o interiores). Una vez considerada su migración en el tiempo y el tejido icónico que entre todas conforman, el artículo estudia cómo actúan estos distintos tipos de imagen en el film y cómo, además de imágenes socializadas, Rithy Panh da forma a imágenes memorísticas *incorpóreas*.

Palabras clave: imagen y atrocidades, genocidio camboyano, Rithy Panh, cine documental.

## ABSTRACT

*L'image manquante* / *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013) might be considered an investigation, both intimate and historical, on the possibilities and limits for any image to represent atrocities and the experience of atrocities. The theatre of this reflection is the Cambodian genocide (1975-1979). As a matter of fact, the range of images commonly used to embody the extermination perpe-

[1] El presente texto nace de una investigación realizada en octubre de 2014 y noviembre de 2015 (este último gracias a una ayuda de la Generalitat Valenciana) en varios archivos de Phnom Penh: Tuol Sleng Genocide Museum, Documentation Center of Cambodia (DC-Cam) y Bophana Audiovisual Resource Center. El autor agradece a sus directores respectivos —Chhay Visoth, Youk Chhang y Rithy Panh— las facilidades para acceder al material. Igualmente, a Helen Jarvis, consejera del gobierno camboyano, su mediación para el acceso a los archivos de Tuol Sleng.

[a] VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia (Departamento Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, Avda. Blasco Ibáñez, 32, 46010 Valencia). Autor de una docena de libros sobre cine y representación histórica, teoría del montaje y cine y vanguardias artísticas, entre otros. Ha sido profesor invitado en las universidades de NYU, París 3, París 1, Montreal, Sao Paulo, entre otras. Actualmente, su investigación trata de imágenes de perpetradores en conflictos bélicos, genocidios y violencia de masas y dirige, junto con J. V. Aliaga, la Cátedra de Estudios Artísticos del IVAM. Sus publicaciones en abierto pueden consultarse en <http://roderic.uv.es/pers/G6106.html>, [https://uv.academia.edu/Vicente\\_SánchezBiosca](https://uv.academia.edu/Vicente_SánchezBiosca) y [https://www.researchgate.net/profile/Vicente\\_Sanchez-Biosca](https://www.researchgate.net/profile/Vicente_Sanchez-Biosca). E-mail: [vicente.sanchez@uv.es](mailto:vicente.sanchez@uv.es)

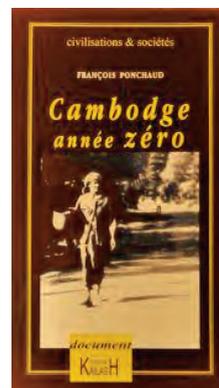
trated by the Khmer Rouge are extremely varied. First, this article analyzes their modality in relation to the facts they are supposed to convey, in particular, the kind of gaze they put forward so as to distinguish among perpetrators images, liberators images, testimonial images, images *post facto*. Then, it takes into consideration other images lacking physical support, such as spectral images, traumatic images and inner images. Once these cases have been studied in their interaction as well as in their temporal migration, this article closely examines how they intervened in the film and the way Rithy Panh gives shape to these *incorporeal* memorial images.

Keywords: image and atrocities, Cambodian genocide, Rithy Panh, documentary film.

### Imágenes bajo sospecha

En el primero de los reportajes rodado por «occidentales» en Camboya tras la caída de los Jemeres Rojos (*Year Zero: The Silent Death of Cambodia*, David Munro, 1979), su cerebro, el incombustible periodista del *Daily Mirror*, se expresaba así respecto al inmediato pasado del país: «En un mundo de saturación de noticias, ninguna noticia». No era esta la primera ocasión en que esta llamativa ausencia aparecía mencionada. El cerco hermético de información con que los gobernantes de Kampuchea Democrática habían protegido su país desde la toma del poder, el 17 de abril de 1975, hasta prácticamente su derrumbamiento a principios de enero de 1979, había creado una incertidumbre generalizada, un enigmático vacío que la imaginación (o la ideología) estaban llamadas a colmar. Pues la ausencia de noticias tomaba una forma muy particular: la carencia de imágenes. Hubo defensas del régimen convocando un sentimiento antiamericano espoleado por la no muy lejana guerra de Vietnam o, incluso, en su versión positiva, defendiendo la legitimidad de una revolución radicalmente audaz, como fue la entonada por el periodista francés Jean Lacouture; hubo también, y en el extremo opuesto, denuncias alarmantes de un genocidio en curso iniciado desde la misma toma del poder por los nuevos gobernantes, como la que lanzó el religioso francés François Ponchaud en su libro aparecido en enero de 1977, *Cambodge année zéro*<sup>2</sup>.

Ni unas ni otras aportaban sustento iconográfico alguno a sus tesis o a sus alarmas; tampoco habían dispuesto de él como fuente. El primero invocaba postulados muy vagos sobre la revolución agraria y, sobrecogido su autor por cuanto le fue revelado después, tuvo el coraje de hacer, en diciembre de 1978, pública palinodia de su ceguera, a pesar de que en 1975 era considerado uno de los hombres mejor informados sobre la región; el padre Ponchaud, conocedor de la lengua jemer, había documentado su libro y los artículos que le precedieron con relatos de refugiados que abrían el abismo del genocidio. Pero en lo que se refiere a imágenes, ninguna refrendaba sus tesis. O apenas, pues las



Portada del libro de François Ponchaud, *Cambodge année zéro* (1977).

[2] François Ponchaud, *Cambodge année zéro* (Paris y Pondicherry, Kailash, 2001 [1977]).

imágenes siempre buscan una fisura para colarse, confundir, engañar o iluminar en penumbra. ¿Cuáles fueron esas imágenes anómalas?

En diciembre de 1978, apenas unas semanas antes del colapso del régimen, un equipo de la televisión yugoslava rodaba en las desoladas calles de una ciudad, Phnom Penh, evacuada más de tres años y medio antes. Estas cámaras recorrieron los campos de trabajo y otros escenarios que, a lo largo de quince días, les fueron presentados por sus anfitriones como cuidados decorados. Difundidas en Occidente, provocaron sintomáticamente la sensación opuesta a la que habría deseado un régimen por fin deseoso de darse a conocer al exterior. Su mera visión revelaba la existencia de un país retornado al agrarismo y convertido en un inmenso campo de concentración. Mas no nos llamemos a engaño: estas imágenes solo fueron *reveladoras* una vez que la verdad se impuso. De los equívocos y paradojas tampoco estuvo ausente la fotografía. Un pequeño grupo formado por la periodista del *Washington Post*, Elisabeth Becker, el fotoperiodista Richard Dudham y el profesor Malcolm Caldwell, fue invitado a realizar una gira por Kampuchea Democrática, en el curso de la cual sus cámaras captaron escenas algo desenfadadas de sabor turístico que los dirigentes animaron a publicar, y en cuyo decorado posaban los mismos que las habían tomado, acogidos con todos los parabienes por los dirigentes del régimen<sup>3</sup>. Bienvenido fue asimismo el dirigente maoísta sueco Gunnar Bergström, defensor entusiasta de la revolución de los Jemerres Rojos e identificado sin fisuras con la mirada ideológica del régimen. En el verano de 1978, en una época en la que los conflictos con Vietnam (y por ende con el bloque soviético) se habían convertido en una guerra en toda regla, tuvo ocasión de *certificar la veracidad* de sus premisas con el apoyo de imágenes tomadas en directo.

Todas esas imágenes, por más que fragmentarias, ¿ilustraban o confirmaban aquello de lo que ya estaban persuadidos sus artífices? ¿Eran anfibiológicas o concluyentes? ¿Se podía ver *a través de* sus grietas? Elizabeth Becker no parece habérselo planteado explícitamente; Bergström, siguiendo la estela de Lacouture, experimentó un vuelco de conciencia que le llevó a un sincero *mea culpa*, coronado en 2008 con la publicación de sus fotos de 1978, acompañadas de unas apostillas sobre aquello que no quiso o no supo ver en los años de fervor militante. Fue una valiente forma, cuando menos, de dejar constancia del poder cegador de la ideología y la equívoca evidencia de lo observado y registrado<sup>4</sup>. Con todo, podemos preguntarnos: ¿clamaban a gritos sus imágenes lo que él vio y escribió en 1978 o lo que décadas después veía y sabía con meridiana claridad? ¿O las dos cosas? ¿O acaso ninguna de ellas? Estos ejemplos extremos parecen confirmar aquella tesis acerca de la fotografía expresada por el documentalista Errol Morris, a saber, que «*believing is seeing*», o, lo que es lo mismo, que la imagen, en lugar de ser, como habitualmente se considera, la prueba definitiva que certifica la evidencia de los hechos, se limita por lo general a confirmar aquello de lo que el observador, incluso si se trata de su mismo autor, ya estaba convencido con anterioridad<sup>5</sup>. Desde luego, puede invocarse como prueba, mas suele serlo de aquello que se quería

[3] Las fotos pueden consultarse en la colección Elisabeth Becker depositada en Bophana Audiovisual Resource Center de Phnom Penh.

[4] *Living Hell. Democratic Kampuchea, August 1978*, texto de Gunnar Bergström y fotos de Gunnar Bergström y Hedda Ekerwald (Phnom Penh, Documentation Center of Cambodia, 2008).

[5] Errol Morris, *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)* (Nueva York, Penguin, 2011).

probar. El «yo no busco, encuentro» picassiano, parece tomar aquí una forma perversa: «encuentro la confirmación de aquello que ando buscando».

Ahora bien, en el caso de esta Camboya hermética no solo los observadores externos, ciegos, desinformados o intoxicados produjeron una iconografía. Fue en mayor medida el régimen de Pol Pot, asesorado y equipado por sus aliados chinos, el productor de un contundente arsenal de imágenes de propaganda destinadas a los cuadros del partido. Como es lógico, estas composiciones plenas, míticas, en torno al ejemplo legendario de los templos de Angkor, la utopía rural consumada, las masas reunidas solidariamente, los protocolos del partido, con sus pijamas negros, su *krama* tradicional, sus zapatillas de caucho y los gestos compulsivos de apoyo fanático no son precisamente las que permiten al historiador penetrar el genocidio, los crímenes contra la humanidad y la violencia ejercida por el régimen. Más exactamente, son su contracampo, pues en él queda obturado el menor resquicio para la sospecha, respondiendo con la opacidad absoluta a la aspiración del régimen de hacer hablar y silenciar, como un sístole y diástole indisoluble. Apenas unas miradas furtivas de quien se sabe observado, un apretón de manos protocolario que uno de los camaradas esquivo, una casi imperceptible pero enérgica orden del maestro de ceremonias para desencadenar un aplauso o un compulsivo alzamiento de puños colectivo a una señal permiten al sutil observador detectar que allí hay gato encerrado.

En cambio, si volvemos nuestra mirada a las imágenes que han sido invocadas a lo largo de más de treinta y cinco años para representar el proyecto criminal de Pol Pot y su camarilla, estas proceden en un porcentaje altísimo del centro de detención, tortura y ejecución denominado S-21 (sobre el que se erigió el actual Tuol Sleng Genocide Museum), en razón de su descubrimiento temprano y del arsenal de información que los responsables del mismo habían dejado sin destruir en su precipitada huida. Aun cuando excavaciones e investigaciones han arrojado nueva luz sobre muchos otros centros de ejecución esparcidos por todo el país, S-21 tenía un papel insustituible: fue el centro neurálgico de la represión del partido contra sus enemigos; en otras palabras, realizaba las purgas internas y, dada su responsabilidad en la eliminación del enemigo interior, su minuciosa documentación constituía la garantía misma de la supervivencia del régimen.

En su conjunto, las imágenes que documentan el genocidio camboyano pueden clasificarse en cuatro órdenes distintos si las consideramos según su enunciación o régimen de visibilidad, es decir, la relación que mantiene la mirada que las constituye con los hechos que representan<sup>6</sup>. El primero de ellos está formado por las *imágenes de perpetradores*, es decir, las producidas por el régimen mismo destinadas a representar a los enemigos (en particular, las fotografías robadas a estos para incorporarlas a las fichas denominadas «biografías» y a las confesiones; también las periciales que confirmaban la muerte de los traidores peligrosos para apaciguar la ansiedad de quienes los mandaron ejecutar)<sup>7</sup>. En segundo lugar, las *imágenes de liberadores*, es decir,

[6] Hemos dedicado al estudio de estas imágenes varias reflexiones. Entre ellas, Vicente Sánchez-Biosca, «Perpetrator Images, Perpetrator Artifacts: The Nomad Archives of Tuol Sleng (S-21)» (*Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, vol. XV, n.º 24, 2015), pp. 103-116; «Le visage fluctuant des victimes. Images de l'affliction au Cambodge (1975-2003)» (*Témoigner entre histoire et mémoire*, n.º 121, octubre de 2015), pp. 152-169; «¿Qué espera de mí esa foto? La perpetrator image de Bophana y su contracampo. Iconografías del genocidio camboyano» (*Aniki. Portuguese Journal of Moving Image*, 2-2, 2015), pp. 322-348.

[7] En torno al sistema de fichaje, la bibliografía es muy extensa. Retengamos el clásico libro de David Chandler, *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison* (Beverly, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1999). Los más específicos, centrados en la creación del archivo de detenidos, Michelle Caswell, *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia* (Madison, University of Wisconsin Press, 2014) y Michelle Q. Hamers, *Do Nothing, Sit Still, and Wait for My Orders. The Role of Photography in the Archive Practices, Historiography, and Memory of Democratic Kampuchea, 1975-1979* (Tesis inédita, marzo de 2011).

los operadores y fotógrafos vietnamitas que acompañaban a las tropas que se lanzaron a una *Blitzkrieg* en la Navidad de 1978 y, en apenas quince días, tomaban Phnom Penh; fueron ellos quienes descubrieron con incredulidad y horror las huellas de la criminalidad alcanzada por el régimen recién derrocado y fueron también ellos, junto con sus aliados, quienes las difundieron por el mundo. En tercer lugar, las *imágenes-prueba* tomadas por reporteros (fotógrafos o cineastas) de muy distintos países, que blandían el argumento de la información y acaso de la defensa de los derechos humanos para poner en marcha planes sanitarios y de nutrición en la zona; visitaron y captaron los lugares del crimen *post facto*, con un sensible retraso respecto a las primeras imágenes vietnamitas, de modo que el lapso de tiempo transcurrido entre ambas permite evaluar las grandes o menudas transformaciones de los lugares, las cuales revelan las intenciones y la gestión de los gobernantes. Por último, una serie de lienzos que el pintor Vann Nath comenzó a elaborar en un taller de la antigua prisión por encargo de los responsables del centro, ese centro que en 1980 sería convertido en museo del genocidio; esta serie pictórica, cuyo desarrollo se prolongaría hasta casi el final de siglo XX, reconstruye escenas de la *destrucción* del enemigo en su mayor parte acontecidas en la prisión, desde el transporte de prisioneros con los ojos vendados hasta su vida cotidiana plagada de torturas a cada cual más devastadora, que concluía con las ejecuciones en los *killing fields* de Choeung Ek<sup>8</sup>.

Todos estos géneros de imágenes son documentos valiosísimos para el historiador. Pese a ello, todos son, en igual medida, insuficientes y, en un sentido estricto, sospechosos. Las primeras, las de perpetradores, registran un enemigo que lo es plenamente desde el momento en que su huella fotográfica es incorporada a una ficha. Documentar era para los perpetradores contribuir a la represión y, por esta razón, estas imágenes de detenidos están impregnadas de la mirada e intención de sus captores. Si consideramos que este archivo, del que se conservan hoy al menos 5736 fotos<sup>9</sup>, no tenía como objeto el inicio de un proceso judicial sino el itinerario de un interrogatorio, delación y desencadenamiento de nuevas detenciones que desembocaba en la ejecución del prisionero, quedará paladinamente claro que la mirada y su fijación en soporte fotoquímico era una condena a muerte en sí misma<sup>10</sup>. Entonces, ¿qué documentan esas numerosas imágenes? Al menos, dos cuestiones: en general, nos dan a conocer la maquinaria de observación y fichaje del enemigo (el inicio, pues, de su destrucción) y, en particular, retienen ese brevísimo instante en el que un prisionero transportado al centro con los ojos vendados era repentinamente deslumbrado por una luz y respondía (mecánica o voluntariamente) a aquel dispositivo que inmortalizaba su imagen fotográfica para destruirlo físicamente después. Preciosa información, sin lugar a dudas, pero a todas luces escasa y, sobre todo, ambigua.

Las segundas imágenes, las de liberadores, tienen en principio la enorme virtud de su captación sobre la marcha, sin preparación. Sin embargo, a poco que el historiador se tome la molestia de reconstruir la situación, se le impone la

[8] Véanse a este respecto las memorias de Vann Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21* (Bangkok, White Lotus, 1998). Sobre la obra de este imaginero de S-21, AA. VV., *Vann Nath Tribute* (Phnom Penh, Bophana Center, 2013).

[9] Según pudimos inventariar en nuestra investigación realizada en los archivos del museo en noviembre de 2015.

[10] Nic Dunlop, *The Lost Executioner. A Journey into the Heart of the Killing Fields* (Nueva York, Walker Publishing Company, 2006), p. 148. Este autor considerará estas fotografías una suerte de «*trial by camera*».

evidencia de que los vietnamitas ganaban tanta más legitimidad para su causa cuanto más inequívoca y brutal fuese la prueba de las atrocidades cometidas por los Jemeres Rojos. Tal *motivación política* lleva inapelablemente a presentar las imágenes no solo de manera interesada, sino a enfatizar el detalle escalofriante y morboso, el más repulsivo para el ojo, el que captaba sin ambages la brutalidad del enemigo (y, por ende, su inhabilitación). A ello cabría añadir la más que verosímil preparación de la filmación y de las tomas fotográficas realizadas entre el 10 y el 14 de enero de 1979 por el fotógrafo Ding Fong y el cineasta Ho Van Thay, utilizando posados, disponiendo los objetos hallados de manera elocuente y funcional y, en todo caso, operando una selección sobre objetos que merecían ser retenidos y recurriendo al encuadre más eficaz para resaltarlos<sup>11</sup>.

A *priori*, la tercera serie de imágenes parece más independiente, en la medida en que se rige por la mirada testimonial del reportero-observador. Sin embargo, en los primeros meses de 1979, el terreno que pisa cualquier reportero que circula por Camboya está minado: las Naciones Unidas todavía defienden la legitimidad de los Jemeres Rojos y condenan la ocupación vietnamita; la escisión entre Vietnam y Kampuchea Democrática refleja el gran enfrentamiento entre la URSS y la República Popular China en el seno del bloque comunista y los visitantes admitidos o invitados por el régimen surgido de la invasión, o bien se cuentan entre los alineados (Cuba, República Democrática Alemana, URSS y sus satélites), o bien se sienten inclinados, por razones políticas o humanitarias, a defender la legitimidad (o la inevitabilidad, como mal menor) de los nuevos gobernantes y, por tanto, se encuentran constreñidos a seguir la senda de su interpretación. Ninguna garantía existe, pues, de que las imágenes sean neutras.

Por último, los óleos de Vann Nath son reconstrucciones en estilo *naïf* de escenas que el pintor padeció, otras que tan solo contempló y unas últimas a las que no tuvo acceso, sino que le fueron narradas por supervivientes. El hecho es que, durante su presidio en S-21, Nath se hallaba confinado en uno de los talleres del edificio central. Sea como fuere, estos lienzos, algunos de los cuales fueron alimentando la exposición permanente del museo, se han visto convertidos con el paso de los años en documentos probatorios, de primera mano, cuyo estilo ha inspirado incluso a otros autores posteriores<sup>12</sup>. Pero no lo son en absoluto. Sin restarles el inmenso valor que poseen, deben ser considerados iconografía testimonial directa y, sobre todo, indirecta; recreadora del clima, la atmósfera, del lugar y confeccionados mediante una inmersión nueva en ese mismo espacio, ya que Nath podía, desde su lugar de trabajo, visitar los lugares y observarlos atentamente si lo necesitaba. En cambio, de ahí a conferirles un estatuto de transparencia, hay un abismo.

En suma, aun cuando todos estos géneros de imágenes son documentos preciosos e insustituibles, ante todos ellos debe instalarse la sospecha. No entendemos esta como una descalificación moral ni fáctica, sino como la consecuencia de su consideración como material indicial, sesgado o limitado por sus propias condiciones de visibilidad y de perspectiva, como sucede, a fin de cuentas, con cual-

[11] Esta condición informó el régimen visual y la difusión de las fotos y metraje captados en la primavera de 1945 por los británicos en Bergen Belsen y los norteamericanos en otros campos del Tercer Reich (Buchenwald, Mauthausen, Ohrdruf, etc.). Sin embargo, el régimen de desconfianza que genera este tipo de imágenes está más en relación con lo difundido por los soviéticos en el verano de 1944, cuando liberaron Majdanek, y en enero de 1945, cuando entraron en Auschwitz. En esos casos, sus mismos aliados desconfiaron de la veracidad de tales imágenes.

[12] Por ejemplo, el superviviente Chum Mey ha hecho sus pinitos en pintura y sin lugar a dudas en su obra se advierte la huella de su compañero de sufrimientos.

[13] Este «a pesar de todo» alude, claro, a la expresión de Georges Didi-Huberman a propósito de las cuatro fotografías tomadas por el *Sonderkommando* de Birkenau en agosto de 1944. Ver del autor, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (Barcelona, Paidós, 2004).

quier imagen. Es, «a pesar de todo»<sup>13</sup>, en su cruce y en sus intersticios, en su combinación con otras fuentes escritas, orales o materiales, donde estas imágenes ven realizado su potencial documental: analizar el foco desde el que está tomada una imagen —fotográfica o cinematográfica— es imprescindible para extraer de ella la información que contiene y ayudarla también a completar las lagunas dejadas por otras imágenes, otros discursos, otros testimonios<sup>14</sup>.

## Memoria, reconstrucción, archivo

[14] Syvie Rollet planteará una metodología más general para casos de catástrofe, a saber: el poder *imageant* de la falta (S. Rollet, «Malgré tout... l'image manque» [*Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, vol. XV, n.º 24], p. 95).

[15] En realidad, los films más originales de Rithy Panh (sobre todo, *S-21: la máquina de matar jemer roja*), al provocar un *re-enactment* de los actores en los escenarios del crimen, producen documentos sobre las acciones, las palabras, las voces y los cuerpos que, con posterioridad, serán utilizados como fuente primaria. Así, por ejemplo, en su film sobre Duch, Panh proyecta fragmentos de ese film a su entrevistado con el objeto de cerrar el paso de las evasivas de su interlocutor y constreñirle a responder a las acusaciones sobre su persona.

[16] Este tribunal híbrido (camboyano e internacional al mismo tiempo) fue constituido en 2006 para juzgar a altos dirigentes Jemeres Rojos. El primero de sus casos (Case 001) fue el del director de S-21. Los siguientes encausados (Ieng Thirith, Ieng Sary, Kieu Samphan y Nuon Chea) han resultado más insatisfactorios, dada la negativa de los acusados a reconocer crimen alguno, amén de las estrategias de bloqueo del proceso con constantes interrupciones. A ello hay que añadir la muerte de Ieng Sary y la declaración de alienación mental y luego defunción de Ieng Thirith. Para una cronología de los procesos, véase <http://www.eccc.gov.kh/en>.

Este mosaico icónico es el telón de fondo sobre el que se origina *La imagen perdida* (*L'image manquante / The Missing Picture*, 2013) el film memorístico que Rithy Panh dedicó al genocidio jemer rojo casi treinta y cinco años después de sufrir la experiencia de los campos de trabajo en Kampuchea Democrática y la desaparición de su familia. Es, en realidad, el giro más íntimo en un itinerario de reflexión consagrado por el cineasta a las huellas del genocidio camboyano; un itinerario que comenzó en 1989 con su film *Site 2*, con su retorno al campo ubicado en Tailandia donde estuvo internado al huir de los Jemeres Rojos, para prolongarse con motivo de los avatares de la llegada del príncipe Sihanouk en 1992 (*Cambodge, entre guerre et paix*). En 1996, tomó la forma de una reconstrucción de la biografía de una víctima, torturada y asesinada en el centro S-21 (*Bophana: une tragédie cambodgienne*, 1996). En 2000, con *La terre des âmes errantes*, registraba un episodio a la par revelador y banal de la modernización del país (el trazado de un cable de fibra óptica por la empresa Alcatel) que abría al pasado traumático una tierra sembrada de cadáveres, mutilaciones y vidas rotas. Poco más tarde, buscaba la voz de perpetradores, sobre todo, y las víctimas en la reconstrucción de los crímenes y la violencia ejercida en su templo, Tuol Sleng, en el film *S-21: la máquina roja de matar* (*S-21: la machine de mort khmère rouge*, 2003); y daba un último paso escalando hasta el máximo responsable de la institución de represión, el camarada Duch (Kaing Guek Eav) en *Duch: le maître des forges de l'enfer / Duch, Master of the Forges of Hell* (2009). Así pues, cuando *La imagen perdida* se propone esta recuperación intimista, el eco y las reminiscencias de todas esas imágenes y actos de memoria perviven y Rithy Panh no solo se había comportado como un evocador de imágenes, sino también como un creador de las mismas<sup>15</sup>.

Sin embargo, cuando hablamos de telón de fondo nos referimos solo a las imágenes materiales y socializadas de la catástrofe; es decir, a imágenes contenidas en soportes físicos (fotografía, cine, televisión, pintura) difundidas y compartidas por algún colectivo. La vida de estas imágenes ha sido intensa y su arco de circulación va desde el museo de Tuol Sleng hasta los procesos de las Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC), que juzga los crímenes de algunos dirigentes Jemeres Rojos<sup>16</sup>, desde los documentales históricos



*S-21: la máquina roja de matar* (*S-21: la machine de mort khmère rouge*, Rithy Pahn, 2003).

retrospectivos hasta la pedagogía humanitaria. Y, en efecto, todas estas series de imágenes pueden ser incorporadas por cada uno de los seres afectados por la tragedia, ya sea como trasfondo de su recuerdo, ya como *postmemoria*, o como *memoria afiliativa*<sup>17</sup>.

Ahora bien, las materiales no son las únicas imágenes de las que se ocupa *La imagen perdida*, pues su director es consciente de su insuficiencia para referirse a la memoria del genocidio camboyano. También, aquellas imágenes, plenas o fragmentarias, precisas o imprecisas, que constituyen una imagen interior, una *imagen-trauma*, imágenes fantaseadas o aquellas que resultan de teratológicas superposiciones o caprichosos sincretismos, incluso la *afterimage* o el efecto que permanece en la mente tras una visión cuando su soporte ha desaparecido, o las imágenes espectrales. En suma, todo un abanico de imágenes que surgen del choque entre el psiquismo humano y la experiencia traumática vivida. Un cineasta, un hombre de imágenes como es Rithy Panh, no solo se siente en el compromiso de interrogar estos estatutos inciertos y fronterizos: tiene, además, que darles forma y cabida en la sucesión de secuencias que es un film. En cualquier caso, esta forma ofrecida por el cineasta debe respetar el diferente estatuto de tales formaciones icónicas: su grado de precisión, su carácter íntimo e incommunicable o su estatuto compartido e, incluso, la forma particular que cada sujeto tiene de reconocerse o extrañarse en / ante una imagen colectiva.

En este sentido, *La imagen perdida* amplía el radio de acción de su objeto y se organiza también en torno a la misteriosa y lábil interacción entre las imágenes-soporte de memoria, de relatos y de saberes, y las imágenes gestadas sobre la falla de las anteriores, ya se deba esta a que la experiencia vivida no permite al sujeto recordar sin evocar una imagen (que necesita fabricar por medio de superposiciones), ya porque el vacío de partida es el motor de su *imaginación* (en el sentido literal de dispositivo creador de imágenes). ¿Tienen tales imágenes otra forma, irreal o surreal, cuando alguien las inscribe materialmente en un film o una fotografía? ¿O bien su inscripción es volátil, cambiante o persistente? ¿Es posible que una imagen rigurosamente subjetiva se exprese en el cine sin banalizarse y convertirse en una imagen común que perdería así su valor de imagen-trauma? ¿Cuál sería esta en el caso del genocidio camboyano?

Formulémoslo con mayor claridad: ¿cuál es, pues, la imagen ausente en *La imagen perdida*? En realidad, la expresión «*image manquante*» debería ser entendida en el sentido de la expresión francesa «*chaînon manquant*», que entre nosotros se traduce por «eslabón perdido», en explícita alusión darwiniana. En este sentido, una *imagen que falta* puede considerarse una falla producida en la cadena del discurso, narrativo o aseverativo; aquella cadena que, en su sucesión y desplazamiento, produce un sentido y representa algo que está más allá de su materialidad: un relato de vida o una historia de comunidad o nación. Así, hablar de eslabón perdido en la cadena metonímica de las imágenes implica reconocer que algo se ha quebrado en la

[17] Los términos proceden de Marianne Hirsch y tratan de dar cuenta de la herencia memorística de la segunda generación de supervivientes (en su estudio, de la Shoah), que carece de vivencia directa de los acontecimientos traumáticos, pero estos le han sido transmitidos con una intensidad semejante a los procedimientos memorísticos, ya sea a través de artefactos culturales, como objetos, ya sea a través de fotografías. El uso del término «memoria», incluso la «afiliativa» (mediada por imágenes públicas y relatos) es controvertido, si bien no es este el momento de discutir la cuestión. Véase Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narratives and Postmemory* (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1997); *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust* (Nueva York, Columbia University Press, 2012). Un resumen útil se encuentra en «Postmemory. An Interview with Marianne Hirsch» (*Art absolutem*, número especial dedicado a «Creation and Postmemory», primavera de 2013).

posibilidad del sentido. Si a continuación recordamos la variedad de estas imágenes perdidas, no tardaremos en concluir sobre la magnitud de la fractura: un corte en la historia-iconografía del país, una quiebra en la memoria generacional incapaz en adelante de aferrarse a esos lugares de memoria compartidos que son las fotos y los films, una compulsión de imágenes que retornan y otras que naufragan a la hora de liberar al sujeto (en este caso el propio Rithy Panh) de esa piedra del dolor que escapa a la redención. En suma, la imagen ausente es en realidad múltiple: una sucesión de lagunas que colapsan la construcción de una biografía, paralela y anclada indisolublemente a la catástrofe de un país. Las imágenes ausentes son otras tantas detenciones en el proceso de comprensión, de crisis narrativa y de fracaso en la identificación de las imágenes-afecto. Dicho de otro modo, una imagen no falta porque no existan otras que puedan sustituirla (siempre las hay disponibles y prestas a cumplir esa tarea); falta porque no se la reconoce.

A tenor de lo anterior, cabe preguntarse si, a lo largo del film, es la imagen ausente la del perpetrador jemer rojo que, según asegura la *voice over*, fotografió o filmó ejecuciones; o lo es la imagen de la infancia perdida que sigue a la evacuación de Phnom Penh, a la muerte lenta y anunciada de su familia y al exilio de los campos de refugiados; todas ellas incapaces de reconstruir el hogar. O, acaso, preguntémonos si la imagen que no acude a la convocatoria procede de escenas vividas bajo una luz infernal, surrealista y siniestra que la hace irreconocible; imágenes hurtadas, las cuales, aunque efectivamente vistas, el sujeto es incapaz de incorporarlas a su memoria, como la muerte de su padre, madre o hermanos. Lo significativo no parece tanto la identificación de la falta cuanto la perspectiva desde la cual una conciencia la siente como tal y se derrumba: ¿la reconstrucción del psiquismo del sujeto-narrador?, ¿la reconstrucción de los hechos históricos?, ¿la determinación de las responsabilidades?... En este sentido, *La imagen perdida* no es sino una denodada búsqueda, recreación y puesta en cadena de imágenes de diversa procedencia e índole que atormentan al sujeto que las evoca, invoca o trata de expulsar de sí. Este film-recuento y articulación de memorias desde la atalaya de los cincuenta años de edad es un desesperado esfuerzo de reconocimiento de sí mismo en una jungla de imágenes furtivas, indelebles pero inconsistentes, traumáticas pero informes, sobre las que se erige una identidad horadada. Mas también una lucha por dar forma material a aquellas que no acuden a la cita o viven en el interior quizá sin forma ni textura precisas. A la imagen que falta solo puede cercársela con otras imágenes. Vayamos, pues, en su busca.

## Material memoria

El film comienza entre bobinas oxidadas de celuloide abandonadas en el depósito de una cinemateca. Es materia casi impenetrable, puro resto, pues, aunque esos nitratos se encuentran al alcance de la mano, el soporte químico no parece

sino un conjunto de féretros de gentes desaparecidas o destruidas, cual metáfora del país y extravío de sus recuerdos. Una parte de esas bobinas, quizá la más importante, proceda del «antiguo régimen» de Sihanouk o incluso se remonte al período colonial francés; pero la otra debe contener filmaciones de Kampuchea Democrática, es decir, que su arco va de la prehistoria de la catástrofe hasta su plenitud. Sobre estos artefactos, una mano desliza la cinta y, como efecto mágico, surge ante nosotros la deslumbrante y colorida imagen de una bailarina vestida según la tradición de la danza Apsara. Este instante saca a la luz todos los misterios que rodean a una imagen: su muerte prematura, su fulgurante resurrección cuando una mirada humana la rescata de la muerte, su condición de resto objetual, su papel en una fantasía tradicional cuyos orígenes se hunden en la vena de un pueblo y convoca la belleza del arte. El uso del *ralentí* confiere a esta imagen una condición irreal, como si se tratase de una epifanía de otro mundo sepultado en el olvido<sup>18</sup>.

Esta asociación entre la imagen evocada y la reliquia o el fetiche material acompañará diversos fragmentos del film: los ojos del cineasta se estrellarán hipnotizados ante fragmentos de celuloide que sus dedos manosean antes de que las sombras cobren vida por su voluntad. Un cineasta que rebusca en los cobertizos de un país, que persigue sus destellos icónicos, no puede ser ajeno a la fisicidad de este material; fisicidad que es la otra cara de su fragilidad. La memoria siempre tuvo un soporte precario.



Materia y magia del film.

Sigue a esta materia residual otra imagen construida por el cineasta: las olas del mar rompiendo desbordantes contra la cámara, como si esta, junto al sujeto que contempla la escena, se hallase zambullida en aguas verde azulado, carente de perspectiva, incapaz de alcanzar la superficie y de cerrar los ojos. Sumamente ambigua es la connotación de estos planos: ¿libertad y asociación con esa metáfora universal de la madre y la protección?, ¿anfibología de una explosión que es a la vez ceguera y ahogo? De lo que no cabe duda es de que estos planos nos colocan en las antípodas de los que les preceden: se trata de una imagen desbocada, no encerrada en soporte alguno, y, desde este punto

[18] Rachel Hughes llamó la atención hace tiempo sobre la condición de artefactos de muchos de los instrumentos de memoria, incluidas las fotografías («The Abject Artefacts of Memory: Photographs from Cambodia's Genocide» (*Media, Culture & Society*, vol. 25, 2003), pp. 23-44.

de vista, tan libre como amenazante. Por añadidura, en ella la luz se derrama inundando también la visión, deslumbrando, a costa de la nitidez. Como si el dispositivo que contuviera las imágenes anteriores se hubiese disuelto y el ojo se tropezase contra una masa informe de agua y luz. Es ahí donde la voz del narrador que entona su confesión (interpretada por el actor Randal Douc) viene en nuestro auxilio para sugerir la atalaya sobre la que se edifica la identidad: la cincuentena, ese más que *nel mezzo del cammin di nostra vita* en que se dan cita el retorno de la infancia (más que la infancia misma), la llamada de la experiencia acumulada, articulada o no, en la vida y la sucesión de las pérdidas que conforman a ese ser humano que ha vivido «tiempos agitados», como dice el narrador<sup>19</sup>. Este tipo de planos retornará en cuatro ocasiones durante el film, como un *leitmotiv*, puntuando momentos estratégicos del mismo; tanto es así que estas olas rompiendo contra el objetivo de la cámara, en su condición de imagen del presente, concluirán el film.

Puesto que las imágenes contenidas en esos marcos son insuficientes, Rithy Panh recurre a otras, fabricándolas o creándolas, esperando que sean capaces de captar y transmitir algo de esa experiencia resistente a la representación. La primera de esas nuevas imágenes es la de la creación del hombre y se manifiesta en el recurso más original del film: unas figurillas de arcilla talladas por el artista Sarith Mang. «Con tierra y agua, con los muertos, con arrozales, con las manos vivas se crea un hombre. No hace falta gran cosa. Basta con quererlo»<sup>20</sup>. El acto de esas manos que tallan la tierra queda apresado en el detalle de la figurilla de barro antes de insuflarle vida para hacer de ella algo humano que rememora el acto divino del *Génesis* sobre el Adán primigenio, pero también el alma que vive en esas figuras, como corresponde a las creencias budistas. Después de la forma, el color: el elegante aunque sobrio traje con camisa blanca y corbata negra. Es un acto sencillo pero misterioso, pues, desde el momento en que esa figura está completa, la vida lo anima: es un hombre. Y no un hombre cualquiera: es el padre de ese narrador.

En este acto de creación, Rithy Panh nos ofrece una secuencia invertida de la tragedia que sufrió: ese padre cuya vida fue arrebatada por los Jemeres Rojos retorna a ella por obra y gracia de su hijo, quien, en cuanto lo siente retornado a la vida desde el fondo del abismo, desearía tomarlo entre sus brazos. Es una figurilla tocada por espíritu. La incorporación de esta a un pequeño escenario desata, como por encanto, la recreación de cálidas escenas del Phnom Penh de los años sesenta, rememoración de la infancia. Estas escenas fueron filmadas mediante un diorama construido en un decorado de dos metros cuadrados<sup>21</sup>, diseñado para la ocasión y rodado en sesiones nocturnas a fin de preservar la homogeneidad de la luz artificial que bañaba las escenas de un ambiente íntimo. Se trataba de crear una atmósfera envolvente que expresara el recuerdo olfativo, vívido, del Phnom Penh de los primeros años de vida del realizador. Diríase una operación performativa que da vida (al dar forma) a algo vago y casi sin cuerpo, como esa ciudad desaparecida, esa casa familiar que fue abandonada para convertirse luego en karaoke y

[19] Lior Zylberman atribuye a esta voz su condición íntima que asimila a una plegaria o a una confesión («The Missing Picture-Film Review. Directed by Rithy Panh, 2013» [*Genocide Studies and Prevention*, 8-3, otoño de 2014], p. 104).

[20] Rithy Panh y Christophe Bataille, *L'image manquante* (París, Bernard Grasset, 2013), p. 10. Las referencias siguientes a páginas que aparecen en el texto se refieren a esta edición.

[21] Visible en los títulos de créditos finales.

prostíbulo. Son decorados que aúnan la calidez con un efecto de distanciamiento brechtiano derivado del estatismo de las figuras de arcilla, cuya expresión imperturbable y hierática no corresponde a las situaciones representadas, sino que permanece inexpresiva y, por tanto, *inquietante*<sup>22</sup>. Un pequeño decorado infantil, pues, para dar vida a un período borrado de la historia del país y barrido del soporte material de las imágenes. Estos menudos espacios acompañarán el film al completo, pero sus imágenes pronto darán paso a un *collage*.

Antes de que así suceda, el decorado hogareño es rasgado por el estruendo de la imagen de archivo, en un blanco y negro hiriente, la cual, precedida por el sonido de bombardeos, salta como fatal huella del dolor: son apenas unos planos, imágenes socializadas de la historia que connotan la aflicción humana, la perforación de la belleza, la lectura y el juego en la casa paterna, la cultura y la vida familiar con el sello de la guerra civil.

«Entonces, llegó la guerra —recuerda el narrador—. Hay tantas imágenes que pasan y vuelven a pasar por el mundo, que creemos poseerlas porque ya las hemos visto...» (p. 11-12). Esas imágenes, que arrancan con el golpe militar de Lon Nol y están llamadas a cubrir el período comprendido entre 1970 y el 17 de abril de 1975 en que las tropas revolucionarias penetraron victoriosas en la capital, ya habían sido utilizadas por Rithy Panh en varias de sus películas anteriores. ¿A quién pertenecen? ¿Cómo han logrado encarnar para el sentir de generaciones de camboyanos y gentes del mundo entero la tragedia del país? Esas imágenes, sin embargo, aparecen ahora transmutadas mediante un *ralentí* que las torna irreales, amenazantes, casi latentes. Sea como fuere, en el curso del film, las imágenes de archivo pertenecerán a géneros bien distintos: unas proceden de los noticiarios y captan instantes de sufrimiento; otras, la mayoría, son las construcciones icónicas plenas de la revolución, puestas en escena por los nuevos dirigentes que exhiben sus disciplinadas masas,



La irrupción de la imagen de archivo como emergencia del dolor.

[22] Manohla Dargis habla de «distanciamiento brechtiano» comparando este recurso con el de las barbies que representan la muerte del cantante protagonista en *Superstar: The Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, 1988). «Returning, in His Own Way, to the Killing Fields. 'The Missing Picture,' Rithy Panh's Look at 1970s Cambodia» (*New York Times*, 18 de marzo de 2014).

La marca humana sobre el archivo documental producido por los Jemeres Rojos: el guerrillero, el cineasta y el propio Rithy Panh.



sus compulsivos puños alzados, sus aplausos infatigables, sus escuelas modelo y su cultivo de los arrozales o granjas modelo. Estos films de propaganda serán a menudo intervenidos por un filtro, tan sencillo técnicamente como eficaz: la sobreimpresión de una figurilla o varias sobre el fondo. Mediante esta incorporación, la imagen reconocible que ha servido para identificar el periodo y el acontecimiento se ve reapropiada por una subjetividad, la del hombre que se afana en recordar a través del niño. Lejos de apuntar en una sola dirección, estas *imágenes-collage* son dispares: la primera de las mostradas a la izquierda, por ejemplo, proyecta la severidad de un Jemer Rojo vigilante sobre el fondo de

archivo de la llegada de los guerrilleros revolucionarios a la capital; la siguiente sobrescribe en un plano propagandístico de la construcción de un gigantesco pantano la figurilla del operador cinematográfico que pudo haber rodado esta escenificación espectacular construida sobre las cenizas del hambre y del trabajo esclavo; la última encarna el espanto que este mismo decorado desencadena en el sujeto, la figurilla con camisa floreada que representa al propio Rithy Panh.

No estaría de más recordar, aunque sea brevemente, que la búsqueda de artilugios depurados o de abstracción visual para representar el trauma tiene precedentes en la representación visual y cinematográfica. Valgan dos ejemplos: el recurso a los trazos sintéticos del cómic por parte de Art Spiegelman para su obra *Maus* (1991, aunque serializado con anterioridad), que se presentó como una curiosa fábula animal (un cuento de hadas invertido) cuyo objeto era la experiencia narrada por el padre del narrador —Vladek— sobre la deportación, la vida en Auschwitz y, en general, el Holocausto; en ella, los judíos eran representados como ratones, mientras otros grupos implicados tomaban otras formas igualmente animalescas que provocaban un curioso distanciamiento combinado curiosamente con la referencia a fotografías documentales de los campos. El segundo ejemplo es el film *Vals con Bashir* (*Vals Im Bashir*, Ari Folman, 2008) en el que el recurso a la animación guía la imagen reprimida

por el protagonista, un israelí que se hallaba de servicio durante las matanzas de palestinos acaecidas en los campos de refugiados de Sabra y Chatila durante la guerra del Líbano (1982) a manos de falangistas cristianos libaneses y ante la pasividad cómplice —si no la connivencia— del Ejército israelí. Estas imágenes expulsadas de la memoria retornarán al concluir el film en los únicos planos de archivo que el mismo contiene, aquellos que fueron difundidos por la televisión y que mostraban el llanto desesperado de los familiares al descubrir la magnitud de la masacre. Mas en el caso que nos ocupa, Rithy Panh rechaza deliberadamente el uso de la animación: sus figuras, declara decidido, se definen por su ubicación en la escena, no por su movimiento<sup>23</sup>.

Detengámonos ahora en el trabajo de elaboración formal realizado por el imaginero de *La imagen perdida*. Por razones de espacio limitaremos nuestro análisis a tres instantes que condensan otros tantos acontecimientos que desafían la figuración memorística: la muerte del padre, que descarga sobre el hijo un indescifrable sentimiento de confusión y penalidad; el fallecimiento de una niña ante la mirada del protagonista; y la imagen compulsiva de un enterramiento. Aunque todas ellas se sitúan en el límite de la representación, los recursos empleados para ponerlos en imágenes son distintos.

## Escenas de muerte

Ese hombre a cuyo nacimiento-creación asistimos en los umbrales del film había de desfallecer primero en ánimo para dejarse morir más tarde. Un hombre ilustrado, formado como profesor, luego empleado del Ministerio de Educación Nacional, ataviado con su pulcra indumentaria, había de ser para los Jemeres Rojos un indeseable ejemplo de «nuevo pueblo», esa clase media urbanita surgida del capitalismo y condenada a la destrucción en virtud de sus vicios burgueses. Ante esta clase, ni siquiera la reeducación, aunque formalmente concebida, era practicable<sup>24</sup>. A nadie podría extrañar que la deshumanización de la deportación al campo, las extenuantes jornadas de trabajo, el hambre y la depauperación moral obrasen sobre su ánimo tanto como las penurias habían obrado sobre su decadencia física: una suerte de abandono que lo convertiría en una sombra pensativa e indolente, incapaz de sobreponerse a su destino trazado. Solo un gesto de dignidad, fatalmente terminal, lo trascenderá: su decisión de no alimentarse más con comida para animales; la proclamación, en suma, de seguir siendo un hombre. Así, este ser se deja morir ante los ojos de un niño de trece años que nada entiende de su desánimo y, sobre todo, que le reprocha que abandone a su familia entera a los Jemeres Rojos, él, que había sido guía e instructor de su gente con tan suave y benéfica autoridad. En su texto *L'élimination*, recuerda Rithy Panh incluso su temor a cruzarse con su padre en esos días<sup>25</sup>.

Dar a ese padre de familia un enterramiento digno no solo estaba prohibido, sino que resultaba inconcebible en ese contexto. Los enemigos del *Angkar*

[23] Entrevista con Mélanie Carpentier publicada en *Grand Écart* (25 de mayo de 2013). Disponible en: <<http://www.franceculture.fr/cinema/festival-de-cannes-2013-rencontre-avec-rithy-panh>> (29/02/2016).

[24] La bibliografía es abundantísima en este punto. Valgan dos referencias: Ben Kiernan, *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide under the Khmer Rouge* (New Haven, Yale University Press, 1996); Henri Locard, *Pourquoi les Khmers Rouges?* (Paris, Vendémiaire, 2013).

[25] Rithy Panh y Christophe Bataille, *L'élimination* (Paris, Grasset, 2011), pp. 129-130.

morían (de hambre, extenuación o ejecutados) sin derechos; sus cuerpos no pertenecían a la familia, sino a la *Organización*, y por tanto no les eran entregados a esta, ni tan solo tenían derecho a ser informados. Por descontado, ningún ceremonial les era rendido. De ahí que la esposa del difunto y madre del joven ofreciese al atónito hijo un relato sobre el modo en que un instructor debía ser despedido por sus compañeros. Un relato virtual, pues jamás lo narrado sucedió. A pesar de ello, esa palabra sobre lo no ocurrido se adhirió al recuerdo del joven huérfano con la indisoluble tenacidad del acontecimiento vivido. El relato de la madre ejerce, así, un poder curativo, pues abstrae de la realidad y la redime en un *acto performativo* que permanecerá en la imaginación del sujeto hasta el día

La secuencia del entierro del padre. La muerte, la desaparición y el "entierro de palabras" como imagen fantaseada.



de hoy. Este *enterrement de mots*, como lo denomina Rithy Panh, duró toda la noche y fue trasferido a imágenes interiores y preservado en un depósito mental durante años... hasta que sale a la luz desde su escondrijo para sernos entregado a nosotros, espectadores de *La imagen perdida*<sup>26</sup>. Rithy Panh reconstruye las escenas de agonía y muerte con el estatismo de los cuadros de figurillas que, como dijimos, opera un cierto distanciamiento. A continuación, los enterradores parten con el cuerpo del difunto, y sobre ese mismo decorado, una disolvenencia subraya la desaparición, el campo vacío y la muerte. Por fin, una imagen espectral, desenfocada, proyecta alargadas figuras en grave procesión mortuoria para, acto seguido, tras corregir el foco, presentarlas nítidas y vestidas de blanco, inversión total del atuendo impuesto por los Jemeres Rojos, ese negro impersonal del pijama. En este plano, el difunto no está, pero los ceremoniosos enterradores parecen haber recobrado su apariencia humana al entregarse a un acto a su vez humano. Desde luego, nadie pudo ver esa imagen ni la anterior; sencillamente, no existieron. Fueron concebidas *en palabras* por el relato

[26] Rithy Panh y Christophe Bataille, *L'élimination*, p. 131.

piadoso de la madre y transformadas en imagen por su hijo, después de talladas las figuras que daban vida a sus protagonistas. Así, aunque la invocación del relato no borra la despiadada muerte ni el sórdido entierro, la recibimos como una imagen creada, una imagen interior, una *imagen imaginada*.

Dice el narrador :

No le deseo a nadie ver a un niño morir, con los pies hinchados, la cara hinchada como si no le quedara más que agua.

La niña tiembla de hambre, por lo que roba maíz. El jefe de grupo la sorprende y la acompaña a nuestra casa; es un crimen. La abuela le prohíbe comer ese maíz. Nosotros no robamos, tenemos orgullo. La niña llora y yo ya no entiendo nada.

Durante la noche, el niño mastica sal. Sus dientes rechinan. El hambre es la noche. Ella durmió a mi lado, con la tripa hinchada, la mirada fija, suspirando. Llamaba a su madre, llamaba a su padre. Luego, se calló y la enterramos. Los otros dos niños también murieron muy rápido.

Ya no quiero seguir viendo esta imagen de hambre, de sufrimiento. Por eso os la enseño (pp. 41-43).

Las imágenes que acompañan a este fragmento se asemejan en su comienzo a la escena analizada: en el interior de una choza, una niña sufre y, en plena noche y junto al protagonista, expira. Nada en estos cuadros inmóviles ilustra cuanto el narrador refiere: ni el vientre hinchado del hambre, ni los dientes que rechinan, ni las súplicas a sus padres, ni sus suspiros. La voz ofrece el relato; la imagen tan solo le presta un soporte sobre el que hemos de proyectar los sentimientos de dolor, la noche interminable y los lamentos sin respuesta. No hay imagen alguna capaz de condensar esa matriz del dolor. Así, el narrador, negándose a verla, dice ofrecérsela a nosotros, tal vez para lograr una ayuda en el sufrimiento, acaso con el ruego de que la custodiemos nosotros extrayéndola de su interior. Sin embargo, la imagen que nos ofrenda es insospechada: sobre el cuerpo, ya muerto, de la figurilla acurrucada en su postrera noche, una mano desliza una gasa blanca, un sudario, como si se cerraran piadosamente sus ojos. El gesto es *naïf* además de pudoroso, pero lo más sorprendente está por venir: sobre ese cuerpo cubierto, amortajado, emerge una foto arcaica de familia; tres niños posan en lo que parece un decorado infantil, una foto de felicidad. ¿Cuál es, pues, la imagen perdida que ese narrador no quiere darnos y, sin embargo, nos brinda? Entre una y otra, entre la que de puro dolor rehúsa volver a guardar en su interior y la que nos transmite media un gesto humano condensado en ese velo que es, al propio tiempo, el filtro que abre la escena a una infancia recobrada. Es, en suma, una *imagen de redención*: ha venido desde el tiempo de la felicidad para subsumir y ocultar un destino aciago, para invertir la causalidad histórica. Los otros niños que la acompañan, dirá el narrador poco más adelante, no tardarían en morir, mas sabremos que esos niños eran familiares del protagonista. No deja de sorprender, en este sentido, que esta misma imagen

La muerte de una niña hambrienta. El sudario que cubre el cuerpo... y la epifanía de la felicidad de infancia. El vuelo de la libertad.



sea invocada poco más adelante, asociada ahora a la propia biografía del narrador.

La salida de esta niña, en compañía de sus dos hermanos, del infierno jemer rojo en el que moriría dispara una de las metáforas más intensas de libertad que el film genera: las tres figurillas de los niños vuelan por un firmamento claro y abierto, despegados para siempre de la tierra. No estamos solo ante una imagen de redención; se trata, más exactamente, de una redención por la imagen.

Tras la muerte de la madre, el protagonista toma conciencia de que su soledad será condición imperecedera y ya no un estado pasajero. Es entonces cuando evoca como inexorablemente perdidos su casa, su cocina, el jardín, sus padres... Esas imágenes no faltan; «ellas están en mí» (p. 44). Son imágenes interiores que el narrador muestra extirpadas ya de la secuencia cronológica de los acontecimientos.

Mudas de la imagen: plenitud, sincretismo, compulsión

Las imágenes plenas de la propaganda jemer roja han de ser leídas entre

líneas: si se las escruta atentamente puede detectarse en ellas el sufrimiento y la fatiga. Eso, al menos, afirma el narrador. Hay que aguzar la mirada y acaso aplicar el filtro de sospecha que nace retrospectivamente de cuanto sabemos (aquello que desconocían Lacouture y Bergström en 1975 ó 1978). Mas, ¿estamos seguros de que es así? Los planos de sí mismo que fabrica Rithy Panh para dar a conocer su crisis de conciencia y su retorno *de* la infancia (y no *a* la infancia) proceden con una intensidad muy superior a la que conforma un mero recuerdo: es el niño —dice— el que reclama al ser adulto, pero ese niño de antaño ya no se encuentra ante nosotros; y el otro, el de hoy, ignora al adulto que lo espía, tal vez aspirando a ver a través de sí mismo aquello que desapareció. El sencillo procedimiento del *flou* da forma a este encuentro fallido, ese desfallecimiento de la mirada.

De tal contexto surge una de las más potentes imágenes del film, que combina inmovilidad y movimiento de manera turbadora. El joven Panh, que trabajó al borde de una fosa común, enterrando día a día a su gente en el abismo de la extenuación por trabajo, enfermedad y hambre, alza el vuelo de la reflexión con el ánimo de concluir:

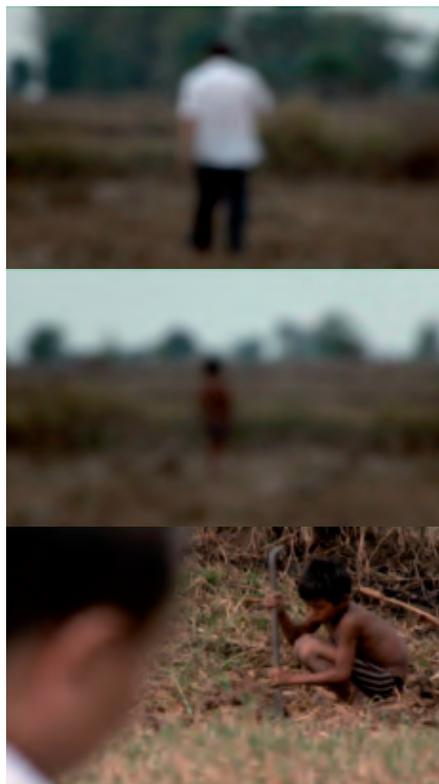
«Hay cosas que el hombre no debería ver o conocer. Y si las viera, más le valdría morir. Pero si alguno de nosotros ve o conoce estas cosas, entonces debe vivir para contarlas.

Cada mañana trabajaba encima de la fosa. Mi pala golpeaba los huesos y las cabezas. Tierra, nunca hay bastante. Es a mí al que van a matar. O bien ya lo han hecho.

Por supuesto, no he encontrado la imagen perdida. La he buscado... en vano. Un film político debe descubrir lo que ha inventado. Por lo tanto, fabrico esta imagen. La miro, la aprecio. La tomo en mi mano como a un rostro amado. Esta imagen perdida, ahora os la doy para que no cese de buscarnos» (pp. 68-69).

Es el cierre verbal del film. Pero la imagen sigue un derrotero nada coincidente. Precede este largo pasaje con una escalofriante escena que lo marca a fuego. En el fondo de un hueco abierto en la tierra, yace una figurilla con su rigidez característica. Sobre ella caen paletadas de tierra que la van cubriendo poco a poco hasta tornarla invisible. Sin embargo, tan pronto el cuerpecillo se

hunde bajo la tierra, un efecto óptico vuelve a desenterrarlo, como si una sobreimpresión deshiciera la obra realizada. Es como si la operación de enterramiento se hubiese vuelto cíclica, eterna, imposible de consumir, pero también, de dejar atrás, originando, por consiguiente, una angustia imprescriptible. Esta poderosísima metáfora trata de apresar algo que escapa a la figuración y al relato; algo que, siendo acción, pivota sobre sí mismo para detener la consumación, para hacer imposible un desenlace, un reposo. Es una imagen interior nacida de percepciones y reelaboraciones, pero el demoníaco círculo en el que se enrosca el acto no corresponde ni a la percepción ni al recuerdo, sino a eso que Sigmund Freud denominó, en uno



El hombre que busca el niño, un encuentro imposible.

de sus descensos más demoníacos a la sima del psiquismo humano, la compulsión de repetición, unida inexorablemente a la pulsión de muerte. Detengámonos en ello.

En primer lugar, la serie icónica tiene su anclaje en una vivencia que tuvo lugar en el campo de trabajo forzado, es decir, en una síntesis de algo iterativo, es decir, que se repitió con asiduidad y rutinariamente, practicado en un contexto de irrealidad y aniquilamiento de la voluntad o, lo que es lo mismo, en condiciones de automatismo de su tarea a tan temprana edad. En segundo lugar, el cineasta mismo la considera una *imagen-tropiezo* que, en lugar de entrar en la lógica metonímica propia de cualquier cadena de discurso, choca una y otra vez; no es que se detenga, sino que gira en bucle sobre sí misma. En este sentido, su movimiento pendular es más relevante que su contenido. Por último, el distanciamiento que provocan las figurillas, contagiadas de infantilismo formal, resultan doblemente desestabilizadores, pues desactivan cualquier naturalismo y vuelven todavía más extraño el desencadenamiento mecánico de la empatía.



Imagen-compulsión. El entierro sin fin, el duelo imposible.

No es esa, sin embargo, la imagen que el cineasta nos entrega como ángeles custodios al final de su itinerario. Esta ofrenda está encarnada en la cuarta y última aparición del *deslumbramiento marino*, con sus olas verde azulado y su estallido de luz. ¿Estamos seguros de ello? ¿O cabría colegir de todo cuanto hemos dicho y visto que la imagen perdida no es ni la una ni la otra sino el eslabón que debería de unir las y suturarlas? Si así fuera, esa *imagen-falta* se deslizaría en el entramado de desfallecimientos en la cadena de comprensión de los hechos, en la de su reconstrucción narrativo-biográfica que preserva tanto de lo insondable, como de la paralizante melancolía. Así, la imagen perdida está labrada como una suerte de tejido en el que las diferentes fallas originan un dispositivo humano, narrativo y conceptual desesperadamente abocado a encontrar salida a una memoria angustiosa. Ninguna de estas tentativas será prescindible. Si la imagen del enterramiento es característica de un trauma, la de la mar es tan liberadora como inconcebible en una composición cerrada, hasta tal punto parece sensorial. Imágenes errantes: esa es la condena, no de la imagen ausente, sino de su búsqueda y, por tanto, de su fatal y fracasada creación.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Vann Nath Tribute* (Phnom Penh, Bophana Center, 2013).
- BERGSTRÖM, Gunnar y EKERWALD, Hedda, *Living Hell. Democratic Kampuchea, August 1978* (Phnom Penh, Documentation Center of Cambodia, 2008).
- CASWELL, Michelle, *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia* (Madison, University of Wisconsin Press, 2014).
- CHANDLER, David, *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison* (Beverly, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1999).
- CARPENTIER, Mélanie, «Rencontre avec Rithy Panh» (*Grand Écart*, 25 de mayo de 2013). Disponible en: <http://www.franceculture.fr/cinema/festival-de-cannes-2013-rencontre-avec-rithy-panh> (29/02/2016).
- DARGIS, Manohla, «Returning, in His Own Way, to the Killing Fields. 'The Missing Picture', Rithy Panh's Look at 1970s Cambodia» (*New York Times*, 18 de marzo de 2014).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (Barcelona, Paidós, 2004).
- DUNLOP, Nic, *The Lost Executioner. A Journey into the Heart of the Killing Fields* (Nueva York, Walker Publishing Company, 2006).
- HAMERS, Michelle Q., *Do Nothing, Sit Still, and Wait for My Orders. The Role of Photography in the Archive Practices, Historiography, and Memory of Democratic Kampuchea 1975-1979* (Tesis doctoral inédita, marzo de 2011).
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography, Narratives and Postmemory* (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1997).
- , *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust* (Nueva York, Columbia University Press, 2012).
- , «Postmemory. An Interview with Marianne Hirsch» (*Art absolutement*, número especial dedicado a «Creation and Postmemory», primavera de 2013).
- HUGHES, Rachel, «The Abject Artefacts of Memory: Photographs from Cambodia's Genocide» (*Media, Culture & Society*, vol. 25, 2003), pp. 23-44.
- KIERNAN, Ben, *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide under the Khmer Rouge* (New Haven, Yale University Press, 1996).
- LOCARD, Henri, *Pourquoi les Khmers Rouges?* (París, Vendémiaire, 2013).
- MORRIS, Errol, *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)* (Nueva York, Penguin, 2011).
- PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe, *L'image manquante* (París, Bernard Grasset, 2013).
- , *L'élimination* (París, Grasset, 2011).
- PONCHAUD, François, *Cambodge année zéro* (París y Pondicherry, Kailash, 2001 [1977]).
- ROLLET, Sylvie, «Malgré tout... l'image manque» (*Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, vol. XV, n.º 24, 2015), pp. 93-102.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Perpetrator Images, Perpetrator Artifacts: The Nomad Archives of Tuol Sleng (S-21)» (*Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, vol. XV, n.º 24, 2015), pp. 103-116.
- , «Le visage fluctuant des victimes. Images de l'affliction au Cambodge (1975-2003)» (*Témoigner entre histoire et mémoire*, n.º 121, octubre de 2015), pp. 152-169.
- , «¿Qué espera de mí esa foto? La perpetrator image de Bophana y su contracampo. Iconografías del genocidio camboyano» (*Aniki. Portuguese Journal of Moving Image*, 2-2, 2015), pp. 322-348.

- TORCHIN, Leshu, «Mediation and Remediation. La parole filmée in Rithy Panh's *The Missing Picture* (*L'image manquante*)» (*Film Quarterly*, vol. 68, n.º 1, otoño de 2014), pp. 32-41.
- VANN, Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21* (Bangkok, White Lotus, 1998).
- ZYLBERMAN, Lior, «The Missing Picture-Film Review. Directed by Rithy Panh, 2013» (*Genocide Studies and Prevention* 8-3, otoño de 2014).



فیما

فلسطین

روایت قرآن

ابراهیم حاتمی کیا

پروین بروشوری - آریا ماجیان - رضا گلزار

حسن پویا  
مهرداد رضا علیقلی  
علی کلنجار مهدی کرم  
کامران - فرحت سبزهگر

۸۰۰۲۱۱۱



# ARGEL, BUENOS AIRES, MONTREAL: EL COMITÉ DE CINE DEL TERCER MUNDO (1973 / 1974)

Algiers, Buenos Aires, Montreal: the Third World Cinema Committee (1973 / 1974)

MARIANO MESTMAN<sup>a</sup>

Universidad de Buenos Aires y CONICET, Argentina

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.005>

## RESUMEN

El encuentro de cineastas de Argel (Argelia) en diciembre de 1973 es bien conocido en los estudios sobre el cine del Tercer Mundo. En cuanto a oportunidad de intercambio y discusión, este encuentro permitió la organización del trabajo de los cineastas y focalizó el debate en tres ejes principales: la contribución del cine a los procesos de liberación nacional, la descolonización de las pantallas del Tercer Mundo y la lucha contra la «alienación cultural». El resultado más importante fue la creación del Comité de Cine del Tercer Mundo. Solo seis meses más tarde, un nuevo encuentro tuvo lugar en Buenos Aires (Argentina). Por un lado, el presente ensayo muestra cómo un proyecto político-cinematográfico (el «tercermundismo») fue tomando forma gradualmente durante esos años y destaca el rol de ambas reuniones en la promoción de esta nueva identidad político-cultural. Por otro, este trabajo también propone la necesidad de incorporar a esta historia otro evento decisivo: los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema, realizados en Montreal en 1974. Poco considerado incluso por la bibliografía especializada, este encuentro puede considerarse el más importante del cine político mundial de los años sesenta y setenta. Dada la cantidad y diversidad de los participantes de Europa, Estados Unidos, África y América Latina, la conferencia de Montreal fue crucial en la constitución del diálogo entre los cineastas políticos del Primer Mundo y la tendencia tercermundista construida entre Argel y Buenos Aires.

**Palabras clave:** Tercer Mundo, tercermundismo, Tercer Cine, Nuevo Cine Latinoamericano, Federación Panafricana de Cineastas.

[a] MARIANO MESTMAN es investigador del CONICET y del Instituto Gino Germani (UBA), Argentina. Se doctoró en el Programa de Historia del Cine de la Universidad Autónoma de Madrid (2004) y realizó investigaciones posdoctorales en la Università degli Studi di Roma Tre (2008). Entre sus últimas publicaciones, destacan «Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974» (*Cuadernos Rehime*, n.º 3, 2014) y la coordinación del libro colectivo *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Barcelona, Akal, 2016). Actualmente dirige la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

## ABSTRACT

The filmmakers meeting held in Algiers (Algeria) in December 1973 is a well-known event among Third World Cinema's studies. As an opportunity to exchange and discussion, this gathering organised the work of Third World filmmakers and focused the debate on three main issues: the contribution of cinema to national liberation processes, the decolonisation of Third World screens, and the fight against 'cultural alienation'. The most important result of this meeting was the creation of the Third World Cinema Committee. Only six months after the Algiers encounter, a new gathering was held in Buenos Aires (Argentina). On the one hand, this essay shows how a cinematic-political project (a cinematic «thirdworldism») was gradually shaped during those years and highlights the role of both meetings in prompting this new cultural-political identity. On the other hand, this work also states that this account needs to incorporate another decisive encounter: the 1974 Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema of Montreal (Canada). Disregarded by the bibliography on the subject, this meeting could be considered the most important event in world political cinema of sixties and seventies. Given the quantity and diverse backgrounds of the participants from Europe, US, Africa and Latin America, the Montreal conference was crucial to build up the dialogue between first world political filmmakers and the thirdworldist trend constructed between Algiers and Buenos Aires meetings.

**Keywords:** Third World, Thirdworldism, Third Cinema, New Latin American Cinema, Panafrican Federation of Filmmakers.

### A modo de presentación y reconocimiento

Una característica distintiva de Alberto Elena fue su generosidad personal e intelectual, que tuve la suerte de vivenciar incluso antes de ser amigos. Podría citar muchos ejemplos. Me limito a la oportunidad que me dio —cuando, a fines de la década del noventa, todavía era estudiante del Programa en Historia del Cine que él dirigía en la UAM— de publicar mis ensayos en, entre otros, *Secuencias*. Entre ellos, el que recupero en estas páginas como homenaje a su trayectoria en tanto uno de los mayores historiadores de los cines del Tercer Mundo, del Sur o periféricos (según como los iba nombrando o lo hacían sus editores), así como analista de las cinematografías contemporáneas de esas regiones del mundo, que también abordó como programador, crítico y académico. Con los años, ya desde Buenos Aires, recurrí una y otra vez al consejo de Alberto sobre estos temas.

El presente artículo recupera la historia de un Comité de Cine del Tercer Mundo de corta vida. Alberto me impulsó a escribirlo para el entonces naciente *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, de cuyo comité él

formaba parte<sup>1</sup>. En su momento, el texto venía simplemente a aportar nuevos documentos que había encontrado y que mostraban la continuidad del famoso Encuentro de Cineastas del Tercer Mundo de diciembre de 1973 celebrado en Argel (ya presente en la bibliografía especializada) en una segunda reunión realizada en Buenos Aires en mayo de 1974. Pero en los años que siguieron a su publicación, fueron apareciendo otras fuentes sobre el mismo tema o afines, hasta que en 2012 di con los registros audiovisuales de una suerte de continuidad de ese vínculo, ahora ya no en el Sur, sino en Montreal (Canadá). Se trataba de un encuentro del cine político mundial realizado en junio de 1974 donde la tendencia tercermundista forjada entre Argel y Buenos Aires se expresó en toda su plenitud. Si bien publiqué estos materiales en 2014 y los dediqué a Alberto —como no podía ser de otro modo—, me pareció oportuno reeditar aquí el viejo artículo de la relación entre los dos primeros eventos pero modificado en aspectos que fui corrigiendo en estos quince años y agregándole al final el vínculo con los hasta hace poco olvidados sucesos de Montreal.

Es sabido que el término «Tercer Mundo» involucró históricamente una serie de realidades diversas. Sin embargo, en la «larga década del sesenta» funcionó en el escenario mundial una noción de Tercer Mundo con rasgos más o menos precisos, que en parte era producto de una unidad establecida sobre la confrontación con el imperialismo occidental, absorbiendo así una gran variedad de regímenes de gobierno, algunos hasta contradictorios entre sí. Aunque poco después el concepto comenzaría a desmoronarse, hasta ese momento estaba en su apogeo. De hecho, desde el inicio de la década, con la expansión del proceso de descolonización africano y tras el triunfo de la revolución cubana de 1959, el hasta entonces afroasiático Movimiento de Países No Alineados surgido en la Conferencia de Bandung (1955) asumió un carácter tricontinental. La tendencia socialista predominante entre sus líderes originarios —más allá de la distancia mantenida con la URSS—, se consolidó durante la década a través de la experiencia de diversos procesos de descolonización y se fortaleció hacia el fin de la misma con un tercermundismo que trascendió el carácter nacional de los movimientos de liberación; por un período se constituyó en un horizonte de emancipación que atrajo también a importantes grupos de la izquierda del llamado Primer Mundo.

Hacia 1973-1974, el Tercer Mundo alcanzaba una significativa visibilidad internacional. También, el cine allí producido, aun con su notable diversidad según la región o el país del que proviniera: disparidad de niveles de desarrollo de la industria, coexistencia de films en la línea de las estéticas de Hollywood, intentos de renovación formal y temática o films revolucionarios en lo político, etc. Pero hacia fines de los años sesenta se fue consolidando un proyecto político cinematográfico cuyos lineamientos principales se asemejaban mucho al «Tercer Cine» propuesto por Solanas y Getino (1969) o a lo postulado en textos y manifiestos latinoamericanos, asiáticos o africanos. Una identidad político / cultural —construida más por oposición al modelo cine-

[1] El texto se publicó originalmente como Mariano Mestman, «From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Committee (1973-1974)» (*New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, n.º 1, enero de 2002), pp. 40-53.

matográfico hegemónico que por una prescripción estética precisa— que no incluía al conjunto de films realizados en los países del Tercer Mundo, sino fundamentalmente a los que se percibían como expresión de los procesos de liberación nacional y descolonización cultural, aunque es cierto que los límites variaron en función de diversos procesos históricos e interpretaciones.

Entre las iniciativas de construcción de este tercermundismo cinematográfico, se destaca —por su audacia y ambición— la creación del citado Comité de Cine del Tercer Mundo, que buscaba unir a cineastas de los tres continentes. Los encuentros mencionados, en Argel (diciembre de 1973) y en Buenos Aires (mayo de 1974), dieron origen a esta instancia organizativa y establecieron sus objetivos. Pero, mientras las jornadas de Argel constituyen un punto de referencia en la historiografía especializada, el encuentro de Buenos Aires permaneció mucho tiempo casi ignorado, desconocido. Lo mismo puede decirse de los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema*, realizados en Montreal en junio de 1974, donde los promotores de ese Comité de Cine del Tercer Mundo confluyeron con grupos del cine político europeos y norteamericanos en una búsqueda común.

## La «batalla» de Argel

La convocatoria a un encuentro de cineastas africanos, latinoamericanos y asiáticos en Argel, en diciembre de 1973, se proponía como un trabajo preparatorio para la creación de una organización en común. Junto a la posibilidad de intercambio y conocimiento mutuo, los ejes principales del encuentro se refieren al aporte del cine a los procesos de liberación nacional, la «descolonización de las pantallas del Tercer Mundo» y la lucha contra la «alienación cultural».

El documento surgido en Argel remite a algunos modelos de análisis que acompañaron el desarrollo del tercermundismo en esos años. Frente a la noción de «subdesarrollo», se promueve una interpretación dialéctica del fenómeno que lo asocia a la evolución del capitalismo mundial y recupera la noción de dependencia, ubicando un enemigo común, el imperialismo. Así, se reconoce la existencia de diferentes relaciones de poder: desde la colonización directa y total a través de la invasión violenta, hasta un sistema de dominación de «nuevo tipo», denominado «neocolonialismo». La legitimación de la dominación se consume por un proceso que se caracteriza como de «deculturación / aculturación» y se sostiene por un sistema ideológico articulado a través de varios canales, fundamentalmente del cine; un tipo de film producido por el modelo dominante del imperialismo occidental que invade las pantallas periféricas.

Si bien es cierto que estos planteamientos tienen un fuerte sesgo epocal y pueden encontrarse en buena parte de los discursos contestatarios del período, el rasgo distintivo del encuentro de Argel es la búsqueda de alternativas precisas y la enorme significación alcanzada como expresión de lo más radical

de las cinematografías del Magreb, el África Negra y América Latina. La visibilidad alcanzada se vincula con algunos hechos particulares. Por un lado, su relación con la famosa Conferencia del Movimiento de Países No Alineados que había tenido lugar en el mes de septiembre, también en Argel, en el marco del contemporáneo fortalecimiento geopolítico de importantes países del Tercer Mundo con la subida internacional de los precios del petróleo. Allí se recuperó y promovió la idea del Nuevo Orden Económico Internacional y se inició una corta pero intensa etapa programática de lo que pronto se llamaría un Nuevo Orden Informativo Internacional. Por otro, el lugar alcanzado por el cine argelino en ese momento. Si la independencia de Argelia (1962) constituía un punto de referencia destacado en lo político, el cine argelino fue el «gran motor» del cine magrebí y el nuevo cine árabe, así como una de las expresiones más significativas de la emergencia de los nuevos cines africanos<sup>2</sup>. Hacia 1973, Argelia contaba con una estructura organizativa entre cuyos organismos se destacaba la ONCIC (Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique), a cargo de los sectores de la producción y la distribución, convocante de la reunión de cineastas. Con una primera etapa (1965-1971) de films reivindicativos de la epopeya independentista, en los primeros años setenta el cine argelino contaba con reconocimiento incluso en algunos festivales consagrados, y desde 1972 se encontraba en un proceso de renovación asociado a la reforma agraria del año anterior. Controlando el sector de la exhibición desde 1964, con la nacionalización de la distribución en junio de 1969 —y la tensión desatada en los años siguientes por el consecuente boicot de la Motion Pictures Export Association of America (MPEAA)—, Argelia llegó a convertirse en un referente fundamental en el plano regional.

Asimismo, otros dos factores son indicativos de la significación del encuentro de Argel: la amplia respuesta y representatividad de los participantes y el ambicioso programa aprobado. A la reunión concurrieron cineastas principalmente africanos (además del país anfitrión, de Egipto, Guinea, Guinea-Bissau, Congo, Mali, Marruecos, Mauritania, Senegal, Túnez) y latinoamericanos (de Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, Colombia, Uruguay); así como palestinos y algunos observadores europeos. En la composición final del Comité se refleja la presencia de las experiencias de los nuevos cines y el cine político del Tercer Mundo. Presidido por Lamine Merbah (Argelia), estaba integrado también por Santiago Álvarez (Cuba), Ousmane Sembene (Senegal), Jorge Giannoni (Argentina) y Hamid Merei (Siria)<sup>3</sup>.

Cuba, Argelia y Senegal constituían los tres motores principales del compromiso de las nuevas cinematografías de América Latina, Magreb y África subsahariana, respectivamente. Merbah, con *Les expoliateurs* (1972), formaba parte del impulso inicial de la segunda etapa del cine argelino, la de los «films de la tierra», que rompería el monopolio que hasta allí había tenido el tema de la Guerra de Liberación. El trabajo documental de Santiago Álvarez configuraba un símbolo de la vinculación de las luchas del Tercer Mundo,

[2] Véase: Alberto Elena, «La emergencia de los cines africanos», en Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro (eds.), *Historia general del cine, vol. XI* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 325-375.

[3] Jean Pierre Brossard comenta que hubo unanimidad en «lamentar la ausencia casi total de representantes del cine asiático», que vincula a la rapidez con que se organizó. *L'Algérie vue par son cinéma* (Locarno, 34th. Festival International du Film, 1981), p. 39. En cualquier caso, en el comité participaba un representante sirio.

desde sus documentales en América Latina hasta el registro del conflicto vietnamita y tantos otros. Ousmane Sembene, un pionero desde su debut con *Borom sarret* (1962), fue de las principales figuras que denunció desde temprano el histórico monopolio de la Compañía Africana Cinematográfica y Comercial (COMACICO) y la Sociedad de Explotación Cinematográfica Africana (SECMA).

Por otra parte, el encuentro de Argel se ubica en medio de un período de expansión (entre 1970 y 1975) de la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI). En julio de 1969, en el Festival Panafricano de la Cultura en Argel<sup>4</sup>, los cineastas decidieron la creación de una organización continental que al año siguiente, en las III Jornadas Cinematográficas de Cartago (Túnez) —el primer festival dedicado a los cines árabe y africano, creado en 1966—, tomó el nombre de FEPACI.



*Borom sarret* (Ousmane Sembene, 1962).

En sus inicios, la Federación asumió el objetivo de utilización de los films para la liberación de los países colonizados y como un paso hacia la unidad africana bajo el signo del panafricanismo. Esta orientación venía dada por el carácter progresista de la mayor parte de sus miembros y por el horizonte socialista al que se adherían. Asimismo, varios gobiernos encararon procesos de nacionalización (parcial o total) de su industria fílmica, en abierto desafío al monopolio franco-americano<sup>5</sup>.

La FEPACI alcanzó su mayor desarrollo en el África francófona, donde contribuyó a la creación de centros nacionales de cine, a la organización de un centro de distribución inter-africano (CIDC), un centro de producción (CIPROFILM) y el Festival Panafricano de Ouagadougou (FESPACO, en Alto Volta, actual Burkina Faso). De esta forma, el encuentro de Argel de 1973 se nutría del impulso de la Federación, al tiempo que lo retroalimentaba, y las discusiones en el Comité de Cine del Tercer Mundo en gran medida proyectaban para el conjunto de los países participantes la orientación del programa de la FEPACI (sobre esto se volverá al final a propósito del vínculo con América Latina).

El encuentro contó con tres comisiones de trabajo, con los temas: el rol de los cineastas; los problemas de producción y coproducción; y la distribución de films en el Tercer Mundo. A partir de una serie de consideraciones, la asamblea general final recomendó: el control (vía la nacionalización, «en interés de las masas») de la producción, distribución y comercialización cinematográficas; la adquisición de films de países del Tercer Mundo y «progresistas»; la utilización del cine para elevar el nivel cultural general a través de nuevos films entendibles por las masas populares; la solidaridad con las

[4] Sobre este festival, véase, Olivier Hadouchi, «'African Culture Will Be Revolutionary or Will Not Be': William Kein's Film of the First Pan-African Festival of Algiers (1969)» (*Third Text*, n.º 108, January 2011), pp. 117-128.

[5] En esos años, la FEPACI incrementó sus miembros a treinta y nueve países. Aunque alcanzó varios objetivos, su programa muchas veces colisionó con gobiernos menos proclives a los cambios. Manthia Diawara, «The Artist as the Leader of the Revolution. The History of the Fédération Panafricaine des Cinéastes», en *African Cinema. Politics and Culture* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992), pp. 35-50.

luchas antiimperialistas, la denuncia de los golpes de estado «fascistas» (como el chileno, ocurrido poco antes), la libertad a los cineastas detenidos y el fin de la censura; el apoyo a los cineastas revolucionarios del Tercer Mundo desde las estructuras cinematográficas nacionales; el abandono de las concepciones fílmicas de los países capitalistas y la búsqueda de nuevas formas en base a la autenticidad y la realidad de los medios del Tercer Mundo; la formación de técnicos cinematográficos; y la promoción de coproducciones entre países del Tercer Mundo, excluyendo a los países imperialistas.

Pero el resultado más importante del encuentro fue la creación del Comité de Cine del Tercer Mundo, con una Oficina permanente con sede en Argel que se proponía coordinar esfuerzos para la producción y distribución de films, editar un boletín, promover nuevos festivales y compilar la reglamentación de los respectivos países. Asimismo, se apuntaba a la creación de una organización tricontinental de distribución de películas<sup>6</sup>. Este proyecto, sin duda ambicioso, contaba en cualquier caso en esos años con varios países con control efectivo de sus industrias cinematográficas y / o con políticas de promoción del cine nacional. Los recursos humanos y materiales serían aportados por estos países o solicitados a organizaciones como la OUA, la Liga Árabe o la UNESCO. Y aunque este programa no alcanzó proyección en los años siguientes, a solo seis meses del encuentro de Argel pudo realizarse una nueva reunión del otro lado del Atlántico.

## La segunda reunión de Buenos Aires

En el marco de la reapertura democrática en Argentina, con las elecciones de marzo de 1973 y el retorno del Peronismo al gobierno (en mayo) luego de dieciocho años de proscripción electoral, se creó una Cinemateca en el ámbito del Instituto del Tercer Mundo «Manuel Ugarte» dependiente del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires (UBA), durante la gestión como Rector de Rodolfo Puiggrós. La breve vida del Instituto así como la trayectoria de su director, Saad Chedid, constituyen hitos clave del pensamiento y promoción del llamado Tercer Mundo en la región<sup>7</sup>. La Cinemateca estuvo a cargo de Jorge Giannoni, quien fue su director, un cineasta argentino con una experiencia previa de interesantes vínculos con el cine político de otros sitios. A comienzos de los años sesenta, atraído por la experiencia del Cinema Novo, Giannoni viajó a Brasil con Raymundo Gleyzer para hacer una película en el nordeste, proyecto del que luego se alejó. En 1966 fue a Italia, donde asistió por dos años como oyente a los cursos del Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma. En los días del Mayo francés, Giannoni se trasladaría a París como corresponsal de un servicio informativo italiano. Allí reencontraría a Jorge Denti —con quien había intentado años antes una actividad en la costa argentina para financiar sus aspiraciones de realización—. Entre una experiencia comunal en el Trastevere italiano y el ambiente *underground* londinense, dirigiría el film experimental /

[6] Las resoluciones completas, en: Imruh Bakari y Mbye Cham (eds.), *African Experiences of Cinema* (Londres, BFI, 1996).

[7] Véase: Julieta Chinchilla, «El Instituto del Tercer Mundo de la Universidad de Buenos Aires (1973-1974)» (*Iconos. Revista de ciencias sociales*, n.º 51, enero de 2015), pp. 47-63.



Apertura de la segunda reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo (Buenos Aires, mayo de 1974). Al centro (hablando), Saad Chedid.

vanguardista *Molotov Party* (1968-70), con Denti como actor protagónico. Ambos viajarían a Medio Oriente para filmar la resistencia palestina y recalarían nuevamente en Roma para constituir un colectivo de cine político, sobre el que se volverá enseguida. En Italia, Giannoni solía participar de eventos como la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. De regreso en Buenos Aires hacia 1973, se adhirió en lo político al Frente

Antiimperialista por el Socialismo y, junto a Denti (aunque Giannoni en menor medida), se vinculó al grupo de izquierda marxista Cine de la Base, creado por Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y otros<sup>8</sup>.

Con la asunción de Héctor Cámpora, delegado de Perón, como presidente de la Nación, la izquierda peronista asumió un lugar destacado en la conducción de la UBA. Giannoni dirigía la nueva Cinemateca por su vínculo personal con el Rector Puiggrós y desarrollaba dos actividades principales: por un lado, la preparación de programas de films que se distribuían en función de los pedidos de instituciones públicas o populares y en base a un circuito nacional creado a partir de unos treinta proyectores; por otro, la organización de ciclos de cine latinoamericano y del Tercer Mundo, cuya actividad más importante fue la Segunda Reunión del Comité de Cine en Buenos Aires (en la que contó también con la colaboración de Denti). Giannoni promovía esta última a partir de su identificación con una «nueva izquierda», con un programa frentista que podía incluir variantes marxistas y peronistas de base o revolucionarias. Por su parte, el director del Instituto del Tercer Mundo, Saad Chedid, percibía la reunión inscrita «en el espíritu de la doctrina justicialista de apertura al Tercer Mundo». Una interesante combinación de nacionalismo, socialismo y radicalización en esa coyuntura<sup>9</sup>.

Sin alcanzar la dimensión del encuentro de Argel, la reunión de Buenos Aires tuvo como asistentes a cineastas y representantes de instituciones de los respectivos países. El hecho de estar presidida por los integrantes plenos del Comité señala la continuidad con las jornadas argelinas<sup>10</sup>. Pero en Buenos Aires se trató básicamente de una reunión de los miembros del Comité y los llamados invitados «observadores» que —a excepción de los palestinos y libios— pertenecían a países latinoamericanos: Bolivia, Cuba, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. La articulación con el proceso de gestación del llamado Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano estaba dada por la asistencia, entre otros, del uruguayo Walter Achugar, el argentino Edgardo Pallero, el venezolano Carlos Rebolledo, el boliviano Mario Arrieta (del grupo de Jorge Sanjinés), el cubano Manuel Pérez y el chileno Sergio Trabucco. Al

[8] Entrevistas del autor con Giannoni (Buenos Aires, 1993) y Denti (México, 1994).

[9] Citado en Beatriz Bissio, «El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo» (*Tercer Mundo*, n.º 1, septiembre de 1974), p. 32.

[10] En representación de África, Mandiou Toure (Guinea); de Asia Menor, Hamid Merei, (Siria); de América Latina, Giannoni (Argentina); y el coordinador general, Lamine Merbah (Argelia).

mismo tiempo, la presencia peruana (Federico García y Juan Aranibar) y panameña (Modesto Tuñón) es indicativa de nuevos vínculos emergentes y de una fase de «políticas nacionales» de comunicación y cultura desde algunos estados latinoamericanos, en ambos casos bajo presidentes militares de un marcado nacionalismo popular antimperialista, como Velasco Alvarado y Torrijos.

Miembros del Comité de Cine del Tercer Mundo junto a Saad Chedid (centro) en la Segunda Reunión de Buenos Aires, 1974. De izquierda a derecha: Jorge Giannoni (Argentina), Mandiou Toure (Guinea), Saad Chedid, Hamid Merei (Siria) y Lamine Merbah (Argelia).



Al igual que en Argel, el encuentro argentino congregó una instancia de debate y una muestra de films con mayoría de películas latinoamericanas; aunque también hubo algunas africanas (de Argelia, Egipto, Guinea) y de Medio Oriente. Entre las películas argentinas, se contó, por ejemplo, con un homenaje a Fernando Birri y un programa de la Escuela Documental de Santa Fe. Y además de los films militantes del período 1968-1973, se proyectaron películas comerciales de contenido político producidas en oportunidad de la apertura democrática, como *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974) y *La patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). Entre los films latinoamericanos, *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971, Bolivia), *El hombre de Maisinicú* (Manuel Pérez, 1973, Cuba), *La nueva escuela* (Jorge Fraga, 1974, Cuba) *Viva la República* (Pastor Vega, 1972, Cuba), *Venezuela tres tiempos* (Carlos Rebolledo, 1973, Venezuela), cortos y medimétrajes del grupo GECU panameño y films peruanos y del cubano Santiago Álvarez.

Junto a la reunión del comité, el evento contó con coloquios entre los participantes y las delegaciones provinciales reunidas en las simultáneas Primeras Jornadas Universitarias de Cine. Estos talleres se organizaron a partir de cuatro ejes: los procesos de descolonización en cada región y de recuperación del patrimonio nacional; las producciones nacionales y los convenios de

coparticipación; la distribución del cine regional; y la enseñanza en los institutos de formación. Algunos problemas abordados tuvieron que ver con: la dominación cultural y la utilización del cine como instrumento de conocimiento y descolonización del espectador; los recursos para desarrollar los cines nacionales; las tecnologías a utilizar; las políticas de los países con control estatal del sector; y las experiencias (argelina, cubana, por ejemplo) de unidades móviles de exhibición en zonas campesinas.

Entre las resoluciones políticas pueden leerse algunos temas ya presentes en Argel, que ahora se buscaba desarrollar a partir de una serie de acciones específicas: los miembros del comité debían encargarse de su organización en cada continente y conseguir su reconocimiento; se proponía editar un boletín para fortalecer los vínculos; y la promoción de la cooperación entre los diversos países; el intercambio de técnicos; la creación de una Federación de Cineastas Latinoamericanos (sobre lo que se volverá al final). Tal como se observa en estas resoluciones, la reunión asumió un carácter fundamentalmente político, sin demasiado espacio para preocupaciones formales o estéticas. Sin embargo, las mismas no estuvieron del todo ausentes. Una nota contemporánea al encuentro da cuenta de algunas conversaciones sobre la cuestión de la «comunicabilidad del cine» con un público popular y qué hacer, en consecuencia, con el modelo del cine comercial. Manuel Pérez, por ejemplo, director de *El hombre de Maisinicú*, planteaba: «Recurrimos a técnicas y recursos cinematográficos del cine comercial, pero violentamos los hábitos del espectador con una temática revolucionaria, completamente diferente del mensaje del film de un productor capitalista»<sup>11</sup>. Años después, el argentino Humberto Ríos recordaría la polémica desatada «en voz baja» en el encuentro «a raíz de la forma, del discurso dramático y estético» de ese film del director cubano<sup>12</sup>.

Pero, tal como indica el «nivel de voz» señalado por Ríos, este tipo de debate ocupó un lugar marginal; se trató más bien de un encuentro «que era esencialmente político, [donde] se habló poco de cine; porque la Argentina estaba envuelta en una impresionante intensidad de la vida política», recordaría Manuel Pérez<sup>13</sup>. Efectivamente, aunque las resoluciones adoptadas podrían dar cuenta de una coyuntura favorable, esperanzadora, lo cierto es que en esos días esa efervescencia se mezclaba con un clima de fuerte conflicto político en Buenos Aires. Desde la segunda mitad de 1973, con la caída del gobierno de Cámpora, los sectores más progresistas y de izquierda peronista venían siendo desplazados de las diversas instancias de gobierno que habían alcanzado y, al año siguiente, en los días del encuentro del Comité (mayo de 1974), la relación de esa izquierda con el presidente Perón se encontraba en uno de sus peores momentos.

De hecho, el enfrentamiento interno en el peronismo es el rasgo principal presente en el recuerdo de delegados como el cubano Pérez y el peruano Federico García. Ambos percibieron ese clima en medio de una gran confusión. Ambos recuerdan la tensión en el hotel sindical donde se hospedaban, que pertenecía a un gremio alineado con la ortodoxia sindical enfrentado a la

[11] Beatriz Bissio, «El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo».

[12] *Imágenes* (México, n.º 5, febrero de 1980), p. 17.

[13] Entrevista con el autor (La Habana, 1996).

izquierda peronista. Federico García participaba del encuentro en representación del SINAMOS, organismo oficial del área de medios del gobierno del general Velasco Alvarado. En su recuerdo<sup>14</sup> emergen una serie de hechos que ilustran la imbricación del evento con una coyuntura política confusa y agitada: su viaje a las ciudades de Santa Fe y La Plata para exhibir films que funcionaban como excusa para la discusión del proceso peruano; las relaciones con el grupo Cine Liberación y encuentros con Raymundo Gleyzer y con Jorge Cedrón; el impacto que le ocasionó el poder de movilización de la Juventud Peronista en un acto de masas donde habló de la experiencia velasquista; y su presencia oficial —solo un día después— en la Casa de Gobierno, siendo recibido de modo poco cordial. Todas estas actividades —con excepción de la última— formaron parte de un mismo ambiente vinculado al encuentro. También, Sergio Trabucco —que perseguido en su país tras el golpe militar de septiembre del 73 asistió de modo clandestino, representando a los cineastas del MIR chileno— hizo mención en su reciente libro sobre el Nuevo Cine Chileno y Latinoamericano a ese clima de confusión y represión que vivió en Buenos Aires: junto a otros asistentes, padeció un riguroso control policial a la salida de una de las proyecciones<sup>15</sup>. También, en una carta previa dirigida a Alfredo Guevara (director del ICAIC cubano), Trabucco ya se refería a ese ambiente que discutía con protagonistas del cine político local<sup>16</sup>. En el mismo sentido se orienta el recuerdo de otro participante clave, Walter Achugar, exilado en Argentina tras haber salido de la cárcel uruguaya en 1972 gracias a una extendida campaña internacional de solidaridad<sup>17</sup>.

Estas tensiones del juego político también tuvieron su expresión en las relaciones entre los cineastas argentinos. Para muchos, la orientación en sus inicios más izquierdistas de Cine Liberación había sufrido un cierto cambio asociado a su cada vez mayor adhesión a Perón. Ciertos hechos ocurridos a partir del retorno del peronismo al gobierno en 1973 —como la modificación parcial del final de la primera parte de *La hora de los hornos* cuando su exhibición pública en salas comerciales o incluso la incorporación de Octavio Getino en el Ente de Calificación (censura), ambos en el segundo semestre de ese año— eran considerados por algunos cineastas militantes —aunque con matices— como un abandono de los postulados iniciales. En la medida en que Giannoni se ubicaba entre estos críticos, la participación de Solanas y Getino en el encuentro fue escasa. En general, los testimonios no recuerdan la presencia

[14] Entrevista con el autor (La Habana, 1996).

[15] Sergio Trabucco Ponce, *Con los ojos abiertos* (Santiago de Chile, Lom ediciones, 2014), pp. 385-388. En este libro, el autor recupera el testimonio de Manuel Pérez sobre el evento, quien afirma que también Alfredo Guevara y Pastor Vega pensaban viajar al mismo, pero finalmente no lo hicieron.

[16] «Aquí las cosas se complican bastante, cuesta entenderlas aun cuando parece que fuera todo tan evidente. Edgardo [Pallero] trata de explicarme lo inexplicable, él está muy preocupado. Yo entiendo poco. Ya aparecen las divisiones —frentes, bloques, etc.— y nace el mismo sectarismo del que fuimos víctimas nosotros (los chilenos). Parece que es algo inevitable. La pugna ideológica se hace fuerte y los métodos de pronto se tornan gansteriles. Peña (el uruguayo Walter Achugar) entiende más de esto y me pone al tanto». Carta de Sergio Trabucco a A. Guevara, 11 de marzo de 1974. Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella? Espistolario* (Madrid, Ediciones Autor, 2008), p. 303. También está reproducida en Sergio Trabucco Ponce, *Con los ojos abiertos*.

[17] Entrevista con el autor (Buenos Aires, 2015).



De izquierda a derecha: Manuel Pérez (Cuba), Jorge Cedrón (Argentina) y Jorge Denti (Argentina) durante la segunda reunión de Buenos Aires (1974).

del primero (se afirma que Pallero habló en su nombre); y la de Getino parece haber sido por demás discreta. Esta ausencia es significativa tratándose del grupo más importante del cine político argentino, así como de la activa participación de figuras del cine político local que mantenían una buena relación con los fundadores de Cine Liberación e incluso compartían instancias comunes como el Frente de Liberación del Cine Nacional.

En los meses siguientes al encuentro, la situación argentina se deterioró rápidamente tras la muerte de Perón el 1 de julio y la ampliación de la represión política. Giannoni participó pocos meses más tarde, la primera semana de junio, en los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema de Montreal, y luego, en septiembre, en Caracas (Venezuela), de la creación del Comité de Cineastas de América Latina. Al igual que muchos otros de estos realizadores, luego tuvo que abandonar Argentina para partir al exilio.

Ahora bien, las dificultades de la realidad política se expresaron también en la censura de algunos de los films programados para la muestra de Buenos Aires. En principio, varios sobre la dura situación chilena en torno al reciente golpe militar. También *La memoria de nuestro pueblo* (1972), de Rolando López, quien, como encargado de la Unidad de Cine Político Nacional y del Tercer Mundo del Instituto de Cine de Santa Fe (el mismo fundado en 1956 por Fernando Birri), sería anfitrión durante esos mismos días de la visita allí de los delegados y miembros del Comité de Cine. Pero, al mismo tiempo, esas tensiones venían de unos meses antes y abortaron la posibilidad de un evento de mayor envergadura. Según recuerda Susana Sichel —entonces pareja de Giannoni y partícipe de estos eventos<sup>18</sup>—, durante el encuentro de Argel, el realizador argentino Juan Schröder les había propuesto realizar el siguiente con una muestra de films en la ciudad balnearia de Mar del Plata, cuya Universidad también contaba con un instituto orientado a temas del Tercer Mundo. De hecho, en los primeros meses de 1974, Sichel estuvo allí intentando armar el evento junto a la muestra de films organizada por Schröder pero, al no poder concretarse, retornó a Buenos Aires donde finalmente tuvo lugar. Varias fuentes dan cuenta de que este proyecto inicial de Schröder alcanzó cierta repercusión entre los cineastas latinoamericanos en los primeros meses de 1974. En una carta al director del ICAIC cubano, Alfredo Guevara, el brasileño Marcos Medeiros afirmaba que «numerosos países africanos y asiáticos irán a Mar del Plata», encuentro que visualizaba como «momento preparatorio para un gran congreso latinoamericano que deberá realizarse en 1974»<sup>19</sup>. En la carta ya citada de Trabucco a Guevara, el chileno también mencionaba que «al parecer el encuentro se haría en Mar del Plata». Lo cierto es que, tal como reflejaron los diarios de la época, la idea del evento de Mar del Plata —que involucraba una cantidad muy significativa de films del Tercer Mundo, mayor que la que finalmente pudo concretarse en Buenos Aires— se frustró solo unos días antes del inicio justamente por las duras y complejas disputas políticas en el interior del peronismo local<sup>20</sup>.

[18] Entrevista con el autor (Buenos Aires, 2001).

[19] Carta de Marcos Medeiros a Alfredo Guevara (Argel, 1 de enero de 1974), en Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella?*, pp. 292-295. Medeiros se encontraba en ese momento en pleno trabajo y búsqueda de financiamiento para el film conjunto con Glauber Rocha titulado *Historia de Brasil*. Al finalizar la reunión de Argel, Medeiros viajó junto a Giannoni y Sichel a conocer otras regiones del país.

[20] Un análisis de estas fuentes de prensa sobre los incidentes de Mar del Plata, así como del testimonio de López sobre la censura de su film, en: Horacio Campodónico, «Mientras ardía. El peronismo y la instrumentalización política del cine (1966-1974)» (*El matadero*, n.º 5, 2007), pp. 37-56.

## Giannoni y el Tercer Mundo

La historia del vínculo entre los encuentros de Argel y Buenos Aires tiene como protagonista principal a Jorge Giannoni. Su relación con el tercermundismo cinematográfico reconoce un momento particular a comienzos de la década de los setenta, cuando entró en contacto con la resistencia palestina en Medio



Jorge Denti en Beirut.  
Circa 1972.

Oriente y se relacionó brevemente a una pequeña productora italiana, la San Diego Cinematográfica, que había sido creada en 1969 por Renzo Rossellini y al poco tiempo se dedicó al documental político del Tercer Mundo. Vinculados a la San Diego, hacia 1971-1972, Giannoni y Jorge Denti crearon el Collettivo Cinema del Terzo Mondo (C3M). Como se dijo, los argentinos se habían reencontrado en los días del Mayo Francés en París. Luego de la experiencia de *Molotov Party*, viajaron a Beirut donde hicieron contacto con la causa palestina y la cultura

árabe. Renzo Rossellini recuerda que fueron a verlo a Roma con el material que habían filmado en esa región y le solicitaron una moviola para montarlo. A cambio, él les pidió que editaran otros registros filmicos que le habían llegado de Bolivia. De esa relación surgieron los documentales *Palestina, otro Vietnam* (1971) y *Bolivia, el tiempo de los generales* (1972)<sup>21</sup>.

La San Diego se dedicaba tanto a la producción como a la distribución y se mantenía a través de dos fuentes: algunos trabajos de montaje y edición que le pasaba Roberto Rossellini, y las «Actualidades Argelinas», el noticiero de la Office des Actualités Algériennes (OAA) que se editaba allí, cuyo director era Mohamed Lakhdar Hamina, una figura destacada del cine argelino<sup>22</sup>. De esta forma, podemos pensar que los laboratorios de la San Diego funcionaron como espacio de eventual encuentro para cineastas políticos de cinematografías periféricas y como antecedente inmediato del posterior vínculo de Giannoni con los argelinos. Sin embargo, poco más tarde, en 1973, la organización de los encuentros de Argel y Buenos Aires recorrió otro camino.

Apenas creada la Cinemateca del Instituto del Tercer Mundo, Giannoni consiguió credenciales para él y su compañera, Susana Sichel, para concurrir a la IV Conferencia de Jefes de Estado o de Gobierno de Países No alineados de Argel, realizada entre el 5 y 9 de septiembre de 1973. Viajaron primero a Italia y, desde allí, a Argelia, junto a Renzo Rossellini, según recuerda Sichel. Allí, contactaron con autoridades del Ministerio de Cultura, gracias a una referencia aportada por Saad Chedid en Buenos Aires. Impactados por la experiencia de la Conferencia, conversaron con representantes

[21] Testimonio al autor (septiembre de 2000). Hijo de Roberto Rossellini, Renzo era militante de un grupo de la nueva izquierda o izquierda revolucionaria italiana. Al mismo tiempo, tuvo a su cargo en 1970 y 1971 sendas ediciones de la Reseña Cinematográfica Marsala Terzo Mondo, en Sicilia, dedicadas al cine africano y latinoamericano, respectivamente.

[22] Su primer largometraje, *El viento de los Aurés* (premiado en Cannes y en Moscú en 1967) es considerado hito fundacional del cine argelino. Renzo Rossellini había colaborado con el FLN argelino siendo estudiante en París, donde conoció a jóvenes que luego devinieron dirigentes de Argelia. Entre ellos, Lakhdar Hamina.

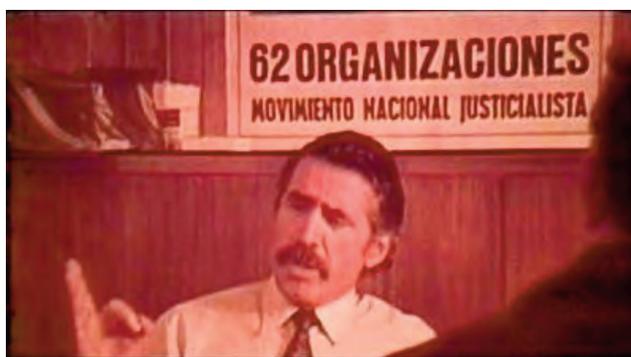
de la Cinemateca Argelina y de la ONCIC sobre la idea de realizar una muestra de films y un encuentro de cineastas. En esos días, previos a la conferencia propiamente dicha, Giannoni coincidió en Argelia con Raymundo Gleyzer, quien había sido invitado por la Cinemateca Argelina para proyectar sus films en una Quincena de Realizadores abierta el 25 de agosto y vinculada al evento. En una serie de cartas enviadas a su entonces compañera Juana Sapire desde allí, Gleyzer hizo referencia a su reencuentro con Giannoni y a algunos proyectos propios. Estas cartas, publicadas recientemente, dan cuenta —entre muchas otras cosas— del estrecho vínculo entablado por Giannoni con los organismos del cine de ese país y otros, que resultó clave para los posteriores encuentros, así como para adquirir los materiales fílmicos luego difundidos en la Cinemateca a su cargo en la UBA. En esas cartas, Gleyzer también relata con entusiasmo un «arreglo súper beneficioso» con la ONCIC, que no solo había comprado sus films *México, la revolución congelada* (1970) y *Los traidores* (1973) a un «generoso precio», sino que además había acordado financiar un documental sobre la revolución argelina, cuyo rodaje a cargo de Cine de la Base comenzaría en marzo del año siguiente y respecto del cual el cineasta da varias precisiones<sup>23</sup>. Y, en ese marco, hace referencia a que Giannoni —«con quien me reconcilié en Roma, estuvo todo el tiempo conmigo aquí en Argel», afirma—, había sido «aprovisionado de films» por «los movimientos de liberación» allí presentes<sup>24</sup>. La última de esta serie de cartas había sido escrita en vuelo de Argel a Roma, donde Gleyzer y Giannoni participarían de la IX Muestra del Nuovo Cinema di Pesaro. Los films y relaciones establecidas por Giannoni en Argel, así como el vínculo que ya tenía con la muestra italiana, le permitieron avanzar en su proyecto. De hecho, entre Roma y Argel, la propuesta original de realizar una muestra de cine latinoamericano en Argelia<sup>25</sup> se convirtió en un evento de cine del Tercer Mundo. La ONCIC aceptó la idea y dispuso la infraestructura técnica y personal para su realización. Entre octubre y noviembre la propuesta fue creciendo y tomando forma con la colaboración de Giannoni y Sichel con la ONCIC. Se enviaron invitaciones oficiales a los países que habían nacionalizado el sector, así como a movimientos de liberación de otros. Y si bien el evento tuvo altibajos en su organización, se realizó con una amplia participación, en los primeros días de diciembre, como vimos más arriba<sup>26</sup>. En los meses siguientes, Giannoni y Sichel viajaron a Cuba y a Perú, donde estrecharon relaciones con el ICAIC y el SINAMOS, cuyos representantes, como se mencionó, participaron del encuentro de Buenos Aires en mayo de 1974, junto a tantos otros.

[23] Carta dirigida también a los «compañeros de Cine de la Base» (9 de septiembre de 1973). Juana Sapire y Cynthia Sabat, *Compañero Raymundo* (Buenos Aires, INCAA, 2015). Este proyecto no fue concretado.

[24] Carta dirigida también a los «compañeros de Cine de la Base» (9 de septiembre de 1973).

[25] Susi Sichel recuerda que la idea inicial de Giannoni era llevar a Argelia la muestra de cine latinoamericano que se hacía en Pesaro (entrevista con el autor [Buenos Aires, 2001]).

[26] Si bien es evidente que el impulso al encuentro de Argel provino de la ONCIC, Sichel (entrevista con el autor [Buenos Aires, 2001]) afirma que junto a Giannoni estuvieron trabajando en sus oficinas en el armado inicial; y el brasileño Medeiros, en la carta de Marcos Medeiros a Alfredo Guevara (en Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella?*, p. 293), ubica al argentino como su organizador.



*Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973).

## Tercermundismo

La iniciativa de vincular movimientos cinematográficos «periféricos» en un comité y con un programa común solo puede comprenderse en relación con las condiciones de posibilidad sociohistóricas en que tomó forma. Junto al referido lugar de Argelia como espacio propicio para una primera convocatoria, podrían mencionarse otros dos fenómenos. Por un lado, la influencia general de un tipo de modelo de liberación tercermundista del que podían apropiarse (y enriquecer), total o parcialmente, movimientos revolucionarios, de cambio social, a ambos lados del Atlántico. Por otro, una suerte de circuito internacional de encuentros, festivales o muestras de cine que se ubicaron en un lugar alternativo u oposicional respecto de las estructuras del cine mundial y los festivales consagrados.

El proyecto de Comité de Cine del Tercer Mundo, inacabado, se fue desvaneciendo a mediados de los años setenta con la paulatina desaparición de las condiciones que habían permitido su construcción, material y simbólica. Su gestación ocurrió en un período previo a la recuperación, revisión y ampliación del concepto de Tercer Cine por Teshome Gabriel en los años ochenta<sup>27</sup>. Un interesante intento —este último— que, además, como observa F. Jameson, permitía «cuadrar el círculo» del cine producido en los países periféricos y «conservar la intensidad formal del cine político del Tercer Mundo en un período en que su contenido se ha[bía] modificado necesariamente hasta el punto de resultar irreconocible»<sup>28</sup>. Esa intensidad —que tuvo lugar en ese período anterior de un cine del Tercer Mundo de «inventiva formal y fermentación política», en el que «la forma era también un asunto extraestético y se esperaba que las películas y su producción tuvieran el efecto de cambiar el mundo»<sup>29</sup>—, tampoco correspondió a todo el cine producido en esos países. Se trataba solo de una parte, tal vez pequeña en el conjunto general, pero muy importante en algunas zonas en tanto que representaba el surgimiento del cine o su renovación y que alcanzó una significativa visibilidad mundial.

En este sentido, en las reuniones de Argel y Buenos Aires se expresa una tendencia reconocible en los principales manifiestos cinematográficos latinoamericanos y africanos de esos años, en particular en los construidos sobre una marcada confrontación antimperialista. Muchos de estos textos (así como muchos films) fueron elaborados bajo la notable influencia de uno de los modelos principales en que se sustentó el pensamiento revolucionario de la década de los sesenta: el sostenido por Frantz Fanon de la lucha entre Colonizador y Colonizado. En un esbozo ensayístico de una historia de la visión y lo visible, Jameson identifica una primera etapa que denomina de la «mirada colonial o colonizadora», de la «visibilidad como colonización», y cuya respuesta requiere de la inversión radical de la Mirada colonizadora a través de una réplica violenta<sup>30</sup>. Si bien es cierto que este rígido modelo encuentra su límite en «la relativa simplicidad de la situación colonial» así como en la obtención de la independencia de los países del Tercer Mundo, en la medida

[27] Véase, Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1994). También, Kobena Mercer, «Third Cinema at Edinburgh. Reflections on a Pioneering Event» (*Screen*, vol. 27, n.º 6, nov.-dic. 1986), pp. 95-102.

[28] Fredric Jameson, *La estética geopolítica* (Barcelona, Paidós, 1995), p. 217.

[29] Fredric Jameson, *La estética geopolítica*.

[30] Fredric Jameson, «Transformaciones de la imagen en la posmodernidad», en *El giro cultural* (Buenos Aires, Manantial, 1999), pp. 140-147.

en que la consecuente liberación de nuevas fuerzas implicadas en ese proceso es por cierto ambigua —ya que «la descolonización históricamente fue de la mano del neocolonialismo»<sup>31</sup>—, se trata de un modelo que perdurará en su influencia a lo largo de la década, en tanto eje articulador del tercermundismo como imaginario político cultural. Una utopía que permite agrupar en un mismo proyecto países recién independizados o en proceso de descolonización con otros que, siendo políticamente independientes, se percibían como «neocolonizados».

Esta suerte de matriz político-cultural, articulada con otras de raigambre local o nacional, funciona, entonces, entre las condiciones productivas de muchos films o manifiestos de aquellos años. Es el caso evidente de *La hora de los hornos* (Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, 1968); así como del texto *Hacia un Tercer Cine* (1969), de Solanas y Getino. En este sentido, la relación Argel-Buenos Aires reconoce un vínculo a través de un imaginario tercermundista «de época» (sesentista). Esto se asocia, además, a la influencia de la experiencia argelina en la nueva izquierda argentina (y también mundial) a través de dos mediaciones principales: los escritos de Fanon (en particular, su libro *Los condenados de la tierra*, de 1961, en su momento prologado por Sartre), y el film *La batalla de Argel* (1966), de Gillo Pontecorvo. La repercusión internacional de esta película, vinculada a la obtención del León de Oro en la Bial de Venecia de 1966, fue notable; la mayoría de los cineastas políticos argentinos la identifican como clave en el período y reconocen su influencia<sup>32</sup>.

Pero, al mismo tiempo, podría pensarse que la proyección internacional alcanzada por varios films políticos del Tercer Mundo en esos años tiene que ver con el funcionamiento de ese imaginario tercermundista —con las mediaciones del caso— también en el Primer Mundo y, en especial, en los ámbitos a los que llegaba dicho cine. Es decir, es cierto que desde la segunda mitad de los años sesenta la creación de instancias de encuentro de cineastas políticos latinoamericanos y / o africanos en su propia región<sup>33</sup>, otorgaba un incipiente rasgo distintivo respecto de períodos previos en los que el espacio más común de encuentro —cuando existió— correspondió a festivales o muestras europeas. Los términos con que tituló el diario chileno *La Unión* de Valparaíso (8 de marzo de 67) su comentario sobre Viña del Mar 1967, ilustran el ánimo reinante: «Viña desplaza a Europa como punto de Reunión de Cineastas Latinoamericanos». Por su parte, Giannoni sostuvo en Argel que la importancia del encuentro residía en que por primera vez los cineastas del Tercer Mundo se reunían sin la intervención de Occidente<sup>34</sup>. También, su idea de «coproducción» y el lugar reservado a la distribución dan cuenta del proyecto de constitución de nuevos flujos entre los países del Tercer Mundo para incrementar la producción y los porcentajes de programación propia en las pantallas<sup>35</sup>.

Sin embargo, este imaginario de autonomía no debería confundirse con el rechazo en bloque de la producción y los circuitos europeos y norteamericanos. Por el contrario, la creación del Comité de Cine del Tercer Mundo se apoyaba en un incipiente puente entre Argel y Buenos Aires —con antecedentes y

[31] Fredric Jameson, *Periodizar los 60* (Córdoba, Alción Editora, 1997), pp. 27 y 40.

[32] Hace unos años planificamos un libro conjunto con Alberto Elena sobre la repercusión de esta película en todo el mundo. La editorial de la Universidad de Buenos Aires (Eudeba) llegó a incluirlo en su programación para publicarlo junto con un DVD. Abandonamos el proyecto unos meses antes de su fallecimiento.

[33] En Cartago (Túnez), Ouagadougou (Alto Volta), Viña del Mar (Chile) y Mérida (Venezuela), entre otros.

[34] Citado por Djamel-Eddine Merdaci en *El Moujahid* (Argel, 21 de diciembre de 1973), reproducida en *Ecrán*, n.º 23 (París, marzo de 1974). Los participantes europeos mencionados en el documento final del encuentro de Argel figuran como «observadores»: el italiano Salvatore Piscicelli, entonces Secretario General de la Muestra de Pesaro, el británico Simon Hartog y el sueco Jan Lindqvist. Estos dos últimos, junto al director de la muestra de Pesaro, el italiano Lino Micciché, fueron participantes destacados en los Rencontres de Montreal.

[35] «En la medida en que profundicemos en las mal llamadas “coproducciones” podremos, en parte, superar el problema de los recursos económicos [...] Para realizar una película africana, ellos ponen la base, y nosotros, latinoamericanos o asiáticos, ponemos el apoyo técnico y financiero, o viceversa. Lo mismo sucede con la tecnología. Hay en el Tercer Mundo países como Argentina, que disponen de laboratorios para el revelado de films en blanco y negro y en color, para depurar sonido, etc. ¿Por qué entonces dejar que otros países continúen enviando sus películas a laboratorios de las metrópolis? Es un ejemplo concreto de cómo nos proponemos romper la dependencia, haciendo que cada país ponga su tecnología al servicio del cine tercermundista». Citado en Beatriz Bissio, «El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo», p. 29.



Publicidad de distribuidora paralela británica The Other Cinema. Arriba, en el centro, carteles que aluden a películas latinoamericanas de Littín, Solanas y Sanjinés.

hubo intensos debates en esos ámbitos que incluyeron a revistas y colectivos del cine militante. Por supuesto, no se trata de un circuito homogéneo. Su diversidad reconoce más de una dimensión. Hay muestras de divulgación de cinematografías poco conocidas; encuentros militantes; de discusión de cuestiones de lenguaje o estéticas, etc. En muchos de esos ámbitos de Europa prevaleció una recepción del Tercer Cine en una *second cinema way*, que desplazó lo político privilegiando la dimensión artístico-autoral de las obras<sup>36</sup>. Una tendencia que en esos años coexistió (a veces de forma solidaria, a veces en oposición) con esa otra zona más vinculada al cine de intervención política europeo posterior a 1968.

Es evidente que las temáticas puestas en discusión fueron (tendencialmente) diferentes tanto entre los ámbitos del Primer y el Tercer Mundo, como al interior de cada uno de ellos. Es posible que una de las diferencias principales entre la noción europea de cine de oposición (*counter-cinema*) y el Tercer Cine fuese el carácter menos prescriptivo y el rechazo (con Brecht) de una estética única, por parte de este último<sup>37</sup>. Y otros dos elementos importantes dan cuenta de esas distancias: por un lado, el mucho mayor desarrollo en Europa de un debate estético / formal, de lenguaje, desde las revistas o encuentros de discusión *ad hoc*, que incluía los recientes desarrollos teóricos en las ciencias sociales. Por otro, una prioridad en el Tercer Cine de cuestiones de producción-distribución o de intervención directa del film, sea en su función testimonial-informativa, en su rol agitativo, o en la idea unificadora de la descolonización cultural, asociada por ejemplo al lugar de la Teoría de la Dependencia en el pensamiento social. Por supuesto, cada una de estas estas dos tendencias no son exclusivas de cada una de esas realidades. Sin embargo, en general, en el primer caso pocas experiencias no fueron alcanzadas, de una u otra forma, por los debates formales referidos; y en el segundo, dichos debates o fueron más generales o directamente quedaron desplazados. De este modo, pudo ocurrir que en algunos encuentros se registrasen incluso

con ramificaciones a ambos lados del Atlántico—, pero reconocía buena parte de las condiciones de su emergencia en el diálogo con un circuito alternativo del Primer Mundo. Porque la visibilidad internacional desde pocos años antes del Tercer Cine (o el cine de descolonización cultural del Tercer Mundo) había sido posible gracias a las relaciones que había logrado establecer con cineastas políticos, circuitos de distribución y exhibición alternativa y una serie de muestras, reseñas o festivales del mundo desarrollado y los países del este. En los primeros años setenta

[36] Paul Willemen, «The Third Cinema Question: Notes and Reflections», en Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1994), p. 9.

[37] Paul Willemen, «The Third Cinema Question: Notes and Reflections».

conflictos en el cruce de perspectivas o prioridades diferentes. De todos modos, se trató de un espacio (el del cine político del Primer Mundo) con el que el cine tercermundista se propuso dialogar, porque percibía que también allí se encontraban las posibilidades de su consolidación en la geopolítica cinematográfica internacional.



Guy Hennebelle, crítico promotor del cine tercermundista en Francia (1974).



Lino Micciché, director de la Muestra de Pesaro donde confluía el cine político del Tercer Mundo (1974).

## Montreal, 1974

Aunque los cambios en las condiciones mundiales en todos los planos desde la década de los setenta abortaron la continuidad del Comité de Cine del Tercer Mundo, el corolario tal vez más significativo del desarrollo de esos vínculos tuvo lugar solo unos días después del segundo encuentro de Buenos Aires, entre el 2 y 8 de junio de 1974 en Montreal (Quebec, Canadá). Allí hubo un intento de articular a colectivos del cine progresista y militante de todo el mundo: los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema*, organizados por André Pâquet y el Comité d'Action Cinématographique (CAC) de Montreal, que contaron con más de doscientos cincuenta participantes de veinticinco países y cinco continentes.

Pocos años atrás encontré en la Cinemateca de Quebec los registros audiovisuales de las conferencias y debates allí ocurridos (cuarenta y ocho bobinas de video de media hora cada una), donde se observan tanto solidaridades como fuertísimas polémicas<sup>38</sup>. Si bien al encuentro confluieron diversas tendencias del cine político mundial, la propuesta del Tercer Cine (o del tercermundismo cinematográfico en términos más amplios) alcanzó un notable protagonismo desde el mismo programa de convocatoria, en las discusiones en las comisiones, el plenario final y las resoluciones adoptadas<sup>39</sup>. Incluso llegó a hablarse de los Estados Generales del Tercer Cine como un modo de condensar en ese nombre la experiencia del 68 francés (y por extensión del

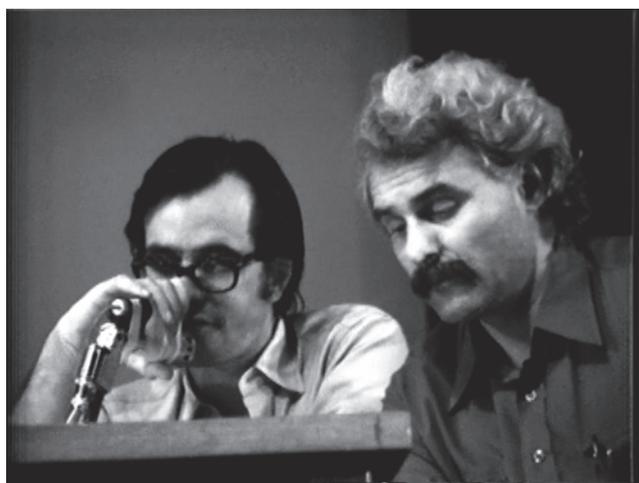
[38] Mariano Mestman, «Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974» (*Cuadernos ReHiMe*, n.º 3, 2013-2014).

[39] Entre otros latinoamericanos y africanos allí presentes, Giannoni y Merbah representaron al Comité de Cine del Tercer Mundo, y Solanas, la propuesta del Tercer Cine.



Cartel de los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema de Montreal, junio de 1974.

Primer Mundo) y los cines políticos del Tercer Mundo. Piénsese que, junto a los vínculos comentados más arriba, la idea común de «descolonización de las pantallas» atravesaba en esos años al conjunto de los participantes. De hecho, en el marco del nacionalismo quebequense de entonces, una zona importante del ambiente del cine y la política regional venía interesándose o aun dialogando con el cine político latinoamericano o africano. La revista *Cinéma Québec*, por ejemplo, publicó varias notas de André Pâquet (u otros) sobre esas cinematografías, y otros aspectos de la cuestión tercermundista se recuperaron en relación con la situación del cine local bajo un explícito planteamiento de problemas que serían comunes, como la cuestión «colonial». En un dossier sobre cines del África de lengua árabe, por ejemplo, el tunecino Tahar Cheriaa (que había fundado y dirigido las Jornadas Cinematográficas de Cartago y fue uno de los protagonistas de los Rencontres de Montreal), había justificado la potencialidad de solidaridad y convergencia de intereses a largo plazo entre el



Walter Achugar (Uruguay) y Edgardo Pallero (Argentina) leyendo la declaración de creación de una Asociación de Cineastas Latinoamericano durante los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema de Montreal.

cine quebequense y el africano en el hecho de que sufrían «las mismas condiciones de dominación extranjera» y se encontraban en «la misma situación de subdesarrollo y dependencia económica» (más allá de las obvias diferencias a favor del primero, por supuesto)<sup>40</sup>. Tanto Pâquet como Fernand Dansereau (referente de la renovación y el compromiso del cine de Quebec desde mediados de los sesenta) o el Comité organizador del evento se refirieron en esos años al carácter «colonizado» del cine de esa región de Canadá y en ese sentido apostaron por proyectos de «descolonización cultural».

En ese marco, durante los Rencontres se hizo presente una tendencia tercermundista que no solo operaba en el plano discursivo. Aunque considero que se trata de un tema abierto que requiere de un programa de investigación más amplio (y colectivo) para profundizar en cada realidad nacional del interior de América Latina, desde mi punto de vista, esta nueva fuente documental permite revalorizar el alcance de la influencia tercermundista en esa etapa del cine latinoamericano, al cual la bibliografía hasta ahora no parece haber prestado la suficiente atención.

Hacia 1973, el llamado Nuevo Cine Latinoamericano no tenía todavía una instancia del tipo de la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI), creada en 1969. Por supuesto, como se sabe, el NCL contaba con una serie de vinculaciones nada despreciables y la constitución de una suerte de Movimiento regional en torno a los Festivales y Encuentros de Cineastas de Viña

[40] *Cinéma Québec*, vol. 2, n.º 1, septiembre de 1972, p. 36.

del Mar (Chile) de 1967 y 1969, la I Muestra de Cine Documental de Mérida (Venezuela) de 1968, junto a los Festivales de la revista *Marcha* y, desde 1969, la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo, en Montevideo (Uruguay), entre otros eventos. Pocos años más tarde, en setiembre de 1974, se concretaría en Caracas (Venezuela) la creación del Comité de Cineastas de América Latina. Si bien este proceso responde a dinámicas fundamentalmente regionales, también se nutre del diálogo con las citadas instancias del Primer Mundo y, hacia el final del período, de una cierta articulación con cinematografías políticas africanas. El vínculo Argel-Buenos Aires es la demostración más plena al respecto. Pero también lo ocurrido en Montreal. Allí tomó forma un primer agrupamiento de cineastas latinoamericanos que es corolario del circuito Viña del Mar-Merida-Montevideo (1967-1969) recién comentado, pero que en la coyuntura inmediata venía promoviéndose desde los encuentros de Argel y Buenos Aires (1973-1974) y que es el antecedente inmediato más relevante de la creación del Comité de Cineastas de América Latina en Caracas. Y en dicha conformación durante el evento de Montreal estuvo muy presente (aun cuando con mayor o menor pregnancia en cada uno de los protagonistas) la idea de crear una Federación Latinoamericana de Cineastas (FELACI), así se la nombraba, bajo el amparo o siguiendo el ejemplo de la FEPACI africana.

Intenté mostrar esta articulación en el estudio citado y no puedo extenderme aquí al respecto. Pero tal vez para justificar de algún modo que aquí se esté republicando este texto sobre los encuentros de Argel y Buenos Aires, interesa destacar que el vínculo tercermundista que allí se había forjado estuvo muy presente en el imaginario de varios de los participantes del encuentro de Montreal al momento de promover la creación de esa asociación latinoamericana, que contó con casi los mismos protagonistas que darían creación, solo tres meses más tarde, en Caracas, al hoy mucho más conocido Comité de Cineastas de América Latina.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAKARI, Imruh y CHAM, Mbye (eds.), *African Experiences of Cinema* (Londres, BFI, 1996).
- BISSIO, Beatriz, «El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo» (*Tercer Mundo*, n.º 1, septiembre de 1974).
- BROSSARD, Jean Pierre, *L'Algérie vue par son cinéma* (Locarno, 34th. Festival International du Film, 1981).
- CAMPODÓNICO, Horacio, «Mientras ardía. El peronismo y la instrumentalización política del cine (1966-1974)» (*El matadero*, n.º 5, 2007).
- CHINCHILLA, Julieta, «El Instituto del Tercer Mundo de la Universidad de Buenos Aires (1973-1974)» (*Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, n.º 51, enero de 2015).
- CINÉMA QUÉBEC*, vol. 2, n.º 1, septiembre de 1972.

- DIAWARA, Manthia, «The Artist as the Leader of the Revolution. The History of the Fédération Panafricaine des Cinéastes» (*African Cinema. Politics and Culture*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992).
- ELENA, Alberto, «La emergencia de los cines africanos», *Historia general del cine. vol. XI* (Madrid, Cátedra, 1995).
- GUEVARA, Alfredo, *¿Y si fuera una huella? Espistolario* (Madrid, Ediciones Autor, 2008).
- HADOUCHI, Olivier, «` African Culture Will Be Revolutionary or Will Not Be´: William Kein´s Film of the First Pan-African Festival of Algiers (1969)» (*Third Text*, n.º 108, enero de 2011).
- IMÁGENES*, n.º 5, México, febrero de 1980.
- JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica* (Barcelona, Paidós, 1995).
- , *Periodizar los 60* (Córdoba, Alción Editora, 1997).
- , «Transformaciones de la imagen en la posmodernidad», en *El giro cultural* (Buenos Aires, Manantial, 1999).
- L'Algerie vue par son cinéma* (Locarno, 34th. Festival International du Film, 1981).
- MERCER, Kobena, «Third Cinema at Edinburgh. Reflections on a Pioneering Event», (*Screen*, vol. 27, n.º 6, noviembre / diciembre de 1986).
- MESTMAN, Mariano, «From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Committee (1973-1974)» (*New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, n.º 1, enero de 2002).
- , «Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974» (*Cuadernos ReHiMe*, n.º 3, 2013-2014).
- PINES, Jim y WILLEMEN, Paul, *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1994).
- SAPIRE, Juana y SABAT, Cynthia, *Compañero Raymund* (Buenos Aires, INCAA, 2015).
- TRABUCCO PONCE, Sergio, *Con los ojos abiertos* (Santiago de Chile, Lom ediciones, 2014).
- WILLEMEN, Paul, «The Third Cinema Question: Notes and Reflections», en Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1994).

Fez, Marruecos.  
© Alberto Elena



# CINE MILITANTE: DEL INTERNACIONALISMO A LA POLÍTICA SENSIBLE NEOLIBERAL<sup>1</sup>

Militant Cinema: From Internationalism to Neoliberal Sensible Politics

IRMGARD EMMELHAINZ<sup>a</sup>

Investigadora independiente

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.006>

## RESUMEN

En los años sesenta, el cine militante buscó compartir y expandir estrategias y herramientas para la lucha política alrededor del mundo. *Ici et ailleurs* (1969-1974), la película que Godard filmó con Jean-Pierre Gorin bajo el marco del Grupo Dziga Vertov y editó con Anne-Marie Miéville, no es solo un ejemplo de cine político de vanguardia, sino un recuento auto-reflexivo del resultado de las revoluciones aquí y en otro lado, del devenir de la militancia y el cine comprometido y de su repudio a mediados de los años setenta. En este ensayo, me enfoco en tres elementos que forman parte del legado del cine militante en general, y específicamente de *Ici et ailleurs*: primero, las lecciones que se pueden derivar de las ordalías derivadas de simpatizar, hablar o imaginar procesos políticos de otros, en otros lados. Segundo, el problema que Godard plantea en películas posteriores a *Ici et ailleurs*, a lo que llamo la «mediatización de la mediación», como la forma de activismo que siguió al rechazo del marxismo-leninismo como depositario de la política progresiva. Tercero, la no poco problemática transformación de la política de la imagen de Godard en la «política sensible» post-política, un nicho en la producción cultural que se ha dado la tarea de codificar actos políticos inestables en formas mediáticas, transformando la acción y enunciación política en cuestión de expresión.

Palabras clave: cine militante, Jean-Luc Godard, Palestina, activismo, política sensible, post-política, compromiso político.

## ABSTRACT

In the 1960s, militant cinema aimed to share and expand strategies and tools for the political struggle around the world. *Ici et ailleurs* (1969-1974), the film that

[a] IRMGARD EMMELHAINZ es licenciada en historia del arte por la Universidad de las Américas-Puebla (2001), se especializó en cine experimental en la maestría historia del arte, crítica y teoría de The School of the Art Institute of Chicago (2003) y se doctoró en la Universidad de Toronto con una tesis en cine sobre el conflicto israelí-palestino. Desde 2012 es docente en el área de teoría crítica en la Escuela Nacional de Escultura, Pintura y Grabado La Esmeralda, y de cine documental en Centro. Autora de *Alotropías en la trinchera evanescente: estética y geopolítica en la era de la guerra total* (2012) y *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México* (en prensa), es miembro del comité editorial de *Scapegoat Journal*.

[1] Este texto es el ganador del I Premio Alberto Elena de Investigación en Cines Périódicos, fallado el 24 de febrero de 2016. El premio estuvo convocado por el grupo de investigación de la Universidad Carlos III TECMERIN y *Secuencias. Revista de historia del cine*. El jurado estuvo compuesto por Minerva Campos (TECMERIN/*Secuencias*), Miguel Fernández Labayen (TECMERIN) y María Luisa Ortega Gálvez (*Secuencias/UAM*). El jurado indicó lo siguiente del texto galardonado: «El artículo destaca por su visión original y renovada de las problemáticas del cine militante desde los años sesenta y por su intento en repensar dichas problemáticas en el contexto del capitalismo global. Tomando como punto de partida el filme *Ici et ailleurs*, del Grupo Dziga Vertov, y haciendo suyo el famoso lema de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin sobre "hacer cine políticamente", la autora interpela al lector intelectual y socialmente, demostrando un intenso compromiso con su objeto de estudio a la vez que un gran interés por plantear la investigación académica como intervención política». Recibir el premio incluye la publicación del texto ganador en *Secuencias. Revista de historia del cine*.

Godard shot with Jean-Pierre Gorin within the Dziga Vertov's Group and edited with Anne-Marie Miéville, it is not only an example of avant-garde political cinema, but also an auto-reflexive account of the outcome of revolutions here and elsewhere, of the development of militancy and committed cinema and of its rejection in the mid of the 1970s. In this essay, I will focus on three elements that form part of the legacy of militant cinema in general and specifically of *Ici et ailleurs*. Firstly, the lessons that can be derived from the ordeals that come out from sympathizing, talking, and imagining political processes of others, in other places. Secondly, the problem that Godard suggested in films that came after *Ici et ailleurs*, which I call 'mediatization of mediation', such as the form of activism that followed the rejection of Marxism-Leninism as the repository of the progressive politics. Thirdly, the not less problematic transformation of Godard's politics of the image to the post-politics' 'sensitive politics', a niche in the cultural production that embarked on the role of encoding unstable political acts in media forms, transforming in terms of expression the political action and enunciation.

Keywords: Militant cinema, Jean-Luc Godard, Palestine, activism, sensitive politics, post-politics, political commitment.

En la década de 1960, el cine militante buscaba compartir y difundir estrategias y herramientas para apoyar las luchas políticas del mundo. Jean-Luc Godard lo explicó en 1969 de la siguiente forma: «Una película [militante] es como una alfombra voladora que puede viajar a cualquier lugar. No hay magia. Es trabajo político»<sup>2</sup>.

*Ici et ailleurs* (1976) —una de las cintas que Godard y Jean-Pierre Gorin filmaron como parte del colectivo Grupo Dziga Vertov y que fuera editada por Godard en colaboración con Anne-Marie Miéville— no es solo un ejemplo de cine político de vanguardia, también es una consideración autorreflexiva del desenlace de las revoluciones *aquí* y en *otros lados* (*Ici et ailleurs*) y del cine militante y su posterior desaparición a mediados de los setenta. Por autorreflexivo me refiero a que esta película, además de plantear que el cine es un espacio politizado, cuestiona la condición de *posibilidad de la representación*, en el sentido de hablar y actuar en nombre de los demás a través del arte o la escritura y los intereses políticos.

La película se centra, asimismo, en la figura del cineasta comprometido con el tercermundismo (o internacionalismo). *Ici et ailleurs* también expone una política de la imagen basada en una crítica a las imágenes que circulan en los medios masivos de comunicación, práctica que Godard y Jean-Pierre Gorin habían inaugurado en 1972 con *Letter to Jane: An Investigation about a Still*.

[2] Jean-Luc Godard, «Manifeste» en David Faroult (ed.), *Jean-Luc Godard Documents* (Paris, Centre Georges Pompidou, 2006), pp. 138-140.



El Grupo Dziga Vertov junto a Mustapha Abu Ali en el Campamento de Baqua en Jordania, 1969. Fuente: Elias Sanbar, *Les Palestiniens, Photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours* (Paris, Hazan, 2004).

[3] Ver: Megan McLagan and Yates McKee, «Introduction», *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, (Cambridge, Mass., Zone Books, 2012).

[4] Para un análisis de ambos, *Ici et ailleurs* y las películas militantes de Godard, ver mis ensayos: «Between Objective Engagement and Objective Cinema: Jean-Luc Godard's "militant filmmaking" (1967-1974)» (*e-flux journal*, n.º 34, April 2012; *e-flux journal*, n.º 35, May 2012) y «From Thirdworldism to Empire: Jean-Luc Godard and the Palestine Question» (*Third Text*, Vol. 23, n.º 5, 2009), pp. 659-656. Para un análisis del montaje y lo que Godard llama *images de marque* en *Ici et ailleurs*, ver: Irmgard Emmelhainz, «Trademark Images and Perception: Godard, Deleuze and Montage», *Nierika, Revista de estudios de arte*, (vol. 5, mayo 2014), pp. 30-44.

[5] Tal y como lo declaran en «What is to be done?» (*Afterimage*, n.º 1, Abril 1970).

Durante la década de 1970, Godard y Anne-Marie Miéville continuarían esta exploración de la política de la imagen en los videos que realizaron con su compañía productora Sonimage; exploración a la que llamaron «periodismo audiovisual». En este texto me enfocaré en examinar tres elementos que son parte del legado del cine militante y que están presentes en *Ici et ailleurs*. Primero: elucidaré las lecciones que podemos aprender de los procesos de solidaridad con los movimientos políticos de otros, *en otros lados*, que implican hablar o hacer imágenes en nombre de

ellos. Segundo: analizaré las manifestaciones actuales y las implicaciones del problema que Godard planteó en sus películas posteriores a *Ici et ailleurs*: lo que yo llamo «mediatización de la mediación», la forma de activismo que siguió a la caída del marxismo-leninismo, basada en la suposición de que la contrainformación y la visibilización de problemas urgentes son formas de emancipación. Godard y Miéville problematizaron la «mediatización de la mediación» experimentando con lo que llamaron «periodismo del audiovisual». Tercero: consideraré la problemática transformación de la política de la imagen o periodismo audiovisual de Godard y Miéville en lo que se conoce como *política sensible*<sup>3</sup>. Característica de la era postpolítica, la *política sensible* es un nicho en la producción cultural que se ha dado la tarea de codificar actos políticos inestables en formas mediáticas, transformando la acción política y el discurso en cuestiones de expresión y visibilidad.

*Ici et ailleurs* fue un encargo que Yasser Arafat hizo —a través del Departamento de Servicios de Información de Fatah (la Organización de Liberación Palestina)— al Grupo Dziga Vertov. Godard y Jean-Pierre Gorin debían crear una película sobre el movimiento revolucionario de Palestina<sup>4</sup>. La historia de la película se narra en voz en *off*. En 1970, la cinta se titulaba *Jusqu'à la victoire* (*Hasta la victoria*) y sería editada con el material que Godard y Gorin filmaron en los campos de concentración de Jordania, Líbano y Siria durante tres meses en la primavera de 1970. Como cineastas militantes, Godard y Gorin no pretendían «hacer cine político», pero sí «hacer cine políticamente». «Hacer cine políticamente» es un famoso eslogan creado por ellos<sup>5</sup> y significaba dejar que la producción dirigiera la distribución y no al revés, usar el cine como herramienta y enfatizar el proceso de investigación y de estudio de una situación concreta —en este caso, la Revolución Palestina—. «Hacer cine políticamente» significaba también tomar una postura con respecto al cine político o militante tradicional, el cual consiste —según Godard y Gorin— en definir de antemano al espectador, quien estaría completamente de acuerdo o desacuerdo con el contenido político de la película.

Antes de terminar *Ici et ailleurs*, Godard y Gorin planeaban regresar a los campos de refugiados y entrenamiento palestinos para mostrar y discutir el material filmado con los fedayines (guerrilleros palestinos). Ese era el plan hasta antes de la masacre del Septiembre Negro en los campos de refugiados palestinos en Jordania. Ya que muchos actores de la película habían sido asesinados y que, por lo tanto, las condiciones políticas de la lucha Palestina habían cambiado, Godard y Gorin no pudieron terminar la película como lo habían planeado y acordaron dejar de lado el material.

No fue sino hasta 1973-74 cuando Godard decidió finalmente completarla en colaboración con Anne-Marie Miéville, y la titularon *Ici et ailleurs*.

En la última versión de *Ici et ailleurs* puede advertirse un tipo de *grado cero* de documental autorreflexivo, que, en referencia a Roland Barthes y a su libro *Le degré zéro de l'écriture*<sup>6</sup>, designa una exploración ontológica e histórica del documental y del cine de propaganda. Además, en un esfuerzo pedagógico, deconstruyen los varios modos de circulación de las imágenes al tiempo que revelan las diversas maneras en las que estas son construidas en asociación con el lenguaje. Es por eso que *Ici et ailleurs* se compone de materiales heterogéneos de expresión: documental, diegética o narrativa y didáctica o pedagógica. En las tomas filmadas en Palestina, predominan los encuadres fijos con pocos paneos; son imágenes de estilo «objetivo» como las del fotoperiodismo o el documental. Estas imágenes aparecen junto a imágenes de tipos sociales; por ejemplo, una familia francesa de clase obrera y tres trabajadores, cuya diégesis aborda su relación con los medios masivos de comunicación, los problemas familiares y la lucha del padre por encontrar trabajo. La familia francesa, que aparece reunida viendo televisión en la sala, se convierte en una alegoría del espacio social mediatizado, el sitio de lo sensible compartido. Lo sensible está compuesto por visibilidades y discursividades compartidas por una comunidad en el espacio y el tiempo, designado *infosfera* por Franco Berardi (Bifo)<sup>7</sup>. Godard retrata a los franceses como un público que es parte de una comunidad de observadores constituida por la pantalla televisiva. Debemos notar que la sala está decorada con *tatris* o tapetes y alfombras palestinas. Lo sensible compartido en los *souvenirs* artesanales y en la pantalla aparecen como el único medio posible de acceder a la situación palestina (al otro lado) desde «aquí» (Francia). En la película aparece también la palabra «*et*» (la conjunción «y» en francés) grabada en espuma de poliestireno y colocada en un pedestal como si fuera una escultura. «Y» es el pegamento entre las imágenes, y se convierte en la zona provisional donde los significantes de las imágenes son indistinguibles y permiten lecturas simultáneas. Es decir, posibilita el movimiento entre *aquí* y *el otro lado*, conformando un complejo montaje que ententeje distintas temporalidades y sensibilidades.

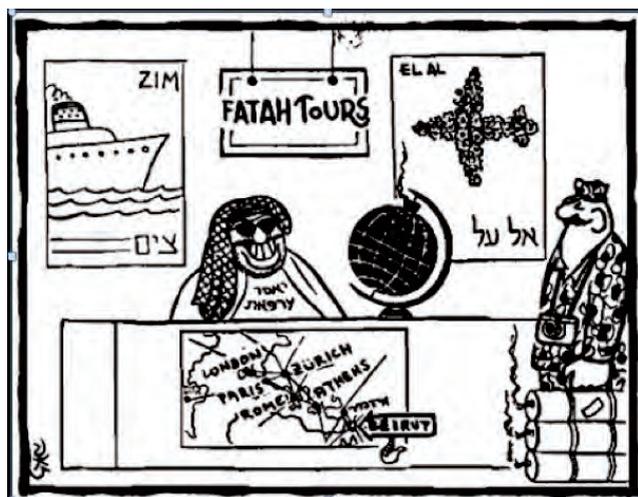
[6] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, Seuil, 1953).

[7] Franco Berardi (alias Bifo), *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global* (Madrid, Traficantes de Sueños, 2003), p.20.

## 1. El internacionalismo y el otro lado

En la década de 1960, el término «Tercer Mundo» designaba a un grupo de países que no eran los industrializados capitalistas o socialistas. En algunos de estos países se estaban librando revoluciones caracterizadas por la lucha armada en aras de un proyecto socialista o comunista que, en algunos casos, implicaba la descolonización. Para la izquierda francesa, el internacionalismo fue un movimiento, un proyecto y una ideología esencial en su imaginario: los proyectos revolucionarios del Tercer Mundo catalizaron temas como la esclavitud, el colonialismo del pasado y del presente, el socialismo y la revolución. El internacionalismo inspirado por Mao Tsé Tung para unir al Tercer Mundo contra el «tigre de papel» del imperialismo enfatizaba el potencial revolucionario del proletariado y lumpenproletariado y las exhortaciones del Che Guevara: «¡Hasta la victoria!» «¡Crear dos, tres, muchos Vietnam!».

En ese contexto, movimientos implicados en revoluciones antiimperialistas, en lugares como Cuba, Vietnam o Palestina, patrocinaban visitas de intelectuales occidentales a su país. Artistas, escritores, periodistas y cineastas produjeron relatos sobre los procesos revolucionarios y los regímenes socialistas, que eran una mezcla de documental, crónica de viaje, fotoperiodismo y reportaje. Algunos ejemplos son las películas *Chung Kuo, China* (1972), de Michelangelo Antonioni; *Black Panthers* (1968), de Agnès Varda; *Loin du Vietnam* (1967), creada colectivamente por Varda, Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker y Alain Resnais; y *¡Cuba, sí!* (1961), de Chris Marker, entre otras.



Caricatura publicada en el periódico israelí *Haaretz* a principios de la década de 1970.

La mayoría de esas obras, hechas en solidaridad con las luchas del Tercer Mundo, son autorreflexivas en el sentido de que abordan las luchas foráneas en el marco de las visitas que patrocinaba un Estado o milicia. Conscientes del riesgo de identificarse a ciegas con una causa, los autores cuestionaban la objetividad de varias maneras: ¿es posible ir más allá del velo ideológico impuesto por el marco de una «visita oficial»?; ¿cómo es posible percatarse de la posición propia como observador externo? ¿Pueden las emociones políticas de simpatía y entusiasmo suspender al sujeto

de su condición de observador y permitirle un punto de vista objetivo?

Sylvain Dreyer asevera que la solidaridad con las luchas del Tercer Mundo fue un pretexto para identificarse con causas revolucionarias exóticas para evadir los problemas inherentes al movimiento político marxista-leninista.

nista francés, anclado, según él, en una fascinación superficial y mistificadora con «otros lugares» y con meros eslóganes vacíos<sup>8</sup>.

Sin embargo, podríamos hacer un paralelismo entre los europeos que se solidarizaban con los procesos revolucionarios y el entusiasmo que los espectadores alemanes experimentaron durante la Revolución Francesa. De acuerdo con Immanuel Kant, el entusiasmo provoca que el observador externo exprese simpatía universal y desinteresada por ciertos protagonistas en contra de sus adversarios<sup>9</sup>. En cierta forma, las expresiones europeas de solidaridad con movimientos nacionalista-revolucionarios foráneos tomaron la forma de la política real, colapsándose con la práctica estética o literaria. Por eso, el entusiasmo internacionalista no estaba exento de problemas: pasaba por ser una forma «aceptable» de acción política vinculada al rol del espectador en detrimento de la acción política. Sin embargo, y al contrario de la rescisión de Dreyer de este movimiento, podríamos considerar el tercermundismo como una revaloración de la manera en la que Occidente interpretó y produjo nuevos discursos sobre *el otro* más allá del racismo, y bajo la luz de la crisis postcolonial de identidad europea y la escisión ideológica del mundo durante la Guerra Fría. Podríamos entonces definir el internacionalismo como un imaginario protoglobal caracterizado por la división del mundo en *Primero* y *Tercero*, y por alianzas ideológicas con el marxismo y el anticapitalismo como códigos en común. Las películas, el arte y los escritos producidos en ese contexto se inspiraron en las ideologías labradas por estas alianzas —aunque igualmente se basaron en la fe que el marxismo-leninismo tenía en el potencial revolucionario del campesinado del Tercer Mundo, codificado a través del marxismo occidental y traducido a especificidades locales.

*Ici et ailleurs* es parte de este corpus de obras internacionalistas. Históricamente, la película abarca el clímax y la caída del maoísmo y del antiimperialismo como contenedores de políticas revolucionarias. Es decir, la película registra los importantísimos cambios políticos y epistemológicos que tuvieron lugar en la década de 1970 provocados por la crisis de la representación estética y política, al igual que por la caída del nacionalismo, del internacionalismo, del socialismo y del comunismo como vehículos ideológicos para las luchas de liberación.

En los cinco últimos minutos de la película, vemos un encuadre de cuatro fedayines discutiendo una operación fallida en los Territorios Ocupados. En un texto publicado en 1991, el intelectual palestino Elias Sanbar (traductor del Grupo Dziga Vertov en Medio Oriente) recuerda haber estado presente durante el rodaje de cierta escena en Jordania<sup>10</sup>. Godard le había pedido que tradujera una discusión de la unidad de comando que regresaba de una operación en los Territorios Ocupados; Godard filmaría en vivo. Sanbar describe que había cuatro fedayines cubiertos en sudor, mostrando tensión en sus cuerpos, al borde del colapso. Dos miembros de la unidad habían caído y el resto dirigía su enojo hacia el comandante. Sanbar relata cómo, tras la discusión, los fedayines se sentaron frente a las cámaras del Grupo Dziga Vertov a

[8] Sylvain Dreyer, «Autour de 1968, en France et ailleurs: *Le fond de l'air était rouge*» (*Image & Narrative*, vol. 11, n.º 1, 2010). Disponible en: <<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/54/35>>(07/12/2016).

[9] Immanuel Kant, «The Contest of the Faculties», en *Kant: Political Writings* (Cambridge, The University Press, 1991), pp. 182-183.

[10] Elias Sanbar, «Vingt et un ans après» (*Traffic*, n.º 1, 1991), pp. 115-122.

[11] Elias Sanbar, «Vingt et un ans après», pp. 115-122.

[12] Masao Adachi, «The Testament that Godard Has Never Written», (2002) publicado en francés en Nicole Brenez y Go Hirasawa (eds.), *Le bus de la révolution passera bientôt pres de chez toi* (Pertuis, Editions Rouge Profond, 2012); traducción al inglés por Stoffel Debussere, Mari Shields. Disponible en: <<http://www.diagonalthoughts.com/?p=2067>> (07/10/2016). La traducción al español es nuestra.

discutir la operación supuestamente en términos de autocrítica. Sanbar recuerda además que dos años más tarde estuvo junto a Godard, en la mesa de edición, traduciendo nuevamente la conversación entre los fedayines.

Han sido completamente irresponsables, nuestro enemigo es feroz y, a diferencia de nosotros, se toma las cosas muy en serio. Ya van tres veces que las unidades de «reconocimiento» nos hacen cruzar el río Jordán exactamente en el mismo lugar, y todas las veces el enemigo nos ha estado esperando ahí... Esta vez hemos perdido a nuestros hermanos<sup>11</sup>.

Sanbar recuerda que, a continuación, los fedayines se dedicaron a insultarse entre sí, en una acción muy alejada de la supuesta autocrítica marxista-leninista en la que Godard había querido enmarcar la escena.

Revisar ese material dos años después fue estremecedor para Godard y Sanbar. Para Godard, porque se dio cuenta (como lo narra en la voz en *off* de la película) que, de hecho, no había «escuchado» lo que los revolucionarios decían, ya que, durante ese momento, él solo deseaba gritar: «¡Victoria!».

A su vez, Sanbar, como lo relata en su texto, se dio cuenta de cómo las teorías y convicciones (marxistas) los habían hecho idealizar la lucha a tal grado que, a pesar de hablar el mismo idioma, no pudo entender la discusión de los fedayines. En otras palabras, las teorías, el entusiasmo y las convicciones políticas habían encubierto lo que los fedayines realmente decían, además del hecho de que la discusión era asunto de vida o muerte. Es cierto que la erupción eufórica de las revoluciones y el entusiasmo que inflaman hacen que olvidemos los riesgos y los sacrificios necesarios, y que las luchas políticas son en realidad un asunto de vida o muerte.

De acuerdo con el director Masao Adachi —quien, junto a Koji Wakamatsu, también hizo una película sobre la revolución Palestina, llamada *Sekigun-PFLP: Sekai Senso Sengen (The Red Army / PFLP: Declaration of World War, 1971)*—:

[...] uno de los aspectos más importantes de *Ici et ailleurs* es el hecho que Godard evoca [...] el espíritu compartido entre compatriotas de todo el mundo, movilizados como lo estábamos, en marcha hacia la creación de un mundo nuevo. La película recoge la sombra del tiempo y del espacio históricos que vivimos durante esa época. Es un recuento que muestra el doloroso camino que todos recorrimos sin detenernos entre las sombras, dirigiéndonos hacia una meta confiscada<sup>12</sup>.



Fotograma de la última escena de *Ici et ailleurs* (1970-74).

En la última escena de *Ici et ailleurs*, Godard reitera que «su» voz como maoísta cubrió las voces de los hombres y mujeres palestinos que había filmado, negándolos y reduciéndolos a la nada. De esta manera, *Ici et ailleurs* termina revelando los límites de la práctica estética basada en la solidaridad con los procesos políticos ajenos y la política del significativo y el significado. Esta política puede ser definida como un modernismo formal, una reflexión ontológica sobre las imágenes unidas a la reflexividad del aparato cinematográfico.

gráfico. La política del significado implica codificar, decodificar y recodificar imágenes a través de la autocrítica ideológica. Debemos considerar también que después del Septiembre Negro, cuando la guerrilla palestina fue atacada por las tropas del rey Hussein en Jordania, las fuerzas palestinas se encontraron ante un cambio repentino en sus condiciones de lucha. La necesidad de replantear una nueva estrategia para la lograr la liberación de Palestina resultó en la ola de terrorismo en Europa y Oriente Medio por parte de Septiembre Negro (una filial de la OLP).

Por eso, Godard consideró que tenía que repensar la película, porque sentía que el giro terrorista de la lucha de liberación palestina iba más allá de su capacidad de comprometerse con ella. En 1972, un comando palestino que demandaba la liberación de prisioneros políticos palestinos irrumpió en la Villa Olímpica de Múnich y secuestró a once miembros del equipo olímpico israelí. Masao Adachi recuerda cómo las estaciones de televisión interrumpieron la transmisión de los juegos para filmar el edificio donde la guerrilla se había atrincherado con los rehenes<sup>13</sup>. Godard y Miéville evocan este evento en *Ici et ailleurs* en relación con su compromiso con la causa palestina. Junto con otros simpatizantes occidentales, condenaron y lamentaron la ola de terrorismo que siguió a la masacre de Septiembre Negro en Jordania. En un espíritu similar, Sylvère Lotringer escribió: «En 1974 nos encontrábamos en el último suspiro del marxismo y sabía que los terroristas tenían razón, pero no podía aprobar sus acciones. Así es como aún me siento»<sup>14</sup>.

Bajo el principio del humanitarismo, el terrorismo está fuera de las leyes de la guerra y, por ello, los intelectuales comprometidos marcaron sus distancias. Dibujando los lazos entre resistencia, revolución, televisión, cine y periodismo, Godard y Miéville abogaban por una forma no violenta de lograr visibilidad haciendo un ruego en la película: «Pasen estas imágenes [de los palestinos refugiados] de vez en cuando [en la televisión occidental]».

En Francia, los años 1973 y 1974 marcaron la negación del sujeto y del proyecto revolucionarios, así como una ola de antitotalitarismo. Se dio lugar así a un nuevo humanismo y, de acuerdo con muchos observadores, a un nuevo periodo histórico reaccionario<sup>15</sup>. Para 1978, el internacionalismo había sido descartado como un tipo de aberración del socialismo decadente. En ese momento se planteó una nueva forma de emancipación de los pueblos del Tercer Mundo. Debido al percibido fracaso de las revoluciones del Tercer Mundo por su giro hacia el terrorismo o por su transformación en regímenes corruptos y estados autoritarios, se sustituyó la política revolucionaria por una nueva ética de intervención. El internacionalismo había sido una causa universal que le había dado nombre a un error político. Por primera vez, los «miserables de la tierra» habían surgido durante un periodo histórico específico como la nueva figura de «el pueblo» en el sentido político: los colonizados se transformaron en las figuras políticas del trabajador inmigrante de Argelia, el doctor chino descalzo, el revolucionario de *otro lugar*<sup>16</sup>. Sin embargo, un nuevo humanismo «ético» sustituyó al entusiasmo revoluciona-

[13] Masao Adachi, «The Testament that Godard has never Written».

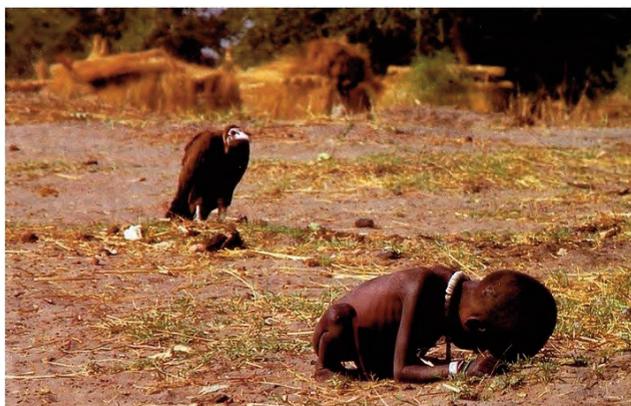
[14] Chris Kraus y Sylvère Lotringer, «Introduction: The History of Semiotext(e)», en *Hatred of Capitalism* (Los Angeles, Semiotext(e), 2001), p. 10. Disponible en: <<http://rebels-library.org/files/hatred.pdf>> (07/12/2016).

[15] Ver Gilles Deleuze, «La gauche a besoin d'intercesseurs» en *Pourparlers* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1990), p. 165.

[16] Kristin Ross, *May '68 and its Afterlives* (Chicago, The University Press, 2002), p. 11.

rio y la simpatía política fue reemplazada por lástima e indignación moral: se transformaron en emociones politizadas dentro de un discurso de pura actualidad y urgencia. Esto dio lugar a las nuevas figuras de alteridad de los ochenta y noventa: el «otro sufriente» que necesita ser rescatado, y el «subalterno» postcolonial que demanda restitución y reconocimiento, presuponiendo que a la visibilidad —dentro de un tejido social multicultural— le sigue la emancipación. De este modo, la urgencia del estado de excepción en *otros lugares*, interpela moralmente a observadores interesados para que muestren la precariedad de la vida en *otro lado* de la manera más directa y realista posible, trayendo una explosión de visibilidades de «subjetividades heridas» que demandan ser rescatadas o reconocidas. Al mismo tiempo, estas subjetividades confirman la posición hegemónica del poder colonial occidental.

Para la década de 1980, la distinción colonial entre centro y periferia o norte y sur se había hecho irrelevante: la producción cultural y el capital empezaron a celebrar la descentralización, haciendo obsoletas las distinciones entre



*Struggling Girl*, de Kevin Carter. Fotografía tomada en Sudán, ganadora del Premio Pulitzer en 1993.

Primer y Tercer Mundo. El mercado globalizado, con su habilidad de trascender divisiones nacionales, integró al Primer y Tercer Mundo, forzando a ciertas áreas del Tercer Mundo a «desarrollarse», creando enclaves de riqueza y sofisticación cultural dentro del Tercer Mundo, y áreas de destitución y miseria en el Primero. En retrospectiva, podríamos considerar el internacionalismo como la última utopía en el sentido de «nueva tierra». La Guerra Fría, marco efímero dentro del cual

acauñó el término «Tercer Mundo», ha desaparecido y el ámbito que lo sustituyó (los derechos humanos, el crecimiento y desarrollo económico, la intervención cultural, las guerras en nombre de la democracia e incluso la responsabilidad social corporativa) ha fracasado al igual que el internacionalismo para abarcar la politización de los problemas que están en juego: la increíble polaridad, el despojo y desplazamiento traídos por la globalización económica del libre mercado, la crisis financiera estructural del capitalismo y la hegemonía ideológica del neoliberalismo. A comienzos del siglo XXI, mientras *el otro* se hizo transparente —debido a una serie de mutaciones discursivas traídas por el libre mercado, la etnografía, la globalización del modernismo occidental expresado a través de la especificidad local, el periodismo y el turismo—, la conectividad global transformó el *otro lugar* en algo inmediato. Por ejemplo, el Congo (e incluso la relación «ética» con el Congo) puede estar en el café de *free trade* que tomas por las mañanas, Colombia está en la coca que esnifas en un *vernissage*, e incluso Nigeria aparece cuando le damos un *retuit* a la campaña Bring Back Our Girls. Facilitado por la democratización del turismo, la cultura y la información,

los encuentros con *el otro* han sido sustituidos por encuentros con formas diferentes de vida (son diferentes en el sentido cuantitativo: es decir, *más* o *menos* iguales), ahora mediadas por empresas y mercados, intervenciones estéticas o humanitarias, por la industria del turismo y por políticas no gubernamentales.

Godard y Miéville lo ponen de manera visionaria al final de *Ici et ailleurs*: «El otro es el otro lado de nuestro aquí».

Ahora que la utopía de la libertad de expresión en el ciberespacio ha sido socavada por la vigilancia global de la ASN, algunas preguntas se asoman bajo este nuevo Orden Mundial: ¿cómo ver las diferencias entre distintos mundos que coexisten lado a lado y cómo dar cuenta de su interacción? El *afuera* de las comunidades cerradas —ahora un cliché en el cine de Hollywood en películas como *Un amor entre dos mundos* (*Upside Down*, Juan Diego Solanas, 2012), *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, Marc Foster, 2013), *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012) o *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013)—, ¿es actualmente el paradigma de inequidad entre diferentes formas de vida y la base del compromiso político? ¿Acaso las figuras del *favelado* o inmigrante y del productor cultural-activista han sustituido a la clase trabajadora y a los revolucionarios e intelectuales vanguardistas respectivamente? ¿Cómo forjar vínculos de solidaridad entre ellos y politizarlos?

## 2. La mediatización de la mediación y el periodismo audiovisual

*Ici et ailleurs* ha sido interpretada como una epifanía en el trabajo de Godard. Como si a partir de esta película, Godard, mostrándose arrepentido por los «excesos» maoístas del Grupo Dziga Vertov, hubiera dado un giro alejándose de la política. Sin embargo, después de que las cosas «explotaran» en Oriente Medio y en Europa, el compás de la acción política de Godard y Miéville se fue transformando de acuerdo con los nuevos retos que representaban los cambios en la lucha política a partir de la nueva situación histórica. Como he mencionado, Godard y Miéville llamaron a la práctica que realizaban en su compañía de producción Sonimage «post-marxismo-leninismo» y «periodismo audiovisual».

Las películas que hicieron durante la década de 1970 se caracterizan por dedicar un tiempo considerable en pantalla al análisis de imágenes tomadas de los medios masivos, elucidando y enseñando al espectador cómo funciona la construcción de visibilidades y su reificación en discursos favorables al poder. Aunado a ello, en su opinión habían surgido dos nuevos problemas. Por un lado, la propagación de la *doxa* de izquierda ante el *devenir información* del discurso izquierdista —ejemplificada en su crítica al periódico maoísta *Liberátion* en *Comment ça va?* (1978)—. Por otro lado, Godard y Miéville desafiaron la *mediatización de la mediación* y el giro que habían dado los militantes de izquierda: habiéndose inspirado en la creencia del potencial emancipador de los medios de comunicación, los militantes mediatizaron la representación en el sentido de hablar en nombre de otros y de sus

luchas, sirviéndose de campañas en los medios de comunicación como herramienta principal en la acción política.

En este sentido, Miéville y Godard estarían de acuerdo con la crítica que Baudrillard hizo en 1972 a la visión izquierdista de los medios. Para la izquierda, los medios de comunicación tenían el potencial de facilitar un intercambio democrático ilimitado. Sin embargo, esta posición pasa por alto el hecho de que, en esencia, los medios son un discurso sin respuesta. Incluso, si los esfuerzos están dirigidos a intervenir en los medios para resolver el problema del lector-consumidor ocioso y pasivo, cuya libertad es reducida a la aceptación o al rechazo del contenido. Para Baudrillard, dichos esfuerzos son en vano, porque la mediatización implica codificar información en un soporte que reifica mensajes para transmitirlos a distancia y, como consecuencia, debido a la naturaleza del aparato, hace imposible la retroalimentación. Como Baudrillard lo expresa, con los medios «el discurso ha expirado». Baudrillard compara los medios de comunicación con las votaciones, los referéndums y las encuestas. Para él, los tres comparten la lógica de proporcionar una situación codificada con la que debemos concordar o diferir sin tener ninguna injerencia en el contenido<sup>17</sup>.

Teniendo esto en cuenta, en las películas que hicieron juntos, Godard y Miéville buscaron alejarse de las dicotomías de productor / consumidor, transmisor-conductor / receptor, abordándolas como un problema: el de la transformación del conocimiento de la comunicación en información (o códigos), proponiendo experimentos con la voz cinematográfica desde una variedad de posiciones discursivas. Asimismo, Godard planteó el problema de la expiración del discurso (para él, el discurso expira al convertirse en información) en el guion de una película no realizada, *Moi, je* (1973), donde escribe: «Es hora de buscar el tratamiento de este tipo de enfermedad y, en lo que nos concierne, el tratamiento de su información»<sup>18</sup>. En el mismo guion, Godard cuestiona la figura del nuevo hombre político acuñada por Jean-Paul Sartre, Bernard-Henri Lévy y Pierre Gavin<sup>19</sup>. Bajo la luz de la nueva ola de decepción que ahogó el entusiasmo maoísta por causas revolucionarias, aquí y en *otros lados*, la nueva figura política de Sartre, Levi y Gavin tendría como herramientas la conciencia crítica, la persuasión y la acción en el dominio público de la difusión de información.

En resumen, este nuevo hombre político está enraizado en la *mediatización de la mediación*, lo cual implica que periodistas o intelectuales comprometidos hagan públicos debates urgentes a través de los medios masivos de comunicación. Tradicionalmente, la función de la izquierda intelectual había sido darle a Francia sus valores universales. El paradigma de la intervención intelectual en los medios en Francia es *J'accuse*, la famosa carta abierta de Émile Zola al presidente francés, publicada en la primera plana del diario parisino *L'Aurore*, en 1898. Para Godard y Miéville, en el contexto de los primeros años de la década de los setenta, los caminos trazados por la información habían cambiado: la comunicación se había convertido en un mercado de lo visible en el cual la libre circulación de las imágenes no debe ser entorpecida. La desregulación del ícono traída por la masificación de los medios

[17] Jean Baudrillard, «Requiem for the Media», en *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (St. Louis Mo, Telos, 1981).

[18] Jean-Luc Godard, «Moi, je», en David Faroult (ed.), *Jean-Luc Godard Documents* (París, Centre Georges Pompidou, 2006).

[19] Otra rama del Nuevo Hombre Político es, por supuesto, el Nuevo Filósofo. Ver Kristin Ross, *May '68 and Its Afterlives*, p. 176.

llevó a la obsolescencia el modelo tradicional de compromiso político representada por el «yo acuso» de Zola, ya que la forma y el espacio de inscripción del *J'accuse* había cambiado<sup>20</sup>. En ese contexto, Godard y Miéville se dieron la tarea de explorar las nuevas condiciones para la inscripción del *J'accuse* en el contexto del compromiso en diálogo con las formas de militancia que surgieron después de 1974. De este modo, Sonimage marcó el cambio del «cine militante» del Grupo Dziga Vertov al «periodismo audiovisual», e *Ici et ailleurs* puede ser interpretada como una afirmación de ambas posturas, al tiempo que marca el pasaje de una a la otra.

Considerando la cuestión de la *mediatización de la mediación* desde el punto de vista de las revelaciones de Edward Snowden en 2013, las cuales podrían haber marcado el cierre simbólico de los «nuevos medios», podríamos preguntar: ¿qué es lo que está en juego cuando la cibernética ha sido integrada a todos los aspectos de nuestras vidas, y los valores de la descentralización, *peer-to-peer*, y las estructuras rizomáticas inherentes a la comunicación por internet son ahora instrumentos de vigilancia y de control<sup>21</sup>?

### 3. Del periodismo audiovisual a la política sensible

De acuerdo con la teoría postobrerista, la actual etapa del capitalismo es el semio-capitalismo, que implica que la producción y diseminación de signos son la fuente principal de extracción de plusvalía. En este contexto, ¿puede el cine seguir siendo un espacio potencial de relaciones políticas? En la cúspide de la era fordista, las proyecciones de cine militante tenían el propósito de traer el cambio político a través de la instrumentalización de las películas. Además de ser plataformas de nuevas formas para mostrar, producir y distribuir cine, eran cine-eventos de los que los trabajadores podían derivar lecciones de las luchas anticoloniales y antiimperialistas que se llevaban a cabo en *otros lados*. En las fábricas se mostraban películas de cineastas del tercer cine como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Santiago Álvarez, León Hirszman y William Klein; pero también de Chris Marker, SLON, Joris Ivens y Marin Karmitz... Estas películas no eran solo parte de una red de solidaridad internacionalista que abordaba luchas políticas urgentes, sino que también tenían la función pedagógica de ser vehículos para derivar lecciones de luchas revolucionarias en *otros lados*.

Hoy en día, el cine militante es proyectado a audiencias privilegiadas en contextos académicos, cineclubes o museos. Nunca a trabajadores, inmigrantes, guerrilleros o sujetos de intervenciones humanitarias. ¿De qué puede ser síntoma esto? Hito Steyerl observa que, en realidad, el cine militante nunca ha salido de las fábricas: ahora, los museos están alojados en fábricas obsoletas que incorporan al espectador a la *fábrica social*. La *fábrica social* es un concepto clave de la tesis postobrerista que le da centralidad a la masa trabajadora en los procesos de reproducción y producción, en tanto que proyecta la vida social o la transforma en trabajo cognitivo. En otras palabras, en el

[20] Jacques Derrida, *Ecographies of Television: Filmed Interviews* (Cambridge, Polity, 2002), p. 24.

[21] Ver Geert Lovink, «Hermes on the Hudson: Notes on Media Theory after Snowden» (*e-flux Journal*, n.º 54, April 2014). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/hermes-on-the-hudson-notes-on-media-theory-after-snowden/>> (07/12/2016).

museo, la *fábrica social* transforma todo lo que exhibe en cultura y a sus observadores en trabajadores cognitivos<sup>22</sup>. Es así que la cultura está atada a las cadenas de la producción cognitiva, contribuyendo a la saturación del significado en una ya de por sí sobrecargada *infosfera*. En este contexto, no podemos permitir que el cine militante, mostrado con nostalgia como documento petrificado de una era pasada, nos siga manteniendo en los años de invierno, desencantados con las ilusiones de la contracultura, con el fracaso de la clase trabajadora de convertirse en el motor de la historia, por la «zombificación» de las masas y la falta de energía espontánea o de un discurso global que pudiera unir todas las luchas esparcidas como archipiélagos por el mundo. En lugar de ello, debemos retomar el legado y las lecciones que nos dejaron el cine politizado y el internacionalismo.

Sobre todo, debemos considerar los cambios que han tenido la forma, el propósito y los discursos del campo de acción política: los revolucionarios maoístas de ayer son hoy activistas involucrados en movimientos de la sociedad civil intrínsecamente ligados a la producción semiótica y cultural, en vez de la lucha armada. Un término que ha sido acuñado para definir esta nueva forma de acción política híbrida es «activismo»; y el «artista» es el que «usa sus talentos artísticos para luchar y contender en contra de la injusticia y la opresión por cualquier medio necesario»<sup>23</sup>. En una era en la que los movimientos sociales se configuran como redes sociales, estos llegan a estar vinculados a través del *artivismo*, usando la tecnología como herramienta principal<sup>24</sup>. El problema es que estas prácticas tienden a derivar en un tipo de políticas donde la expresión y la comunicación preceden o toman el lugar de la acción y de la enunciación de una postura. Los activistas de hoy en día promulgan el antagonismo exigiendo democráticamente que se respeten sus derechos, lo cual es una batalla de visibilidades y de derechos humanos fuera del campo de la posibilidad de la emancipación de autodeterminación política con base en la dignidad y autonomía del yugo de los nuevos autoritarismos de gobiernos neoliberales, corporaciones transnacionales y crimen organizado.

Así, bajo el semiocapitalismo, mientras las imágenes se han convertido en formas de poder y de gobierno —al transmitir información sin significado, automatizando el pensamiento y la voluntad—, la acción política ha migrado al espacio mediático: una forma de política ejercida en el campo de los signos, en una versión reductiva de la aserción de Jaques Rancière: «La política es primero y ante todo una intervención en lo visible y lo decible»<sup>25</sup>. La política sensible presupone que el arte puede traer una manera diferente de ver las cosas y, por lo tanto, altera las relaciones «normales» entre el texto y lo visible; es también una forma no gubernamental de politización activa al nivel de decodificación de actos políticos inestables en formas mediáticas.

Otro tipo de política sensible, que derivó de la militancia internacionalista en *otros lugares* y del giro humanitario, opera bajo la lógica de la «intervención». Foucault lo definió en 1979: la intervención es la manipulación de lo social con el fin de introducir un conjunto de «aparatos liberogénicos» que buscan producir

[22] Ver Hito Steyerl, «Is a Museum a Factory?» (*e-flux Journal*, n.º 7, June 2009). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>> (07/12/2016).

[23] Alnoor Ladha, «Kenya: Artists Versus the State» (*Aljazeera*, April 16, 2014). Disponible en: <<http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/04/kenya-artists-versus-state-2014415144147632633.html>> (07/12/2016).

[24] Ver Raquel Schefer, «Une forme présente en tension filmique. Représentation cinématographiques des mouvements politiques contemporains» (*La furia umana*, n.º 19, March 2014). Disponible en: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/47-lfu-19/154-raquel-schefer-une-forme-presente-en-tension-filmique-representation-cinematographiques-des-mouvements-politiques-contemporains>> (07/12/2016).

[25] Ver: Michel Foucault, *El gobierno de sí y de los otros, curso del Collège de France (1982-1983)* (Madrid, Akal, 2011).

libertad, desarrollo económico y emancipación cultural. El problema es que las intervenciones corren el riesgo de producir exactamente lo opuesto de lo que intentan, convirtiéndose en formas subrepticias de control. Al igual que la intervención militar, la intervención cultural implica hacer indiscutiblemente el bien en otro lugar; en el caso de la primera, traer formas de desarrollo económico y crear infraestructura (como en la *intervención* de Estados Unidos a Irak y Afganistán). La «intervención en un sitio específico» en el campo de la cultura es uno de los modos dominantes de las prácticas estéticas; las bienales —*aquí* y en *otros lados*— se caracterizan por implementar aparatos estéticos culturales «liberogénicos» a corto plazo en espacios públicos. No es casualidad que *InSite*, la bienal que instituyó el modelo intervencionista en la práctica estética de los noventa, fuera creada en la frontera entre Tijuana y San Diego, cuando el TLC (el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos) fue ratificado. *Proyección de Tijuana*, de Krzyszto Wodiczko (2001), es tan icónica como problemática en esta rama de producción cultural. Wodiczko partió de la premisa de que la tecnología es emancipadora y creó un aparato con audífonos y una cámara conectada a una proyección de sesenta metros de diámetro. Con la pieza, Wodiczko quiso darles voz a las mujeres que trabajan en condiciones casi de esclavitud en las maquiladoras de Tijuana. En una plaza pública en el Centro Cultural de Tijuana (Cecut), y usando el aparato de Wodiczko, las mujeres dieron testimonio de haber sido abusadas sexualmente y en el trabajo, y de vivir en familias disfuncionales en circunstancias de alcoholismo y violencia. Sus testimonios fueron proyectados en vivo. Al intervenir, Wodiczko creó una plataforma liberogénica desde la cual estas mujeres pudieron denunciar sus problemas, y el sitio discursivo desde donde hablaron fue el de la víctima. El espectador fue interpelado desde el sitio de la proximidad absoluta y a nivel afectivo. Sin embargo, la posición de víctima desde la cual las trabajadoras se dirigían al espectador las alienaba de sí mismas y del público, transformándolas en un objeto estético que impedía la subjetivación política. Cabe mencionar que cuando el artista dejó Tijuana, las mujeres sufrieron represalias por parte de sus empleadores por haber manifestado su testimonio. Por su parte, al escuchar y observar, los espectadores aceptaron implícitamente los términos éticos de las demandas hechas por las imágenes, y aun así, el espectador (quien pertenece a una clase más privilegiada que la de las mujeres) permanece cómplice con la situación que llevó a estas mujeres a esa situación (comprando los electrodomésticos baratos ensamblados por estas). Así, la pieza evidencia la inmensa y problemática brecha que existe entre cómo los artistas tienden a posicionarse a sí mismos frente a las desiguales condiciones del capitalismo global —denunciando a través de redes de consumo y distribución de arte que son patrocinadas por gobiernos, oligarcas y corporaciones corruptos—.

Podría decirse que, de alguna manera, el arte contemporáneo ajustó la política de la imagen heredada del cine militante a los gustos contemporáneos de la política sensible: a la sensibilidad neoliberal humanista del intervencionismo y a la postpoliticización en general del *artivismo*. Al borrar las fronteras entre vida cotidiana, realidad política e intervención creativa, este tipo de manifestaciones

carece casi siempre de un programa político; algunas veces se encuentra imbuido de pasiones tristes (cinismo, impotencia, melancolía) o de ambigüedad —por buscar mantener la autonomía del arte— y falla en expresar solidaridad o en tomar una postura coherente. En este contexto, tal vez la política de visibilidad y el reconocimiento se han convertido en el problema. ¿Cómo? El acceso a los bienes culturales nos hace conscientes de los horrores, abusos y violaciones de derechos humanos que están ocurriendo en el mundo y, de cierta manera, el estar informado se ha convertido en una forma de politización en sí misma. De este modo, se normaliza la injusticia, bajando nuestros estándares éticos y políticos y haciéndonos cómplices con las formas de poder.

Hay que tener en cuenta también que, mientras que en la década pasada las expresiones artísticas politizadas enfocadas en los problemas traídos por la globalización aumentaron, hoy se hace evidente que la producción cultural ignora en general las condiciones de su propia producción y exhibición. El arte o las intervenciones que pueden ser categorizados como política sensible evidencian la enorme y problemática brecha entre cómo los artistas se posicionan frente a la desigualdad y la explotación del capitalismo global: las denuncian a través de formas sensibles en redes de consumo industrializado de cultura que florecen en la desigualdad y en la explotación y, como ya mencioné arriba, patrocinados por gobiernos neoliberales, oligarcas o corporaciones transnacionales corruptos. En este sentido, se necesita urgentemente poner sobre la mesa la pregunta que se hizo el cine militante en los años setenta, anclado en la lógica de la representación estético-política: ¿quién habla y actúa, para quién y cómo? Al contrario del cine militante, que buscaba crear un espacio político para el intercambio, solidaridad y difusión de estrategias revolucionarias, la política sensible representa la política de manera abstracta, vaga y desinteresada, mientras que disemina prácticas políticas sin análisis teórico previo, que se han quedado cortas en comprender la complejidad de los problemas políticos y medioambientales que encaramos a nivel global. Confundiendo al *artivismo* con la micropolítica, la política sensible promulga formas de politización que no están dispuestas a pagar el precio real de una lucha política. Aquí sería importante mencionar la película de Renzo Martens, *Enjoy Poverty* (2008), la cual transmite indignación de manera impotente y moralizante frente a la economía de producción de imágenes que atestiguan las condiciones de destitución en las que vive el pueblo congolés. Para Martens, estas imágenes juegan un papel crucial en el imaginario europeo porque interpelan al espectador desde el lugar de víctimas que pueden ser potencialmente rescatadas por él o ella. La película es una (auto)crítica a los artistas, documentalistas y fotoperiodistas consternados que trabajan bajo la premisa de que las cosas podrían mejorar al visualizar el sufrimiento y la abyección en las zonas subdesarrolladas. *Enjoy Poverty* nos muestra también cómo la pobreza es una mercancía con una función específica en los países ricos: que las personas privilegiadas que viven en zonas afluentes sientan que puedan hacer la diferencia en la vida de los pobres.

Aunque de forma muy distinta, la política sensible puede ser considerada como una derivación postpolítica del cine militante. Los cine-eventos creados por la proyección de películas militantes buscaban crear vínculos entre la clase trabajadora y los revolucionarios a lo largo y ancho del mundo, para informar, entretener y diseminar estrategias de organización política. Hoy en día, la solidaridad internacional y sus catalizadores simbólicos han desaparecido junto con la figura del trabajador y del guerrillero tercermundista como heraldos y contenedores de la emancipación y del cambio sociopolítico. Los límites de la política partidista y la reconfiguración del panorama político en un archipiélago de movimientos sociales desconectados entre sí han dado lugar a luchas esporádicas, demostraciones, explosiones de descontento y ocupaciones transitorias aisladas unas de las otras, en nombre de causas que se quedan cortas para abarcar luchas más amplias con vínculos en el resto del mundo. Irónicamente, la perspectiva internacionalista de la izquierda ha sido reemplazada por los despiadados titanes del capitalismo: la nueva plutocracia de mentalidad liberal que hace obras de caridad basadas en la lógica del emprendimiento, que busca cambiar el mundo aplicando las mismas fórmulas que los hicieron ricos. Esta nueva plutocracia (rusa, mexicana, americana, hindú y los oligarcas que manejan los monopolios corporativos) surge gracias a la privatización del Estado por las políticas neoliberales o de libre mercado. Estos cambios en la estructura del Estado y las nuevas manifestaciones simbólicas y su efecto en nuestra cognición, traídos por el semiocapitalismo, hacen urgente crear una nueva forma de acción política más allá de la lucha de clase, la contra-información, la política sensible y la de-colonización para dar cuenta de las nuevas formas de poder, sujeción, explotación y de los estragos causados por la nueva ola de acumulación primitiva.

## BIBLIOGRAFIA

- ADACHI, Masao, «The Testament that Godard Has Never Written» (2002), en Nicole Brenez y Go Hirasawa (eds.), *Le bus de la révolution passera bientôt pres de chez toi* (Pertuis, Editions Rouge Profond, 2012).
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (París, Seuil, 1953).
- BAUDRILLARD, Jean, «Requiem for the Media», en *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (St. Louis Mo, Telos, 1981).
- BERARDI, Franco (*alias* Bifo), *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global* (Madrid, Traficantes de Sueños, 2003).
- DELEUZE, Gilles, «La gauche a besoin d'intercesseurs», en *Pourparlers* (París, Les Éditions de Minuit, 1990).
- DERRIDA, Jacques, *Ecographies of Television: Filmed Interviews* (Cambridge, Polity, 2002).
- DREYER, Sylvain, «Autour de 1968, en France et ailleurs: *Le Fond de l'air était rouge*» (*Image & Narrative*, vol. 11, n.º 1, 2010). Disponible en: <<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/54/35>> (07/12/2016).

- EMMELHAINZ, Irmgard, «Between Objective Engagement and Objective Cinema: Jean-Luc Godard's 'militant filmmaking' (1967-1974)» (*e-flux journal*, n.º 34, April 2012; *e-flux journal*, n.º 35, May 2012).
- , «From Thirdworldism to Empire: Jean-Luc Godard and the Palestine Question» (*Third Text*, Vol. 23, n.º 5, 2009), pp. 659-656.
- , «Trademark Images and Perception: Godard, Deleuze and Montage», *Nierika, Revista de estudios de arte*, (vol. 5, Mayo 2014), pp. 30-44.
- FOUCAULT, Michel, *El gobierno de sí y de los otros, curso del Collège de France (1982-1983)* (Madrid, Akal, 2011).
- GODARD, Jean-Luc «Manifeste», en David Faroult (ed.), *Jean-Luc Godard Documents* (Paris, Centre Georges Pompidou, 2006), pp. 138-140.
- , «Moi, je», en David Faroult (ed.), *Jean-Luc Godard Documents* (Paris, Centre Georges Pompidou, 2006).
- , «What Is To Be Done?» (*Afterimage*, n.º 1, Avril 1970).
- KANT, Immanuel, «The Contest of the Faculties», en *Kant: Political Writings* (Cambridge, The University Press, 1991).
- KRAUS, Chris y LOTRINGER, Sylvère, «Introduction: The History of Semiotext(e)», en *Hatred of Capitalism* (Los Angeles, Semiotext(e), 2001), p. 10. Disponible en: <<http://rebels-library.org/files/hatred.pdf>> (07/12/2016).
- LADHA, Alnoor, «Kenya: Artists Versus the State» (*Aljazeera*, April 16, 2014). Disponible en: <<http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/04/kenya-artists-versus-state-2014415144147632633.html>> (07/12/2016).
- LOVINK, Geert, «Hermes on the Hudson: Notes on Media Theory after Snowden» (*e-flux Journal*, n.º 54, April 2014). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/hermes-on-the-hudson-notes-on-media-theory-after-snowden/>> (07/12/2016).
- MC LAGAN, Megan y MCKEE, Yates, «Introduction», *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism* (Cambridge, Mass., Zone Books, 2012).
- ROSS, Kristin, *May '68 and its Afterlives* (Chicago, The University Press, 2002).
- SANBAR, Elias, «Vingt et un ans après» (*Traffic*, n.º 1, 1991).
- SCHEFER, Raquel, «Une forme présente en tension filmique. Représentation cinématographiques des mouvements politiques contemporains» (*La furia umana*, n.º 19, March 2014). Disponible en: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/47-lfu-19/154-raquel-schefer-une-forme-presente-en-tension-filmique-representation-cinematographiques-des-mouvements-politiques-contemporains>> (07/12/2016).
- STEYERL, Hito, «Is a Museum a Factory?» (*e-flux Journal*, n.º 7, June 2009). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>> (07/12/2016).

# GALAXY A/C

DAILY 3 SHOWS

NOON SHOW at 12



Cochin [Kochi], India.  
© Alberto Elena

# LA ESTELARIZACIÓN DE CANTINFLAS Y SU PRESENCIA EN EL IMAGINARIO RANCHERO<sup>1</sup>

How Cantinflas Became a Star and his Presence in the Ranch Comedy Imaginary

MARINA DÍAZ LÓPEZ<sup>a</sup>

Instituto Cervantes

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.007>

## RESUMEN

Cantinflas es uno de los hitos fundamentales en el cine mexicano, como demuestra su presencia a lo largo de buena parte del siglo XX y la perdurabilidad de su mito. El estudio de su estelarización va de la cultura prerrevolucionaria —de la que surge el personaje del pelado que encarnará—, al momento en el que se incluye como Cantinflas en la producción industrial de cine de la época de los cuarenta. En este artículo, este proceso se concretará con el estudio de su incorporación a las dos películas en las que participó como personaje en el universo ranchero, género clave para el primer periodo de consolidación de esa industria y, por tanto, emblema de su época clásica: *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937) y *El siete machos* (Miguel M. Delgado, 1950). Su presencia en este *locus* absolutamente ajeno explica la funcionalidad de su estrella y la forma de trabajo de la industria mexicana. Dado que ambas películas pertenecen a dos etapas diferentes de su carrera, el análisis de las mismas permite entender también el trabajo de construcción y la evolución de su estrella.

Palabras clave: Cantinflas, cine mexicano, cultura popular, teatro popular, *star-system*, comedia ranchera, modernización, *¡Así es mi tierra!*, *El siete machos*.

## ABSTRACT

If we take Cantinflas presence throughout the 20<sup>th</sup> Century into consideration and the fact that his myth has lasted so long, he is a milestone in Mexican Cinema. The study of the process of his becoming a star began in the pre-revolutionary culture, when his 'pelado' character emerged, to the moment in which he enters as Cantinflas in the film industry, during the forties. In this article, this process will be analysed in the two films in which he participated in the ranch universe films; a genre that was crucial in the beginning of the industrial

[1] Este artículo no habría sido posible sin el constante aliento y diálogo con Begoña Soto y Daniel Sánchez Salas, amigos y personas con las que comparto y aprendo por dónde avanzar en la incesante vía de historiar el cine español y en español. Para ellos es.

[a] MARINA DÍAZ LÓPEZ es doctora en historia del cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja como Técnica de cine y audiovisual en el Departamento de Cultura del Instituto Cervantes. Junto a Alberto Elena, editó dos libros sobre cine latinoamericano: *Tierra en trance* (1999) y *The Cinema of Latin America* (2004). Fue miembro del equipo de redacción de la revista *Secuencias. Revista de historia del cine* (1994 a 2009), y es miembro del consejo editorial de *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*. Ha publicado artículos sobre cine español y latinoamericano en diversos libros de edición y revistas monográficas. Su línea de investigación se dirige a la reflexión y posibilidad de hacer una historia basada en la naturaleza transnacional del cine en español.

consolidation and, therefore, a symbol of this classic period: *¡Así es mi tierra!* (*Such is my Country*, Arcady Boytler, 1937) and *El siete machos* (Miguel M. Delgado, 1950). His participation in this *locus*, which was completely alien to his character, explains his functionality as a star as well as the ways the Mexican industry worked. Since both films belong to two different periods in his filmography, the analysis will show the construction and the evolution of Cantinflas as a star.

Keywords: Cantinflas, Mexican cinema, popular culture, popular theatre, star-system, ranch comedy, modernization, *¡Así es mi tierra!* (*Such is my Country*), *El siete machos*.

Hablar de Cantinflas y de la comedia ranchera es apuntar a dos de los hitos del cine clásico mexicano; un cine que se consolidó como un espacio indiscutible de modernización. El primero logró convertirse en una estrella que reinaría en las pantallas, desde los años treinta hasta finales de los setenta, haciendo posible que su personaje conectara con algún sector del público nacional e hispanoparlante en cada etapa de su carrera. Y la comedia ranchera, que no sobreviviría al declive de la industria mexicana a mediados de los cincuenta, no obstante lograría que sus personajes propios, los charros / machos, se convirtieran en el emblema del nacionalismo mexicano durante el siglo XX.

El origen de este triunfo está en la llamada «época de oro del cine mexicano»<sup>2</sup>. Durante la década de los cuarenta, ayudado por las especiales condiciones de la ayuda estadounidense debida a la Segunda Guerra Mundial, pero también por el momento de consolidación de una cultura fundacional del nuevo Estado posrevolucionario, el cine mexicano se convertiría en el foro palpable de un espacio cultural llamado a fortalecer una determinada lectura de las tradiciones nacionales. Este proceso es similar al de muchos otros países occidentales o del entonces presente poscolonial, donde se estaban negociando identidades respecto a la incipiente modernización aupada por el capitalismo. En México, el éxito de este experimento permitió que durante la década de los cuarenta se activara un sistema de producción basado en diversos géneros<sup>3</sup> que dialogaban con el modelo formal de Hollywood desde las instancias derivadas de los elementos propios de la cultura nacional mexicana. Este éxito en la producción de un imaginario propio llegaría, paradójicamente, a culminar una expansión absoluta que invadiría las pantallas de toda América latina y España, en una incomparable marcha de hegemonía de los mercados cinematográficos hispanohablantes.

En la segunda mitad de la década de los treinta, el primer hallazgo del modelo de producción pre-industrial será un género cinematográfico aparentemente local que se instalará como un funcional cruce entre las tradiciones musicales y la iconografía rural, con una lectura nostálgica de la estructura

[2] El término «época de oro» es un concepto controvertido cuya operatividad establece una distinción entre la academia mexicana, renuente a considerar su verdadero carácter industrial, y la de mexicanistas internacionales, que acuden a él para entender su potencia cultural, institucional e internacional, que facilita heurísticamente su estudio. Las dos mejores fuentes para entenderlo de una manera compleja son las páginas dedicadas a su definición en el libro de Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)* (México, El Colegio de México, 2008), pp. 43-63, y Seth Fein, «Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema», en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (eds.), *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940* (Durham y Londres, Duke University Press, 2001), pp. 159-198.

[3] Un listado rápido podría incluir el melodrama campirano, el de arrabal, la comedia ranchera, el musical urbano, la comedia burguesa, la película de nostalgia porfiriana, el drama revolucionario, el costumbrismo de vecindad y, más tarde, las adaptaciones literarias de clásicos, las películas de rumberas, el *thriller* policiaco, el psicológico, la comedia paródica, el cine musical hispano-mexicano...

abstracta de su orden social y cultural como era la arcadia hacendaria y ranchera. La comedia ranchera<sup>4</sup> significará la primera deducción de la incorporación de modelos de consumo espectacular previo, de la música y el teatro popular capitalino, a las necesidades narrativas del cine. Desde sus primeras instancias, deducidas de la película fundacional *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), el género irá evolucionando pautado por la estelarización de sus principales actores-cantantes protagonistas. También tendrá sus correspondientes contrapuntos en lecturas provenientes de directores cuya autoría acudía a otras fuentes —visiblemente, la literatura decimonónica o el drama revolucionario—, o por las versiones paródicas que comienzan a realizar los cómicos, otro elemento providencial que viene a incorporarse a los modelos cinematográficos, también provenientes de otros ámbitos previos —lógicamente; el teatro popular político, la carpa, la revista y la radio—. La intermedialidad de la producción cinematográfica es una de las características más nutritivas y sugerentes para entender la operatividad de la producción cultural nacional en este momento.

De entre los cómicos que proceden de este entorno pre-industrial destaca, sin igual, Mario Moreno 'Cantinflas'. Al igual que la comedia ranchera, su estrella generará un discurso narrativo propio creado en torno a su figura: el pelado de la capital mexicana, pícaro, crítico, popular. Su personaje se incorporará al ambiente necesariamente burgués del cine industrial para dinamitar sus elementos más congruentes con una mirada de clase desposeída que, obviamente, también terminará sucumbiendo a la maquinaria capitalista de normalización y mediación en la representación de los conflictos sociales. Como se ha indicado, la *persona* de Cantinflas tiene una enorme perdurabilidad en la historia del cine mexicano y su trayectoria siguió su curso durante más de cuatro décadas en las que fue reinterpretando su personaje para acomodarlo al cambio de los tiempos. Su última película es *El barrendero* (Miguel M. Delgado, 1981) que cierra su haber de cuarenta y nueve películas realizadas desde 1936, incluidos los cortometrajes.

La idea que sustenta este artículo es realizar un análisis de la composición de esta *persona* cinematográfica dentro de la estabilización del modelo narrativo y especular de la época de oro del cine mexicano. A través del estudio de su configuración como estrella, se especificarán los elementos que hacen especial su imagen, cuya identidad particular logra un éxito inaudito durante su etapa como actor escénico. Para ello, se considerará cómo se construye su personaje y cuáles son sus referencias para ubicarlo dentro del contexto teatral y especular en el que surge, junto a muchos otros profesionales de rasgos parecidos que no logran tener ese éxito.

En segundo lugar, se atenderá a cómo Cantinflas se incorpora, como personaje conocido del ámbito popular, a la incipiente industria de cine. Atender a sus inicios, y a cómo la industria lo incorpora al modelo narrativo y temático hegemónico ranchero, permitirá atender al lugar que se da al personaje tipificado que ya posee y cómo destaca en un *locus* que le es totalmente ajeno. Se trata de la muy singular película *¡Así es mi tierra!* (1937), una propuesta bas-

[4] Para una aproximación extensa al género, Marina Díaz López, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1955)*, tesis doctoral. Disponible en: <<https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/11879>>. Para una aproximación menos extensa, Jacqueline Ávila y Sergio de la Mora, «Fernando de Fuentes: Allá en el Rancho Grande», en Christian Wehr (ed.), *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016), pp. 123-136.

tante heterodoxa como comedia ranchera que hace la productora CISA y el director de origen ruso, Arcady Boytler. Esta primera etapa de su carrera en el cine cubrirá un ciclo de seis años que termina en el éxito *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), película fundacional para su estelarización y bisagra entre su personaje teatral y la deriva cinematográfica que tendrá después. A partir de este momento, nunca dejará de ser el único protagonista y motor narrativo de todas sus películas.

Y finalmente, se explicará cómo Cantinflas organiza su institucionalización como estrella después de la constitución de su propia productora<sup>5</sup>, en 1939, donde cuenta con toda la libertad para ir elaborando su capacidad estelar y narrativa. Como ejemplo del desarrollo del texto asociado a la estrella exclusiva de las películas de POSA Films, se tomará como estudio de caso *El siete machos* (Miguel M. Delgado, 1950), por seguir el diálogo que el cómico hace con el género de la comedia ranchera que, en este momento, ha sufrido varias transformaciones. En este caso de la deriva de la comedia ranchera, la película gira en torno a su identidad como personaje doble —el bandido justiciero y el criado de hacienda— evidenciando las posibilidades y desdoblamientos de su *persona* cinematográfica. Esta película cierra su segunda etapa profesional, que se había iniciado con la parodia *Ni sangre ni arena* (Alejandro Galindo, 1941)<sup>6</sup>.

En resumen, este recorrido en tres etapas por su evolución profesional permite detenerse en las tres líneas de conformación en las que Paul McDonald<sup>7</sup> estructura la constitución de las estrellas: las estrellas como fuentes de significado, como elementos para la organización de la producción industrial, y como claves para la rentabilidad económica. Las condiciones sociales e históricas en las que aparece Cantinflas, en el panorama cultural de la capital mexicana, facilitan la generación de un personaje-tipo que se incorporará como una identidad comercial dentro de una industria cinematográfica. El desarrollo de la misma, en su devenir de veinte años (1936-1956, como época de oro) como dispositivo de producción y distribución solvente, tendrá en él una de sus constantes. Y, por su parte, Cantinflas asumirá la producción regular de películas en torno a su marca y conformará un diálogo de éxito y sin grandes perturbaciones con el público que ha refrendado su identidad como estrella, a pesar de los cambios.

## Del carpero pelado al peladito de revista

Cantinflas conforma su personaje asociado a un estereotipo, formulado y refrendado antes de incurrir como estrella definitiva en el teatro de revista (donde consolida su *persona* y su éxito) y después en el cine (donde esa *persona* define a la estrella). Sus primeros pasos como actor tienen lugar en el universo de la carpa. Desde finales de la década de los veinte, rentabiliza su calidad de buen bailarín trabajando en los fines de fiesta, cuando ya había abandonado la idea de ser boxeador o torero, profesiones en las que había tratado de ini-

[5] Jeffrey M. Pilcher, *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity* (Wilmington, SR Books, 2001), pp. 68-71.

[6] En la década de los cincuenta, comenzará una última y más prolongada etapa, que no se tratará aquí.

[7] *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities* (Londres, Wallflower, 2000), pp. 5-14.

ciarse. Después de varias escaramuzas provincianas de las que consigna una huida de casa para alistarse en el ejército —siendo menor; había nacido en 1911— y una primera aproximación al mundo carpero de provincias, regresa a la capital y comienza a trabajar en distintas actividades de este espectáculo. En estos tiempos de cambio de década, ya baila charlestons y *taps* con la cara pintada de blanco y tiene sketches cómicos con otros actores y actrices de la carpa, hasta que decide irse de gira por provincias<sup>8</sup>.

La economía del espacio especular y social de la carpa solo se puede entender en el desarrollo de la modernización de las ciudades de principio de siglo. Dichos espacios y sus formatos, que parten de los circos carperos y los espectáculos de tandas, han ido teniendo un mayor auge desde principio de siglo desarrollándose de manera paralela a la vertebración del espacio de ocio de las ciudades a principios del siglo xx<sup>9</sup>. La Revolución institucionaliza estos espectáculos a los que acuden en masa, combatientes y civiles, como un espacio de crítica política que polariza la visión de los contendientes y sirve de desahogo frente a la barbarie de la guerra. Aquí consta ya, aunque existe desde antes de 1910, el personaje del pelado arrabalero, que aparece en la revista frívola y política, y que deriva por igual de la tradición picaresca y de los personajes subalternos del género chico. Su presencia se asocia con actores secundarios identificados con este tipo como Anastasio ‘Tacho’ Otero<sup>10</sup>, hasta que Leopoldo ‘Cuatezón’ Beristáin [Foto 1] lo imponga con sus propios números en la revista en la década de los veinte; el ‘Cuate’ interpreta en el teatro María Guerrero: «al pelado dicharachero, al rancharo ladino, al indio taimado y al lépero de arrabal, en una forma sainetesca al principio y después bajo el aspecto de revistas más o menos feéricas»<sup>11</sup>. En resumen, el tipo arrabalero se encuadra entre dos instancias escénicas, el pelado y el lépero, cuyas diferencias estriban probablemente en sus aditamentos y en el matiz de sus referentes que Carlos Monsiváis resume desde su lectura crítica del horizonte interpretativo de la literatura de la burguesía:

[L]os léperos (los afligidos por la lepra de la pobreza y la marginalidad, los indígenas en algo urbanizados que vierten su rencor en esquinas y mercados), y [...] los pelados, los despojados de todo, los que nos observan atónitos desde las

[8] Miguel Ángel Morales, *Cantinflas. Amo de las carpas, tomo 1* (México, Clío, 1996), pp. 20-21.

[9] Según De María y Campos, los primeros jacalones instalados en las barriadas periféricas que ofrecen espectáculos populares o que repiten aquellos de los teatros más céntricos son de 1922. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996), p. 292: «En estas carpas se representaban zarzuelas o revistas reducidas, o simplemente “números” de variedad, dialogados, cantados o bailados».

[10] «Otero interpretaba los tipos populares sin exagerar la nota grotesca, sin hacerlos repugnantes, sin llegar nunca a la procacidad. Sus tipos eran personajes de la vida real, vestidos de limpio y llevados a la escena a través de su temperamento multiforme». Carlos M. Ortega, *Cincuenta años de teatro frívolo en México*. Citado en De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 62.

[11] De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 79.



Foto 1: Leopoldo Beristáin caracterizado de «Indito».

fotografías, alojados en su ignorancia y su semidesnudez, y de cuya psicología cultural apenas nos enteramos gracias a las referencias a gustos musicales y gastronómicos y formas de vestir, aquellas que caracterizan a la grey astrosa, a la plebe, a las criaturas que habitan la ciudad sin entender su lógica destructiva, a los fantasmas de aglomeraciones y desmanes<sup>12</sup>.

De la gira por provincias, Moreno vuelve a la capital con el personaje de pelado ya asociado a su actuación. Su imagen coincide con el personaje «Chupamirto» de Jesús Acosta, de las tiras cómicas en el periódico *El Universal*. El primer lépero de la historieta mexicana había sido el personaje de Chema, de la serie *El Malora Chacamortas*<sup>13</sup>, de Fernando Leal para *El País* en 1926. Sin embargo, las *Vaciladas de Chupamirto* —que se comienzan a editar en 1927 y se mantienen durante casi veintiocho años—, serán las que materialicen al pelado despojado definitivamente de sus matices de lépero<sup>14</sup>, al concebirse en un espacio periodístico, susceptible de llegar a toda la familia. El nombre de Chupamirto es, también en este momento, usado por el cómico José Muñoz Reyes<sup>15</sup> —que también se hace llamar Pepino en otras ocasiones— y resulta imposible saber cuál de las dos encarnaciones fue la primera. Aunque Chupamirto cambia de rostro, siempre conserva la indumentaria que será la que tomará Cantinflas [Foto 2]. Esta identificación llegará al punto de que Acosta termina fijando en ésta su personaje y su Chupamirto será una extensión del personaje creado por Mario Moreno, de manera que se revierte probablemente el círculo de influencias, al nutrirse el dibujo de la estelarización del tipo creada por el actor. De hecho, Acosta terminará convirtiéndose en el dibujante oficial de POSA Films, la productora de Cantinflas, para la que hace la parte gráfica de la publicidad que aparece en los periódicos y revistas de la época, a partir de 1946<sup>16</sup>.



Foto 2: Diversas versiones del personaje de *Chupamirto*, de Jesús Acosta.

La construcción de su personaje escénico está definitivamente fijada en el referente del pícaro de arrabal, ladronzuelo ocasional, aprovechado, hedonista, ágil, que utiliza el habla de los barrios más populares de la capital de los años treinta, donde la construcción pública de la masculinidad marginal pasa también por una performatividad del cuerpo, vinculada a la facilidad del baile, la acrobacia del

[12] Carlos Monsiváis, «Léperos y catrines, nacos y yupis», en Enrique Florescano (ed.), *Mitos mexicanos* (México, Taurus, 1995), p. 165.

[13] «Buscar el origen de este tipo urbano es perderse en los abismos de la imaginaria popular y sus representaciones. Lo cierto es que la imagen del desempleado de barriada proletaria era de dominio público desde mucho antes de que Fernando Leal creara a 'Chema'. Casi no hay ilustrador mexicano del siglo XIX que no haya trabajado el personaje, y en este siglo [XX] García Cabral, Duhart, Audiffred, De la Vega, Carlos Neve, Gómez Linares, Salvador y Álvaro Pruneda, entre muchos otros, van perfeccionando, poco a poco, el retrato». Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Museo Nacional de Culturas Populares / Grijalbo, 1988), p. 227.

[14] El término «lépero» parece connotar el uso de expresiones y ademanes soces, si atendemos al *Diccionario* de la RAE, mientras que el personaje del pelado acusa su tipificación en una identidad de clase, género y raza, que hace de él un estereotipo consistente.

[15] Desgraciadamente, el blog de Miguel Ángel Morales, gran experto en los cómicos mexicanos, no tiene entrada ni imagen de este cómic que permitiera evaluar su configuración del personaje: <http://miguelangelmoraless-comicos.blogspot.com.es/>.

[16] Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934*, pp. 238-239.

boxeo circense y a la embriaguez de la cantina. Habla, performatividad y tipificación, elementos que Cantinflas asume y que se evidencian en las fotos de la época donde aparece con la indumentaria de Chupamirto; el cigarro en una mano y una botella en la otra<sup>17</sup>:

[L]a criatura viene del dandismo de las pulquerías y del circo, con el rostro enharinado o pintado de albayalde, los pantalones cuajados de parches y siempre abajo de la cintura, la corbata vieja que reemplaza al cinturón, el gorro de picos que se ostenta como sombrero, los calzones de olanes que se exhiben a la menor provocación, los zapatos destrozados, la camiseta astrosa y el trapo (llamado por decoro «la gabardina») en el hombro izquierdo, entonces emblema del cargador de mercados. El peladito entra en escena y el público se divierte de antemano ante el símbolo de un porvenir clausurado para siempre<sup>18</sup>.

Por otro lado, el pelado también se asocia a la población indígena que llega a la ciudad y, por tanto, a sus rasgos étnicos que disparan un proceso de aculturación en dirección a la identidad mestiza. Según Bieletto Bueno: «la representación del *pelado* tiende a mostrar características asociadas a la población indígena, tales como labios gruesos, mandíbulas prominentes y un mostacho escasamente poblado que solo crece en las comisuras»<sup>19</sup>. Efectivamente, esta huella se percibirá en el bigotito ralo de Cantinflas, que como personaje carpero pintará junto a una barba bajo la cara, en el cuello [Foto 3]. De hecho, en las primeras apariciones cinematográficas, ya no lleva la pintura blanca de *clown* pero mantiene la barba natural a medio crecer, que acentúa el desaliño, pero que siempre está ausente del rostro como indicio de su reminiscencia indígena.

En resumen, esta instancia del pelado se basa en las características que lo construyen de manera distinta a los otros personajes cómicos y que anotan una elaboración de sus dos personajes de origen: el payaso augusto<sup>20</sup> y el pícaro teatral. En primer lugar, la indumentaria que, como se anotaba, alude a la pobreza que, sin embargo, quiere representar distinción gracias a determinados elementos como es la alusión y mención siempre enfática a la «gabardina» y el arrojo del personaje en protegerla<sup>21</sup>. La gabardina, los ademanes que tienden a demostrar exquisitez y delicadeza al comer son elementos que le

[17] Sin embargo, en este momento, el pelado tiene muchos otros intérpretes de carpa que acusan otras (aunque similares) representaciones, como Arturo Copel, el «Cuate Chon», Jesús Martínez «Palillo» [Foto 4], Armando Soto La Marina el «Chicote», Antonio Espino «Clavillazo», Adalberto Martínez «Resortes» y Fernando Soto «Mantequilla». Se puede decir que el personaje del pelado de los años treinta se vertebraría en el trabajo de todos ellos, muchos de los cuales pasarán al cine incorporando su forma de actuar y la huella de su identidad.

[18] Carlos Monsiváis, *Los ídolos a nado* (Barcelona, Debate, 2011), p. 102.

[19] Natalia Bieletto Bueno, «Peladito (Pelado)», en María Herrera-Sobek (ed.), *Celebrating Latino Folklore: An Encyclopedia of Cultural Traditions, tomo 3* (Santa Bárbara, Denver y Oxford, ABC-Clío, 2012), p. 896.

[20] Recordemos que los payasos augustos parten de una indumentaria asociada a la modernización contemporánea que los distingue de los carablanca, que siguen una imagen de la *Commedia dell'Arte* italiana; es decir, muy anterior. Ambos tipos conviven y desarrollan un número desde fines del XIX que los reúne a pesar de su iconografía asincrónica. Gómez de la Serna, en su libro sobre el circo moderno (escrito en 1917), opone los payasos augustos a los payasos excéntricos como una nueva fórmula de parejas. *El circo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1968), pp. 40-41.

[21] La mayor parte de los autores explican su origen como los restos de un chaleco, que ubicaría al elemento en una construcción de clase distinta a la indígena rural que recientemente es urbana. Monsiváis, como trapo de cargador de mercado.



Foto 3: Mario Moreno caracterizándose de sus primeras versiones del pelado.



Foto 4: Jesús Martínez «Palillo» caracterizado de «pelado».



Foto 5: Cantinflas, caracterizado con todas las atribuciones de su lectura del «peladito».



Foto 6: Eusebio Torres Pirrín «Don Catarino» y Cantinflas en escena. © Álbum. Archivo Fotográfico.

y otro personaje antagonista se encuentran en una situación donde el segundo inquiera y regaña al personaje marginal; se compone su visión cínica respecto a la subsistencia, las relaciones, la posible elaboración de un trayecto vital como continua salida de la situación conflictiva. Esta posición de diálogo remite al payaso agosto que argumenta frente al payaso carablanca, lleno de

conectan lejanamente con el payaso agosto. Asumen su pertenencia al mismo lugar circense [Foto 5].

Complementando el perfil del agosto, otro segundo rasgo de la indumentaria lo conecta con el ejercicio de su expresión corporal que apunta, al mismo tiempo, al desahogo y a la sensualidad: los pantalones caídos que dejan ver cómo la camiseta se pierde hacia el trasero. Es un rasgo que se quiere hacer evidente especialmente cuando el personaje se lanza en sus bailes de un erotismo apuntado, indicado<sup>22</sup>. Gustavo García anota que la forma de bailar de Cantinflas sigue a la de Eusebio Torres Pirrín «Don Catarino»<sup>23</sup>, otro pelado con un aspecto próximo al payaso agosto con reminiscencias chaplinescas que también toma su nombre de otro personaje de tira cómica, creada por Salvador Pruneda en 1922 para *El Heraldo* [Foto 6]. Además, el movimiento danzarín y rápido de estos dos pelados se percibe en los bailes, pero también en los golpes, tan propios de la forma de expresión del payaso que aluden también al boxeo y a las caídas que conforman la lógica del *slapstick*; todos ellos rasgos que se trasladarán también al cine.

Cantinflas desarrolla al personaje en los *sketches* que exhiben las situaciones en las que el pelado

[22] En la carpa «[l]o que no se puede decir, se insinúa y se expresa con las imágenes que forman los movimientos corporales. En el pueblo, lo escatológico (lo "obsceno") no es gozo secreto sino expresividad elemental. A la ira, a la charla paródica, al deseo y al regaño les hacen falta las "groserías" [...] y al no estallar en la carpa las "palabrotas" se precipita el vértigo de risas y chiflidos que acompaña al eufemismo». Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad* (México, Gríjalo, 1981), pp. 83-84.

[23] Gustavo García, «Los fantasmas de Mario Moreno» (*Nexos*, 1 de agosto de 2011). Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=14442>>.

racionalismo y de respeto al orden. El augusto Cantinflas vive en una lógica surrealista y busca cualquier resquicio en el lenguaje o en las situaciones para hacerlo todo explotar o, como pelado, para desmontar cualquier discurso jerárquico y exponer la razón de los que no han entrado en la lógica social, ni siquiera la de clase.

En segundo lugar, como marca de interpretación del pelado como pícaro, Cantinflas parte de su posición dominante en el diálogo pertrechado tras la astucia, la agilidad y el doble sentido de su discurso. Aquí, la improvisación será la característica desarrollada en la carpa donde utiliza estos recursos frente a su interlocutor que le advierte de la norma, del peligro a ser descubierto en su error o en su trampa, o del desfalco frente a los otros. Sin embargo, más que la improvisación, será el oportuno balbuceo y la explicación de sí y de las cosas, retórica, enfática, emocional, pero vacua, los elementos estrictamente orales que se convertirán en sus señas de identidad. Al parecer, habría descubierto casualmente estos recursos ante la risa que provocó en el auditorio su discurso sinsentido en un momento en que sufrió pánico escénico<sup>24</sup>. Descubre la forma más popular y cómica de evidenciar este proceso de expresión la mascarada y supuesta interlocución frente al discurso dominante del otro. Logra hacerse escuchar hablando sin decir nada:

El habla entrecortada lo distingue de los demás y lo sitúa socialmente tanto o más que su disfraz de paria urbano. Esa manera de expresarse, al borde de la afasia, remite a una pobreza y a una desposesión radical, la del mismo lenguaje. En el país de los licenciados, engolosinados con su propia retórica, Cantinflas cuestiona el fundamento mismo de la comunicación, demuestra la insalvable distancia entre los que se creen sabiondos por su mera destreza verbal y los que saben que nada tienen<sup>25</sup>.

En resumen, y regresando a la ubicación de su creación en el ámbito cultural posrevolucionario, el habla popular que ejemplifica y perpetúa el mundo de la carpa recoge todos los modismos y vulgarismos que, primero, en el teatro de revista y, después, en el cine, se convertirán en mexicanismos legitimados. En el habla popular, y concretamente, en la versión de Cantinflas, será donde este versátil grupo social y humano encuentra una identidad propia. Desde los tiempos del albur revolucionario, en este momento, el uso del lenguaje se erigirá como un horizonte discursivo que acude a la ironía y al sinsentido, a la desconfianza de la autoridad, al egoísmo de la subsistencia, todo ello enunciado desde una simpática cordura que apoya, en esa búsqueda, la supervivencia anímica de estas clases desfavorecidas o de los que pueden fácilmente identificarse con ellas. En este momento aparecerá la verborrea sin sentido que le dará el nombre de «Cantinflas»: «¡Cuánto inflas!», ya sea queriendo decir que hablas dando rodeos sin decir nada, ya que estás borracho. Como actor, este postulado de habla será un rasgo que sirve para evidenciar ese desconcierto, pero también desprecio, frente al lenguaje usado por las clases dominantes y su posición de dominio del discurso, de clasismo. El cantinflismo será la respuesta desmitificadora que parece asentar una interpretación irónica de la modernización por

[24] Según recoge Miguel Ángel Morales, su concuñado y compañero durante los treinta, Estanislao Schillinsky, afirma que esto sucedió mientras trabajaban en el salón Mayab (1934), aunque el cronista Pedro Granados afirma que fue antes, en el salón Rojo. Citado en *Cantinflas. Amo de las carpas*, tomo 1, p. 26.

[25] Paulo Antonio Paranaguá, «América busca su imagen», en VV. AA. *Historia general del cine*, vol. X (Madrid, Cátedra, 1996), pp. 261-262.



Foto 7: Portada del libro *Los mexicanos pintados por sí mismos* (México, 1854).

nico y fundacional de la cultura urbana en el proceso de nacionalización de la cultura popular. Cantinflas será el que termine de evidenciar ese proceso de aculturación de los elementos perturbadores de la marginalidad para incluir una anuente mirada irónica y paródica que resulta la forma en la que la burguesía, que está trabajando arduamente por la configuración de un nuevo país desde un potente Estado, puede entender su función relativizadora del discurso y dominarla:

A Mario Moreno Cantinflas le corresponde ser el «peladito» por antonomasia, el que evapora las amenazas explícitas o subyacentes del pelado, y crea un mito sin contenido crítico, el paria verboso que observa cómo se aleja el lenguaje cada que intenta ejercerlo, que se enreda en las palabras y se tropieza con la sintaxis. El «peladito» de Cantinflas se extiende como disculpa de los cientos de miles de pelados<sup>27</sup>.

Este proceso de apropiación del «pelado» como pueblo había tenido su origen en los discursos nacionalistas y racistas del porfirismo y llega a la normalización interesada del Estado posrevolucionario. Sirve de etnotipo en los álbumes de «tipos» del XIX; [Fotos 7 y 8] es elemento risible y paródico en el teatro popular y luego en la iconografía gráfica de la prensa; pero está activado para y por los mismos actores que pertenecen a un sector que sigue estando fuera de la cultura dominante, a pesar de la Revolución<sup>28</sup>. En ese proceso de naturalización condescendiente que va del pelado al peladito, el estereotipo ingresa, reinterpretado, en las narraciones de la nación.

De hecho, el vigor del estereotipo para evidenciar la marca social llega

parte de aquellas clases que han de encontrar su hueco y su ruta para conseguir la mejora de sus condiciones de vida<sup>26</sup>.

En estos momentos finales de la participación activa de Cantinflas en el mundo cirquero de las carpas —antes de entrar a ser una estrella del teatro de revista—, se obra la definitiva conversión del «pelado» marginal y amenazante del orden urbano y contemporáneo, al «peladito» que obtiene una mirada paternalista por parte de esas clases medias al mando de la supuesta transformación social. En este tránsito, se lleva a cabo un proceso de apaciguamiento de su identidad, de donde se extrae el contenido icó-

[26] «Hay momentos en la vida que son verdaderamente momentáneos», aseguró en algún momento Mario Moreno, Cantinflas. La frase, todavía vigente, como era de esperarse, nos lleva a los años treinta, al circuito lingüístico en donde una comunidad pobre, aún dominada por el analfabetismo, vislumbra la modernidad, o como se le llame a la gana de hacer lo que padres y abuelos no soñaron, entre tradiciones que, al no conservarse íntegramente, tienden a desaparecer». Carlos Monsiváis, «Ahí está el detalle»: el habla y el cine de México». Sesión plenaria del Congreso Internacional de la Lengua (México, Zacatecas, 1997). Disponible en: <<http://congresosdelengua.es/zacatecas/plenarias/cine/monsvais.htm>>.

[27] Carlos Monsiváis, «Léperos y catrines, nacos y yupis», pp. 169-170.

[28] «Al carecer de visibilidad social, de nombre conocido, de las relaciones que otorgan solvencia psicológica, el pelado existe como diversión de los otros, amenaza anónima, demostración de lo que nos falta para adquirir el tinte civilizado, población flotante de los servicios, pintoresquismo que ratifica las ventajas del progreso. El pelado le permite al catrin y demás personas decentes cerciorarse de sus ventajas morales». Carlos Monsiváis, «Léperos y catrines, nacos y yupis», pp. 168-169.



Foto 8: Grabado de «El criado», de *Los mexicanos pintados por sí mismos*.

[29] Dice Ramos: «En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos los lados, y su actitud ante ella es de negro resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso, porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo». Citado en Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 89. Su mirada relativizada por su conciencia de clase y asolada por el racismo será contestada con el tiempo con otros dos libros, también cruciales para ahondar en los elementos identitarios del carácter mexicano: *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, y *La jaula de la melancolía* (1996), de Roger Bartra.

hasta el debate intelectual que enunciará Samuel Ramos en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), donde analiza con mimbres psico-antropológicos el sentimiento de inferioridad que sojuzga a los mexicanos, ejemplificados, ya sin ninguna duda de su patente de nacionalidad, por el pelado<sup>29</sup>. Sin embargo, el tránsito propiciado por los actores desde las enunciaciones —probablemente pavorosas— de las carpas de los años veinte hasta la conversión del pelado en un *clown* de la organización del teatro popular contemporáneo, provee de una serie de lecturas que, efectivamente, atesoran la necesidad de dominio de la clase media, pero también incorporan una mentalidad que rompe con el racionalismo de su lenguaje y de su forma de entender el mundo. El peladito no oculta su origen pero enseña sus marcas sin pudor, sin dar lugar a la condescendencia y activando el relativismo de la posible mentalidad burguesa. La facultad de Cantinflas para encarnar un cambio, al deconstruir definitivamente el discurso naturalizando y haciendo muy blancas sus formas, no impedirá que sus primeras incursiones en el cine todavía mantengan todo el rigor de la parodia de las costumbres y de la sátira del orden social, que irrumpe como una bomba en las formas de comedia narrativa que procura buscar este cine llamado a ser clásico.

### El peladito dispuesto a quedarse

El periplo por las carpas de la capital permite a Cantinflas realizar un recorrido exhaustivo de las posibilidades de su personaje en este medio: actúa en la Sotelo de Azcapotzalco, la Capicul de Tacuba, la Ofelia, la Roseta, la Valentina, la Novel, el salón Mayab... En el salón Valentina compone su primera pareja profesional estable con Estanislao Schillinsky, un actor de origen lituano con el que desarrolla sus primeros *sketches* ya con su propia versión del pelado. Algunos de ellos pasarán a la revista y de ellos hay una buena prueba en sus primeras incursiones cinematográficas; concretamente en los cortometrajes *Cantinflas boxeador* (Fernando A. Rivero, 1940) [Foto 9] y *Cantinflas y su prima* (Carlos Toussaint, 1940) [Foto 10]. Schillinsky asume el rol



Foto 9: Cantinflas boxeador. © Álbum. Archivo Fotográfico.



Foto 10: Cantinflas y Schillinsky en *Cantinflas y su prima* (Carlos Toussaint, 1940).

del actor-payaso carablanca: siempre bien vestido, elegante, claro, resolutivo frente a Cantinflas que, por su parte, aparece vestido con su aire arrabalero evidente. Mientras, la carta de naturaleza de Cantinflas estará en su trabajo, que ya no necesita un libretista o una escenografía; solo un compañero que le sirva de pie:

El extraño y desconcertante cómico llenaba la escena, y también todas las localidades, con su sola presencia, y los autores no tuvieron ya más preocupación de escribir «algo» para Cantinflas, que lo mismo podía ser una revista con débil argumento, que un cuadro, que un sketch, una escena o, simplemente, un monólogo y, en ocasiones, hasta un chiste. Fuera lo que fuera, dicho por Cantinflas bastaba para justificar la obra o en último término el título de ella<sup>30</sup>.

En este periodo cambia su nombre original de «Cantinflitas» a «Cantinflas»; en la evolución de estas voces está la prueba de su mayor solvencia y de la madurez de su protagonismo. A principios de 1936, el propietario del Mayab, el ruso José Furstemberg, se propone lanzarlo al estrellato motivado por el éxito que demuestran los coches que rodean la carpa cada noche, de los que bajan espectadores que no pertenecen al entorno popular. Remoja el teatro Garibaldi, cerrado por aquel entonces, para llamarlo Follies Bergère. Será la entrada de Cantinflas en la esfera del teatro de revista y su presentación para el público más amplio que lo refrendará definitivamente.

Un repaso al primer repertorio del Follies da cuenta de la importancia que tiene como estrella para ir derivando narrativas en torno a su personaje. Comparte cartel con el actor-cómico Manuel Medel [Foto 11], que tiene también su propio espacio escénico; entre los dos se desatará una competencia en la que Schillinsky se quedará a un lado, aunque seguirá ayudando, como en los tiempos del salón Valentina, a componer narrativamente sus números. A las primeras obras más tentativas, sigue el programa del domingo *La hora íntima de Cantinflas*, parodia de la serie radiofónica de Agustín Lara. Después se combinarían *Medelerías*, *Medel transformista*, *Cantinfolis*, *Los amores de Cantinflas*, *El gran detalle* y *El heroico Cantinflas* para terminar con *Medel Follies*<sup>31</sup>. El éxito en el teatro fue total y la prensa especializada ya lo consigna como la revelación del año, frente a otros cómicos que también tienen sus compañías y espacios reconocidos como Joaquín Pardavé o «Don Catarino», que actúan en el teatro Apolo.

De este espacio surge la propuesta para su primera presentación en el cine

[30] Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, pp. 381-382.

[31] Miguel Ángel Morales, *Cantinflas. Amo de las carpas*, tomo 1, p. 32.

[32] Precisamente, Don Catarino, en la escena en la sala de fiestas con su pareja —una mujer mayor de la que conseguirá dinero y afecto—, bailará un tango donde se detecta el estilo muy reconocible después en los bailes habituales de Cantinflas.



Foto 11: Cantinflas y Medel en *Águila o sol*.

Foto 12: Cartel de *No te engañes corazón*. © Archivo Luis Benejam.



en un papel pequeño frente a Don Catirino<sup>32</sup>, ambos como cómicos puntuales en la trama de *No te engañes corazón* (Miguel Contreras Torres, 1936) [Foto 12]. Aquí, su indumentaria es de payaso *hobo*<sup>33</sup>, aunque también encarna al estereotipo del catrín de pueblo que llega a la capital, pierde todo y no puede regresar. Después, sin dejar de actuar en el Follies y en el Salón México, es contratado por Compañía Internacional S. A. (CISA). El productor Felipe Mier planifica tres películas que delatan la operación comercial de utilizar a las estrellas populares del teatro pero haciendo películas que siguieran los modelos cinematográficos

contemporáneos. No es otra que la idea de la nueva esfera de producción nacional, en la que se utilizan los mejores recursos de la alta cultura para hacer cine popular y donde, en este caso, se incorpora a la pareja Cantinflas-Medel como elementos cómicos. Se trata de *¡Así es mi tierra!* y *Águila o sol*, dirigidas por Arcady Boytler en 1937, y *El signo de la muerte*, por Chano Urueta en 1939. Estas películas contarán con guionistas que proceden del mundo periodístico e intelectual y del teatro. Pero, con igual importancia, se incluye a músicos que están a cargo de la popularización de la música vernácula en la capital, una vertiente de los *media* que acompañará y nutrirá al cine con un componente de enorme importancia para entender la difusión de la cultura popular y su proceso de modernización al adaptarse al nuevo mundo mediático. Este elemento es crucial para ubicar a los profesionales que intervienen en *¡Así es mi tierra!* y el sentido de estas producciones.

Por tanto, Cantinflas se incorpora como estrella a esta película como parte de la operación habitual de generar un hipertexto publicitario con elementos procedentes de otros medios de ocio, en un momento en el que el cine no es todavía su esfera dominante. Que una de las tres películas de partida fuera de ambiente campirano parecía la apuesta segura en el esquema de producción, pues aseguraba la confirmación del público ávido de universo campirano, después del éxito de la película de De Fuentes. *¡Así es mi tierra!* tomaba de *Allá en el Rancho Grande* ciertos elementos semánticos que se estaban ensayando en la conformación del modelo; sobre todo, el melodrama amoroso y una larga escena con una fiesta ranchera con mariachis. Sin embargo, sorprende cómo sobresale el protagonismo de la confrontación de los dos cómicos, propia del número carpero y revistero, que no son otros que Cantinflas y Medel. Algo que no parece extraño si se tiene en cuenta el conocimiento que tenía Boytler de los elementos especulares del circo y de sus posibilidades de fragmentación y multiplicidad para un cine musical que toma como modelo esta diseminación narrativa en distintos números —incluidos los espacios dramáticos—.

[33] Carmelo Esterrich y Ángel M. Santiago-Reyes, «De la carpa a la pantalla: las máscaras de Cantinflas», (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 31, febrero de 1999), p. 50.

La combinación del argumento del escritor cosmopolita Enrique Uthoff<sup>34</sup> y la fuerte carga musical de Ignacio Fernández Esperón «Tata Nacho»<sup>35</sup> conducen la historia que hoy desvela los puntos de cine musical campirano de transición, que combinaba la idea estructural de la revista pero, iconográficamente, resultaba devota de su imaginario ranchero y su pulsión melodramática.

La presencia en el *locus* ranchero de Cantinflas (como el campesino Tejón) y Medel (como el revolucionario Procopio) deja al descubierto su pretensión de poner en juego la popularidad de la revista y sus tipos. Su incorporación a la película tampoco eludía el carácter enfático de conectarlos con el nacionalismo que desprendía este género musical, al ser los que más propiamente encarnaban al pueblo por la naturaleza icónica de sus personajes y que, como había sucedido en la película fundacional, estaban fuera del discurso principal dedicado al enfrentamiento entre el hacendado y el caporal. Sin embargo, su posición está lejos de ser de adláteres en un pretendido relato cinematográfico melodramático convencional. Muy al contrario, sin menoscabar el retrato del general (Antonio R. Frausto) que regresa a su pueblo y quiere volver al «hogar» (cultivar la tierra, disfrutar de su paz, casarse con la chica guapa [Mercedes Soler] que quiere a otro [Juan José Martínez Casado]), su presencia apuntará al modelo de referencia formal de números que, cómicos y musicales, interrumpirán el relato. El problema de la afirmación de la masculinidad, que se comenzaba a adivinar como tema de referencia para configurar el género a través del protagonismo masculino y sus dotes canoras —además de ser rehén del romance y el enfrentamiento entre «machos»—, se reinterpreta para ubicarse en la confrontación de los cómicos, fomentada a través de enfrentamientos verbales y físicos que transforman la violencia y la pendencia en juego de alures y trances de *slapstick*. Esta estructura extraña ya fue percibida en su recepción crítica contemporánea:

Sucede que en lo que en toda obra normal debería ser la base de sustentación, pasa en este film a un plano sin importancia. Me refiero al argumento que tal y como está expuesto no solo carece de originalidad, sino que está relegado —acaso por ello mismo— a un segundo término. El director parece interesarse más en los efectos particulares del diálogo que en las líneas generales del argumento; en la interpretación de los actores cómicos más que en la de los actores serios que son los que, de acuerdo con el tema de la película deberían llevar la parte más formal de la acción. Se logra con esto que, si nos atenemos a la idea general del argumento, un personaje que debería ser de segundo término, pasa a ocupar el primero. No es otra la situación del actor Cantinflas que, en compañía del actor Medel, deberían formar la pareja de graciosos de la obra. La actuación de Cantinflas es de tal importancia y en manos de Boytler alcanza tal fuerza y naturalidad que se convierte en el núcleo de la obra [...]. Hay, pues en *¡Así es mi tierra!*, lo que pudiéramos llamar una hipertrofia del detalle a costa del conjunto<sup>36</sup>.

Según parece enunciar Boytler, los dos cómicos son los necesarios mediadores para los espectadores contemporáneos de la lectura de ese espacio abstracto que es la hacienda. Como se apuntaba, aparecen como miembros del

[34] Uthoff había residido en La Habana después de la caída de Francisco Madero, y después en España hasta el inicio de la Guerra Civil española, momento en el que regresa a México. Pertenece a los escritores formados a principios de siglo que combinan su trabajo como periodistas y personas vinculadas al mundo teatral como autores y como ocasionales actores. Participa asiduamente en el cine mexicano de los años treinta y cuarenta como argumentista, y después regresa al periodismo y al teatro. Disponible en: <[http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/U/UTHOFF\\_enrique/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/U/UTHOFF_enrique/biografia.html)>.

[35] La música de la película encerraba un sentido homenaje al afamado músico. La canción que le da título reúne toda la relación nostálgica con la tierra, que adquiere rasgos animistas que se vinculan con sus gentes. Su pervivencia en el imaginario contemporáneo en aquellos momentos haría que se convirtiera en el nombre de un programa radiofónico dirigido por el propio Esperón en la emisora radiofónica XEW a partir de 1947, diez años después del rodaje de la película.

[36] Xavier Villaurrutia, «Nota sobre *¡Así es mi tierra!*» (Hoy, 1937), recogida íntegra en Eduardo de la Vega, *Arcady-Boytler* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992), p. 166.

imaginario orden campesino de la hacienda y del revolucionario de «la bola»<sup>37</sup>. Desde el primer momento se enfrentan porque dicen «no caerse bien» y porque los dos se disputan a la soldadera Chole (Margarita Cortés) que viaja con Procopio. Unidos por un insaciable hedonismo, las innumerables peleas que determinan todas sus apariciones juntos en la película perfilan el carácter cobarde de Cantinflas, afín a su personaje de peladito, frente al espíritu bravucón de Procopio (se pelean en el pajar, cuando Cantinflas espía a Procopio, después cuando Tejón interpela a Chole y terminan rompiéndole el cántaro —con el sentido simbólico de ello, que es anotado— y, por supuesto, torea juntos una becerada y los dos salen heridos en parihuelas) [Foto 13]. Su personal conflicto público evolucionará hacia la conciliación que al final es completa, pues Tejón decide irse también a la bola. Montando una mula, a mitad de camino entre los hombres a caballo que van delante y las soldaderas caminando detrás, el animal para. Procopio va a ver qué le sucede a su eterno rival y le ayuda a atar mejor los correajes. Tejón se anima a pedirle que hagan las paces ante la posibilidad de morir en la contienda, y le propone que, dado que igual que son cuates, pues que compartan a Chole. El plano final los presenta cabalgando el uno al lado del otro, mientras se van pasando la botella de tequila, el lazo de unión de camaradería y otro emblema de nacionalidad.



Foto 13: ¡Así es mi tierra! © Álbum. Archivo Fotográfico.

Más allá de la composición del lugar de trasposición entre Medel

y Cantinflas al universo ranchero que ensaya Boytler, merece la pena detenerse en cómo compone el segundo su personaje y traslada los elementos de su *persona* escénica. Para comenzar, el personaje de Tejón no parece un peón de la hacienda. Viste con un blusón amplio y un sombrerito de paja que recuerda a la indumentaria veracruzana o yucateca. Esta forma de presentarse también le distingue de los campesinos (el mismo general tiene una escena en la que está sembrando como un peón más, ataviado como un ranchero) y de los charritos que cantan y bailan en la fiesta. Tejón parece el sirviente de hacienda, otro mediador, que se siente más cercano al mundo que hay fuera de ella y se presenta como un hombre mundano (en la fiesta, cuenta una serie de chistes a otros charritos que se arremolinan frente a él, y que se inicia explicando que son cosas que ha visto en sus viajes a la capital). Desde el principio, saluda al general y los busca con una simpática camaradería, que no rehúye exhibir su condición subalterna o la búsqueda de cierta complicidad condescendiente del que sabe del mundo. Nada más llegar, se abre paso entre la gente para saludarle motivando la primera *performance* de su personaje al no poder expresar lo que siente —la vertiente del cantinflismo emo-

[37] Uno de los significados coloquiales de este término indica una gran cantidad de algo. Durante la Revolución se utilizó para definir a los grupos formados por gran cantidad de gente, de hombres, mujeres y niños, que estaban en movimiento y que avanzaban en cierto desorden. De aquí proceden las expresiones, «ir en bola», ir en grupo, «hacer bola», reunirse en grupo para hacer o conseguir algo, y «armarse la bola», como comenzarse algún tumulto o desorden. Por tanto, en su expresión y aparición en los distintos contextos artísticos y mediáticos debe tomarse siempre como un lugar metafórico que alude a la Revolución como movimiento popular.

tivo—. Después, le lleva serenata, pero termina cantando él una canción muy cómica y desafinada que hace a este salir al balcón irritado para luego sentir cariño ante las palabras de Tejón [Foto 14]. Se queda dormido durante la borrachera mientras los otros «aguantan» y busca al licenciado que acompaña al general, para aprender de él pero también para reírse de su egolatría (cuando intenta hacer manitas con la chica sentada entre ambos en la comida de la fiesta o en el fragmento en el que escuchan a la gente del pueblo cosechar y cantar la canción que da título a la película).



Foto 14: ¡Así es mi tierra!  
© Álbum. Archivo Fotográfico.

Cantinflas no representa al peladito pero mantiene varias de sus constantes: pone en escena la diferencia de clases desde una posición superior que le da el cinismo y asume su condición subalterna que trata de defenderse de posibles situaciones que pongan al descubierto su vulnerabilidad o la ejecución de su picardía. El resultado es que la mayor parte de sus compañeros en cada una de sus escenas tienen una reacción protectora —incluido el soldado Procopio / Medel— que obra la mirada paternalista que activa el cine cuando se trata de recuperar la huella de su personaje teatral que, como indicamos, ya no es de pelado, sino de peladito.

Las otras dos películas de CISA siguen este mismo esquema y recrean distintos *loci* que ensaya el cine nacional, pero sirviendo a su personaje cómico y subalterno de las tramas. Muy especialmente, *Aguila o sol*, donde no solo representa a un peladito en escena como Cantinflas, sino que también representa al pobre cómico que lo interpreta; alguien muy próximo al verdadero Mario Moreno. Por tanto, en esta película resulta el mayor tributo a su vida teatral, y la actuación casi concebida «en directo» de Medel y Cantinflas permite vislumbrar cómo debían ser estos números. En segundo lugar, *El signo de la muerte* transita por el mundo de indigenismo azteca como trasfondo de una película policiaca protagonizada por periodistas. En estas dos películas, la presencia de sus rasgos teatrales es enorme e incluye su caracterización próxima a los personajes, en la primera, de una manera realista, y en la segunda, con varios paréntesis donde hacen todo tipo de chistes verbales y donde también encarnan al emperador Maximiliano y a Carlota en una divertida parodia. Medel hace de un *hobo* sordo y tontorrón, cuya indumentaria recuerda mucho a Chaplin. Cantinflas, de nuevo, es un criado. En ambas películas se travisten, insinúan ambigüedad sexual, bailan, sufren caídas y descalabros próximos al *slapstick*. Se exhibe toda una representación de los modos de carpa y revista que se eliminarán en el cine que hagan a partir de entonces.

[38] Esta película es su mayor clásico como peladito, paradójicamente su primera película como protagonista, donde incluye todos los elementos que ya conforman su estrella y que, además del encuentro con el marido burlado (que en el corto interpretaba Schillinsky y en el largometraje hizo Joaquín Pardavé) se cierra con la escena del juicio, paradigma del cantinflismo que termina contagiando a todas las figuras de autoridad —y no hay mayor autoridad que un tribunal— de su forma de expresión y sinsentido. <https://www.youtube.com/watch?v=PBLZV9npdac> (26/3/2016).

[39] Santiago Reachí, *La Revolución, Cantinflas y Jolopo* (México, Edamex, 1982), pp. 157-161.

## Ha nacido una estrella

El mismo año en el que hace la última película con CISA, el publicista Santiago Reachí le contrata para hacer una serie de cortometrajes comerciales, donde represente al peladito de teatro, ya irremediamente identificado con Cantinflas. Filma *Siempre listo en las tinieblas* (publicidad de las linternas Everday), *Jengibre contra dinamita* (de Canada Dry) y *Cantinflas boxeador* en 1939; así como *Cantinflas ruletero* (para General Motors) y *Cantinflas y su prima* en 1940. Los cortos se basan en argumentos de Schillinsky, que también aparece en alguno de ellos, y permiten a Cantinflas exhibir su personaje sin ningún acomodo a otras narrativas. Quizás en estos cortos se exhiba menos el cantinflismo verbal pero, desde luego, sí el desparpajo, la cobardía, el ánimo simbólico de pendencia cuando se le ataca, el cinismo, la mofa del otro a través del malentendido y del doble sentido y la predisposición al juego erótico; todos, rasgos que habían caracterizado su versión del peladito de revista. *Cantinflas boxeador* y *Cantinflas y su prima* proceden de números que ya habían hecho en el teatro; de este segundo nacerá *Ahí está el detalle* (1940) [Foto 15], la película que le consagra definitivamente como estrella de cine, cuya trama está también tamizada por el conocimiento de la comedia de enredo de su director Juan Bustillo Oro<sup>38</sup>.

El inusitado éxito de los primeros cortos convencerá a Reachí de contratarle en exclusiva, ya que los exhibidores se los piden en lugar de tener que pagar por su proyección para publicitar los productos. La incorporación de los Estados Unidos a la Guerra Mundial y la caída de sus cuentas con los clientes norteamericanos le convencen de convertir su empresa de publicidad

en una productora utilizando el departamento cinematográfico de la misma que había creado, precisamente, por esta idea de incluir a Cantinflas en sus anuncios comerciales<sup>39</sup>. El contrato en exclusiva se convierte en la configuración de la empresa que tiene como socio al propio Moreno, y al que ya entonces es uno de sus asesores, el distribuidor de origen ruso, Jacques Gelman, que precisamente con Cantinflas también inicia su carrera como productor. Nace POSA Films, compañía con la que realizará todas las películas a lo largo de su prolongada carrera.

Esta segunda etapa corresponde a la incorporación del propio campo semántico elaborado en torno a Cantinflas, que se había puesto de manifiesto de manera rotunda con *Ahí está el detalle* donde, inadvertidamente, todo el enredo había culminado en el protagonismo creciente del polizón de barriada en el entorno burgués. La productora se plantea seguir una línea de elaboración de un género que surgiera de la combinación de la potencia narrativa y la popularidad del peladito Cantinflas en diálogo con los géneros convencionales, que es tanto como decir

que se asume su posición de generar obras que aseguraran la inclusión del elemento clave para la producción y la rentabilidad por la expectativa del

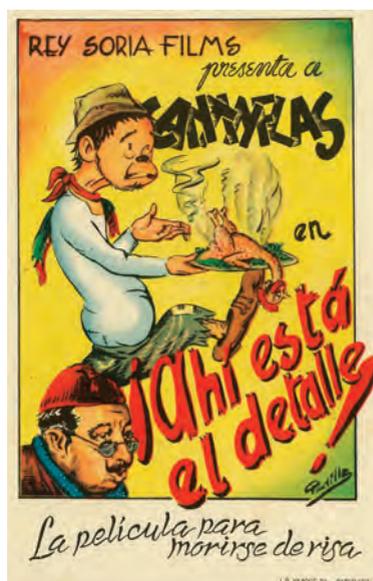


Foto 15: *Ahí está el detalle*.  
© Archivo Lluís Benejam.

público respecto al personaje. POSA responde a la industrialización del cine mexicano con la creación de un nuevo género basado en la riqueza y la otredad de este estereotipo, consolidado en el medio cinematográfico en apenas cuatro años. Para darle el formato narrativo y genérico apropiado se le incluirá en un mundo de comedia que va tomando distintas derivas: la farsa basada en ámbitos profesionales o en el entorno de personajes tipificados (*El gendarme desconocido* [1941], *Soy un prófugo* [1946], *¡A volar joven!* [1947], *El supersabio* y *El mago* [1948], *Puerta, joven* [1949], *El bombero atómico* [1950]), la comedia ubicada en loci reconocidos (*El circo* [1942], *Gran Hotel* [1944], *Un día con el diablo* [el ejército] [1945], *El siete machos* [1950]) y la parodia (*Ni sangre ni arena* [1941]<sup>40</sup>, *Los tres mosqueteros* [1942], *Romeo y Julieta* [1943]). Ahora, irrumpe en el mundo de la incipiente clase profesional y en el entorno de la burguesía para romper sus convencionalismos y normas soterrando la oportunidad que la fórmula del teatro de enredo y el *vaudeville* permiten elaborar. De este modo, su intromisión en el mundo del oportunismo, de la civilidad, la contención de los deseos, el imperio de las costumbres, de la cortesía excesiva y de la presencia de las mujeres en los espacios públicos son los contextos en los que desarrollar todo su artificio como cómico. En buena parte de ellas comienza apareciendo como peladito para luego vestirse con el atuendo del *topoi*; siempre desastrosamente. Del peladito solo conserva su sentido de la vida, aunque la clase media y alta ya no serán objeto de su miedo ni de su burla; más bien al contrario, sus actos irán dirigidos a protegerles, cuidarles. Se convierte en un héroe. Así irá incorporando los distintos oficios de distintas profesiones de servicios, probablemente para dar color a cada nueva entrega de su personaje y conectar con la consolidación de la clase media-baja contemporánea. Como parte de su configuración como estrella cinematográfica única, ya ha perdido sus interlocutores cómicos, que le servían de espejo y de réplica<sup>41</sup>; todo el protagonismo le corresponde a él.

Aquí, el cantinflismo se exhibe y multiplica su sentido del absurdo que esgrime como una forma de disfrazar su presencia en un mundo del que no posee los códigos pero sabe imitarlos para hacer evidente su impostura y resolver problemas. Es el momento en el que su cuerpo —que antes parecía únicamente un arma para manifestar su voluptuosidad, donde el baile desenfadado rompía con las normas del mismo con sus saltos de *clown*— concuerda con esa situación de otredad, que hace explícita en sus movimientos de brazos de muñeco de trapo, en su caminar resuelto, pomposo y, sobre todo, en todos sus gestos faciales, descubiertos gracias al primer plano, donde sus cejas inquietan, sus ojos son cariñosos, zalameros, de nuevo, pícaros, su bigotito se mueve con gestos animalescos. Durante este ciclo de películas, la conciencia de clase se hace imprescindible para devolver el sentido a lo que los géneros buscan de bueno en el sentido racionalista de la vida y en la economía de sentimientos propios de la mentalidad burguesa. Aquí se imagina un paternalismo que se formula como clave de interpretación para entender a las clases populares, a pesar de la apariencia de egoísmo y supervivencia que parece dirigir la cotidiana-

[40] Las diferencias surgidas en el rodaje con Alejandro Galindo harán que el ayudante de dirección, Miguel M. Delgado, asuma la dirección. A partir de ahí, Delgado será el director de casi la totalidad de sus cintas; solo se dejan fuera las coproducciones extranjeras. Otro profesional de su equipo será el guionista español Jaime Salvador, aunque su participación no será tan perdurable como la de Delgado. Salvador será el responsable del acomodo de la estructura convencional de relectura de los géneros al personaje de Cantinflas.

[41] *Ni sangre ni arena*, la primera película de POSA Films será la última en la que cuente con un compañero cómico; en este caso, Fernando Soto «Man-tequilla».

nidad de su personaje muchas de las veces. Sintomáticamente, su intervención en la trama termina convirtiéndose en heroica para todos, para todas las clases, regresando después, la mayor parte de las veces, al anonimato. Este sentido de la vida, incipientemente populista, es el que se impone como compartido en la comedia humanista que él reifica con la composición de su personaje en este entorno ajeno que consigue hacer suyo, porque sus intenciones y su proceder son los que finalmente el público acepta como propios y protagonistas.

Muy oportunamente, la penúltima película del ciclo, *El siete machos*<sup>42</sup>, es una nueva incursión en el ámbito del universo ranchero. A comienzos de la década de los cincuenta, ha modificado su entorno para seguir siendo operativo para el público contemporáneo: vive su última época de machos valentones, *crooners* y explora la camaradería basada en la misoginia y el compadrazgo. La película estaba basada en un argumento del matrimonio Alcoriza, Janet y Luis, que contaba la historia de dos gemelos idénticos que vivían dos vidas muy diferentes; uno de ellos era Margarito, el trasunto perfecto de Cantinflas, que trabajaba de criado en la hacienda de Los Sauces donde mantenía sus actividades de vago y regañón (sobre todo a las mujeres) a través de su discurso más o menos claro. Su hermano gemelo era el famoso bandido «Siete Machos», un Robin Hood que se había propuesto arruinar al dueño de dicha hacienda, don Carmelo (Miguel Ángel Ferriz), que tiempo atrás había matado a su auténtico dueño, su primo, y a su criado —el padre de los gemelos— para quedarse con la propiedad. La única hija del malogrado, Rosario (Alma Rosa Aguirre) regresaba del extranjero para desvelar una antipatía incomprensible hacia su tío, aunque su naturaleza romántica sumía inmediatamente a la joven en un amor por el misterioso bandido al que nadie conocía porque siempre cubría su rostro con un pañuelo. Lógicamente, tras varias escaramuzas, entre las que está el que el malvado ayudante de don Carmelo, Toño (Miguel Inclán), se hiciera pasar por el «Siete Machos» y se dedicará a deshacer su buena fama abusando de la gente pobre, todo se solucionará y los gemelos verán vengado a su padre en un tribunal público donde se sabe de su culpabilidad.

*El siete machos* plantea ya desde el título una revisión de ese espacio normalizado de masculinización al que había llegado la comedia ranchera a través de los vericuetos marcados por sus propias estrellas. Según Emilio García Riera<sup>43</sup>, el título era el nombre de un perfume comercializado en la época que aludía, a buen seguro, al imaginario generado por el cine de los machos de las películas rancheras. La película optaba por acudir a dicho estereotipo a través de la identidad del bandido que encarnaba al macho pendenciero; de hecho, se hacía llamar así porque era muy macho (tiene el valor de siete machos) y se hacía acompañar por exactamente ese número de hombres. Posee todos los elementos característicos del personaje protagonista del género ranchero del momento: es valentón y dispara constantemente sobre «el Chacal», uno de sus subordinados, patoso y presto a la injusticia, como demostración de poder. Pero también posee la vertiente romántica, pues se enamora de Rosario en cuanto la ve, la cuida en la distancia y la salva de una muerte segura planeada por el malvado tío, y le lleva sere-

[42] La última sería *El mago*, rodada el mismo año pero a continuación de ésta.

nata por la noche, donde canta una de las canciones compuestas para la película por el referente musical del género, Manuel Esperón<sup>44</sup>: «¿Qué más da?» [Foto 16]. El atuendo negro del «Siete Machos» y su siete marcado a la espalda obrarán la confusión entre ambos hermanos a lo largo de la trama, pues Margarito se viste así para conquistar a Rosario tomando prestado uno de los trajes que utiliza Toño en sus fechorías. Al final, en el juicio —otro de los *topoi* atribuidos al personaje Cantinflas— los policías no sabrán quién es el culpable, situación que permite a Margarito resolver todo —y no su hermano pendenciero— y conseguir el corazón de Guadalupe sabiendo ella el engaño y asumiendo su amor y la nueva composición del orden de la hacienda con el criado a la cabeza.

Por tanto, este juego de intercambio de disfraces permite también intercambiar los roles haciendo del criado el héroe y el triunfador frente a todos. En esto es ayudado, sin quererlo, por la pócima que toma el bandido de manos de la criada Chole (Delia Magaña), que no es correspondida por el machista y clasi-sista Margarito, que aspira a una mujer menos activa en su deseo y mejor posicionada socialmente. La pócima anula la arrogancia y el carácter mandón del bandido para convertirlo en un cariñoso amante que recuerda al Cantinflas juguetón. Quiere que ella se acueste con él y solo se expresa de una manera muy cómica en el que repite obsesivamente: «Yo quiero a mi Chole». Mientras tanto, Margarito ha de ir a la guarida de los bandidos para rescatar a Rosario de sus brazos amenazantes y enrolarse en un juego, muy macho, de ruleta rusa que termina por hacer de él vencedor, a pesar del miedo que ha pasado en el trance [Foto 17]. Sin duda, Margarito se ve obligado a asumir el rol de héroe sin abandonar sus cánones cobardes, que oculta tras un lenguaje que va de lo negociador a lo provocador.

En resumen, el trasunto entre uno y otro Cantinflas desposee al héroe tradicional reduciéndolo a un pelele mecánico para que su personalidad arrabalera y popular desvele todos los misterios, solucione la trama y logre superar todos los puntos insalvables para convertirse en un héroe; todo ello, consiguiendo la fórmula populista asociada a su personaje. De todos modos, el elemento más interesante de la caracterización ranchera de su personaje está en las dos comparencias que hace Margarito con sendos atuendos prestados; el de mariachi deslucido



Foto 16: *El siete machos*. © Álbum. Archivo Fotográfico.

en la fiesta de bienvenida a Rosario, donde aparece siguiendo su caracterización pelada pero con los elementos del traje charro, deslavazado y desprovisto de la elegancia natural de este tipo de traje, para después bailar según es su estilo haciendo cabriolas y saltos. Y después, al tomar el aspecto del bandido, el efecto que provoca cuando entra en la cantina donde todos reaccionan ante la presencia del héroe justi-

[43] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, tomo 5* (Guadalajara y México, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993), p. 236. Y todavía pervive, desde 1930, si atendemos a lo que dice su página web: <<http://www.sietemachos.com/historia.html>>.

[44] Esperón es el músico hegemónico del género. Recorre un camino de síntesis si pensamos en los músicos que han ido asumiendo la responsabilidad de desarrollar la música «nacional». No es un músico folclórico como lo era Lorenzo Barcelata —intérprete y actor en *Allá en el Rancho Grande*—, y tampoco tiene una formación clásica redirigida hacia el acervo popular, como habían seguido padres de la música mexicana como «Tata Nacho», y sobre todo Manuel M. Ponce, que se vuelca en los aires nacionales. Esperón se educa y trabaja siempre en el ámbito de los medios culturales de masas, es decir, en el teatro, en la radio y, finalmente, en el cine. Su conocimiento de las potencialidades de la música regional previa le permitió usar sus intuiciones de manera que pudiera reinterpretarla para el cine, donde buena parte de la música de este periodo está reelaborada por él.



Foto 17: *El siete machos*.  
© Álbum. Archivo Fotográfico.

asociada a un personaje que abandona definitivamente al pelado y se concentra en su protagonismo asociado a las profesiones y que acentúa su carácter regañón y sus sermones moralistas; ya nunca es un personaje subalterno. Como proyecto de Gelman, que ya había conseguido la distribución de sus películas con Columbia Pictures desde 1946, es la etapa en la que conseguirá su visibilidad internacional a través de sus dos películas en Hollywood, *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the World in 80 Days*, Michael Anderson, 1956) y *Pepe* (George Sidney, 1960), y más tardíamente rodará en España *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1973). Este periodo como protagonista de su empresa y de autoría como estrella estará marcada por una decadencia progresiva, consecuencia lógica de su envejecimiento pero, sobre todo, resultado de las transformaciones del cine popular mexicano, donde su figura ya no puede mantener la vigencia de las dos primeras décadas de su trabajo como actor y estrella.

## Coda

En la introducción a *The Matter of Images. Essays on Representation*, Rychard Dyer<sup>45</sup> hace un interesante balance sobre los elementos cruciales para atender a la representación de los grupos sociales, según la cual las representaciones organizan nuestro acceso a los relatos. También, están incesablemente abiertas a nuevas interpretaciones, dada la complejidad de su tensión con la realidad. Sin duda, esta evidente forma de aproximación a la historia del cine, que es el estudio de la forma en la que las representaciones establecen sus códigos de funcionamiento a través de los estereotipos y luego en la construcción de las estrellas basadas en otros nuevos, permite comprender la historia cultural del siglo XX y su sentido de organización de nuestros imaginarios; ya sean de clase, de género, o de identidad racial o nacional.

La aproximación al origen y constitución del tipo que cosifica Cantinflas y su incorporación al universo cinematográfico exhiben una serie de pautas

ciero, el más macho. Él no deja de sorprenderse de ese respeto sin darse cuenta del efecto de su disfraz; curiosamente, serán las chicas de la cantina las que le vitoreen y defiendan al final cuando llegue la policía, admirando en él al «padre de los machos»: Cantinflas no deja de sorprenderse y toda la situación le hace gracia, aludiendo a cierta mirada que se solaza, casi extradiagética, la cual siempre ha tenido su personaje.

A partir de la década de los sesenta, comienza su última etapa como estrella

por las que su representación fue ajustándose al reclamo del contexto cultural y a las demandas de su estelarización. Sin duda, los códigos y las convenciones para interpretar la capacidad representativa de su personaje exigen una formulación del contexto en el que se desarrolló en cada momento y en la recepción que tuvo por parte de los distintos sectores a los que fue sensible. En este proceso, la participación del pelado en los debates sobre la conformación de la cultura nacional posrevolucionaria ayudó a que su presencia ajustara los elementos más complicados pero mantuviera una conexión con el foro de interlocutores naturales, como era el incipiente público moderno. Los diferentes significados que alumbró su personaje ayudan a comprender cómo la sociedad mexicana del momento necesitaba unos referentes de construcción de su imaginario, pero también un diálogo racional entre todos ellos, que evocaran una sociedad dispuesta a la modernización después de una espantosa guerra civil y de una asunción del cuadro global que dejaría otra guerra mundial e igualmente terrible.

En todo esto, Cantinflas, un cómico del que es difícil entender su complejidad si no se le ha visto y se ha reído con él —y, sobre todo, si no se conoce su lengua y la marca de su habla—, encarnó un ámbito de significado que sigue siendo operativo tanto para enfrentarse al racionalismo capitalista del mundo, como para la sencilla pregunta sobre cómo manejarnos como ciudadanos en el día a día. El tejido en el que su filosofía se fue vertebrando en los distintos *media* en los albores de la modernización permite atender a los lazos que se establecen entre los distintos lugares que producen representaciones para dialogar con la historia de un país, firme para construir un imaginario y para establecer un modelo de representaciones del que todavía disfrutamos hoy en día, a través de su cine.

## BIBLIOGRAFÍA

- AURRECOECHEA, Juan Manuel y BARTRA, Armando, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Museo Nacional de Culturas Populares / Grijalbo, 1988).
- ÁVILA, Jacqueline y DE LA MORA, Sergio, «Fernando de Fuentes: Allá en el Rancho Grande», en Christian Wehr (ed.), *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016), 123-136.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* (México, Grijalbo, 1996).
- BIELETTO BUENO, Natalia, «Peladito (Pelado)», en María Herrera-Sobek (ed.), *Celebrating Latino Folklore: An Encyclopedia of Cultural Traditions, tomo 3* (Santa Bárbara, Denver y Oxford, ABC-Clío, 2012), pp. 895-897.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996).

[45] Richard Dyer, *The Matter of Images. Essays on Representation* (Londres, Routledge, 1993).

- DÍAZ LÓPEZ, Marina, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1955)*, tesis doctoral. Disponible en: <<https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/11879>> (25/03/2016).
- DYER, Richard, *The Matter of Images. Essays on Representations* (Londres y Nueva York, Routledge, 1993).
- ESTERRICH, Carmelo y SANTIAGO-REYES, Ángel M., «De la carpa a la pantalla: las máscaras de Cantinflas» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 31, febrero de 1999), pp. 49-59.
- FEIN, Seth, «Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema», en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (eds.), *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940* (Durham y Londres, Duke University Press, 2001), pp. 159-198.
- GARCÍA, Gustavo, «Los fantasmas de Mario Moreno» (*Nexos*, 1 de agosto de 2011). Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=14442>> (19/03/2016).
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, tomo 5* (Guadalajara y México, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El circo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1968).
- GRANADOS, Pedro, *Carpas de México: leyendas, anécdotas e historia del teatro popular* (México, Editorial Universo, 1984).
- MCDONALD, Paul, *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities* (Londres, Wallflower, 2000).
- MONSIVAÍS, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad* (México, Grijalbo, 1981).
- , «Léperos y catrines, nacos y yupis», en Enrique Florescano (ed.), *Mitos mexicanos* (México, Taurus, 1995), pp. 165-172.
- , «“Ahí está el detalle”: el habla y el cine de México». Sesión plenaria del Congreso Internacional de la Lengua (México, Zacatecas, 1997). Disponible en: <<http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/cine/monsivais.htm>> (27/03/2016).
- , *Los ídolos a nado* (Barcelona, Debate, 2011).
- MORALES, Miguel Ángel, *Cantinflas. Amo de las carpas* (México, Clío, 1996).
- ORTEGA, Carlos M., *Cincuenta años de teatro frívolo en México* (México, s. d., 1950).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, «América busca su imagen», en VV. AA. *Historia general del cine, tomo X* (Madrid, Cátedra, 1996), pp. 207-383.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad* (México, Cuadernos Americanos, 1950).
- PILCHER, Jeffrey M., *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity* (Wilmington, SR Books, 2001).
- REACHI, Santiago, *La Revolución, Cantinflas y Jolopo* (México, Edamex, 1982).
- TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)* (México, El Colegio de México, 2008).
- VILLAUERRUTIA, Xavier, « ¡Así es mi tierra! » (*Hoy*, 1937), en Eduardo de la Vega, *Arcady-Boytler* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992), p. 166.

## Fuentes electrónicas

<<http://miguelangelmoralex-comicos.blogspot.com.es/>> (27/03/2016).

<<http://escritores.cinemexicano.unam.mx>> (23/03/2016).

<<http://www.sietemachos.com/historia.html>> (07/04/2016).

LA VIOLENCIA DEL RACISMO  
EN UNA HERMOSA HISTORIA DE AMOR

con *Geraldine CHAPLIN*



*Cine* **BOLIVIANO**

Produccion Grupo UKANAU Dirigida por JORGE SANJINES

CINE SAGRADO CORAZON

ESTRENO

19 de OCTUBRE

# EL ESPACIO CULTURAL TRANSNACIONAL EN LA POST-TRANSICIÓN. EL CASO DE LAS SERIES TELEVISIVAS *AMORES DIFÍCILES* Y *LA REINA DEL SUR*<sup>1</sup>

The Transnational Cultural Space in the Post-Transition.  
The Case of the TV series *Amores difíciles* and *La Reina del Sur*

MANUEL PALACIO<sup>a</sup>  
Universidad Carlos III (Madrid)

RUBÉN ROMERO SANTOS<sup>b</sup>  
Universidad Carlos III (Madrid)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.008>

## RESUMEN

Tomando como punto de partida el trabajo de Alberto Elena, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina*, los autores analizan cómo ha evolucionado el panorama audiovisual latinoamericano al mismo tiempo que cambiaba la política cultural española con respecto a América, ejemplarizado en sendas coproducciones y adaptaciones literarias como son *Amores difíciles* y *La reina del sur*.

Palabras clave: Post-Transición, televisión transnacional, coproducción, Pérez-Reverte, García Márquez, adaptación literaria.

## ABSTRACT

Taking as a starting point Alberto Elena's work, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina*, the authors analyse

[a] MANUEL PALACIO es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Es el investigador principal del grupo «Televisión y cine: memoria, representación e industria» (TECMERIN). Es autor de ocho libros y más de cien colaboraciones en libros colectivos, edición de libros y revistas de investigación. Entre sus libros como autor destacan *Práctica filmica y vanguardia artística en España / The Avant-Garde Film in Spain* (con Eugeni Bonet, 1983), *La imagen sublime. Video de creación en España* (Centro de Arte Reina Sofía, 1987), *La programación de televisión* (con José Miguel Contreras, Síntesis, 2001), *Historia de la televisión en España* (premio ex aequo al mejor libro del año de la Asociación Española de Historiadores de Cine, 2001). Su última obra es *La televisión durante la Transición* (Cátedra, 2012).

[b] RUBÉN ROMERO SANTOS es profesor de la Universidad Carlos III de Madrid e investigador en dicha institución, donde forma parte del grupo de investigación «Televisión y cine: memoria, representación e industria» (TECMERIN) y es Coordinador del Máster en Guión de Cine y TV ALMA / UC3M. Recientemente, ha escrito el monográfico *La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes* (Cuadernos TECMERIN, 2014) y ha participado en los libros *World Film Locations: Barcelona* (Intellect, 2013) y *La ficción audiovisual en España* (Gedisa, 2012). Sus últimas publicaciones han sido colaboraciones en *Ficciónando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España* (Editorial Fragua, 2015), *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain* (Cambridge Scholars Publishing, 2015) y *Padres y madres en serie* (UOC, 2015).

[1] Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de Investigación I+D+I «El cine y la televisión en la España de la post-Transición» (CSO2012-31895), Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

how the Latin American audio-visual scene has evolved at the same time that the Spanish cultural politics was changing with respect to Latin America. This will be exemplified in both co-productions and literary adaptations: *Amores difíciles* and *La reina del sur*.

Keywords: Post-Transition, transnational television, co-production, Pérez-Reverte, García-Márquez, literary adaptation.

En el año 2005 Alberto Elena publicó la principal aportación que se ha hecho desde la península ibérica a las imbricaciones filmicas entre España y América Latina<sup>2</sup>. El ensayo, que por motivos editoriales tardó en publicarse, recorría esas relaciones desde los mismos orígenes del cinematógrafo hasta mediados de los años noventa del siglo pasado. En consecuencia, Alberto Elena daba razón al conjunto del siglo xx. Sin embargo, muchas cosas han acaecido en las últimas dos décadas. Innegablemente, nos encontramos en una nueva fase histórica del audiovisual en la que ni las formas de producción son similares a las del pasado ni, tampoco, los públicos se relacionan con los textos audiovisuales de la misma manera que lo hacían en los tiempos precedentes. Por ello creemos conveniente retomar la temática en el punto en que Alberto Elena lo dejó, pos-trer homenaje a su propio legado investigador.

Empecemos diciendo que la nueva fase del capitalismo pone en tela de juicio los valores intrínsecos de los espacios culturales nacionales o transnacionales y obliga a repensarlos de nuevo. Dígase que la noción de espacio cultural transnacional apenas posee un siglo de existencia. Se explica aduciendo que, cuando se produjeron las descolonizaciones, algunas metrópolis establecieron políticas que permitían crear nexos con las antiguas colonias. En muchos casos, se formalizó sobre la base de instituciones jurídicas articuladas a partir de la lengua común, como en el caso de la veterana British Commonwealth of Nations (1920), la Organisation Internationale de la Francophonie (1970), o la Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (1996). Asimismo, se han dado otros esfuerzos para trabajar los proyectos de espacio cultural transnacional emanado del pasado común. Sin dudar, el Mediterráneo es uno de ellos, que desde el proceso de Barcelona en 1995 posee su propia Unión para el Mediterráneo. En América o Asia hay proyectos similares. No obstante, y a pesar de todos sus trompicones, la Unión Europea se ha articulado como el espacio cultural más exitoso de todos los desarrollados en el siglo xx (uno no puede dejar de recordar desde los Erasmus hasta las diversas ciudades europeas de la cultura, desde los planes europeos de investigación y desarrollo hasta los programas Eurimages).

Los espacios culturales transnacionales, al margen de la economía o intereses más inmediatamente políticos, consiguen su savia de las formas de identidad colectiva compartida. Michel Bruter, en el que ya es un clásico volu-

[2] Alberto Elena, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina* (Madrid, Liceus, 2005).

men sobre los procesos identitarios en la Unión Europea (2005), establece diversas variables para medirla tales como circulación de noticias entre los países o la presencia de símbolos de integración como bandera, pasaporte, o moneda. Para crear lazos del presente cotidiano con las capas más profundas de los objetivos políticos o económicos, todo espacio cultural transnacional que se precie cuenta con unos juegos deportivos (los de la Commonwealth, al principio conocidos como los del Imperio Británico, datan nada menos que de 1930; los del Mediterráneo funcionan desde 1951; y los de Lusofonía desde el 2006); y, en algunos casos, un concurso musical tal como el célebre Festival de la Canción de Eurovisión (operativo desde 1956), o el ya desaparecido de la OTI (Gran Premio de la Canción Iberoamericana desarrollado entre 1972 y 2000). La globalización y, en paralelo, un cierto fortalecimiento de las reglas del Estado nación, están modificando los progresos conseguidos por los espacios culturales transnacionales. De hecho, en el Reino Unido, y sin contar con las peculiaridades de su singular pertenencia a la Unión Europea, se oyen voces que opinan que la Commonwealth no podrá aguantar sus tensiones con la llegada al trono del próximo monarca. En otro marco, nadie duda que el relato europeo se ha quedado sin resuello: el fin de la utopía, sin ideales compartidos, como se dice en algunos foros europeos.

Ciertamente, la esfera cultural hispanoamericana pasa, como otras mancomunadas, por momentos delicados. Hace una generación tuvimos el sueño de creer que con las olas democratizadoras de los últimos años del siglo XX, en España y en los países latinoamericanos se podría sustituir el poso conservador de la noción de hispanidad y encontrar un nuevo equilibrio que resignificara el papel de unos y otros. Veamos dos ejemplos modélicos de cómo se ha modificado en España el aire de los tiempos del espacio transnacional. El primero atiende a los primeros viajes internacionales de los Jefes del Estado español. Y el segundo, a los discursos de sus presidentes de gobierno.

El rey Juan Carlos I, saliendo de la dictadura franquista (1976), realiza su estreno internacional dirigiéndose a la República Dominicana, y luego, a Estados Unidos, Colombia, Venezuela. Sin embargo, hoy, las cosas no son como lo eran antes. El actual rey de España Felipe VI va en su primer viaje oficial (2014) a la Ciudad del Vaticano y luego visita, por este orden, Portugal, Marruecos, Francia, Estados Unidos, Países Bajos, Luxemburgo, Bélgica, Italia, Alemania y México. Hasta la fecha (marzo de 2016), no ha visitado ningún país de América del Sur. El segundo, si cabe, es más ejemplar. José María Aznar, responsable máximo del conservador Partido Popular (PP), en su discurso de investidura como presidente del gobierno de España en 1996, remarcaba que Iberoamérica constituía una referencia prioritaria de la proyección exterior; y que por ello impulsaría la cooperación cultural (y económica, por supuesto) para contar con una efectiva proyección en las sociedades de los respectivos países<sup>3</sup>. El 2 de diciembre de 2015, apenas tres semanas antes de elecciones legislativas en España y en horario de máxima audiencia televisiva, la primera cadena de Televisión Española presenta una larga entrevista que le

[3] José María Aznar. Congreso de los Diputados, 3 de mayo de 1996. Disponible en: <<http://www.lamoncloa.gob.es/presidente/presidentes/Paginas/InvestiduraAznar1996.aspx>> (22/12/2015).

hace Bertín Osborne a Mariano Rajoy, en ese momento presidente de gobierno de España y líder del PP. Ambos, con sus informales comentarios, buscan conectar con el sector demográficamente mayoritario de los votantes españoles. Puede añadirse que Bertín Osborne, sesenta y un años, de profesión cantante y de familia aristocrática, es uno de los líderes mediáticos de la derecha sociológica española y, por su parte, Mariano Rajoy, sesenta años, posee dificultades muy notables para ligar sus presupuestos políticos con los sectores de menor edad del censo. En un momento de la entrevista, mientras juegan una partida de fútbolín, se desarrolla el diálogo. Bertín pregunta al presidente: «Si tuvieras que hacer una foto con tres países con los que tenemos que vivir el futuro más cercano, ¿con qué países la harías? Joder, joder, te he pillado ahí». El presidente de gobierno contesta: «Marruecos, Unión Europea y Estados Unidos —hace una pausa de unos tres segundos—. Y Latinoamérica, esto es lo que hay». Bertín le hace notar que Unión Europea no es un país, pero luego lo acepta. No remarca que ha indicado cuatro. Aún así, añade: «Pero es que me has puesto medio mundo. Eso no vale». Mariano Rajoy no explica nada sobre los motivos por los que le ha citado y mezclado países y ámbitos geográficos, pero se detiene para hablar de América Latina: «Pero te voy a decir una cosa. Latinoamérica: en España hay más de un millón de latinoamericanos, que están viviendo aquí con nosotros. Y es gente que ha dado la talla, que se han integrado, que ayudan mucho. Y que se siente muy española [...]. Y yo estoy ahora, intento arreglar los líos de... En el tema de los visados hemos arreglado con Colombia y Perú que es una batalla terrible con la Unión Europea. Y ahora voy a intentar arreglar el tema. Y ahora voy a hacerlo con Ecuador». Responde Bertín: «Ahora ya no viene al caso pero cuando yo tenía una novia colombiana, no la podía traer a España nunca porque no le daban el visado. Y lo hemos arreglado ahora». Y apunta Rajoy: «Es que yo no estaba de presidente en ese momento<sup>4</sup>».

No es este el lugar de exégesis profundas sobre las guías internacionales de los monarcas españoles o sobre las palabras de sus presidentes de gobierno. No obstante, parece evidente que se ha producido un drástico cambio. Los relatos de cooperación entre los países poco a poco han ido decayendo. Fijándonos en la última intervención de la entrevista de Mariano Rajoy, parecen circunscribir las relaciones entre España y el continente americano a las variables que emanan de las políticas de acogida, mediatizadas estas por la necesaria integración y la economía. De esta forma, y de una manera que podríamos catalogar de imprevista, la conversación revela con toda su crudeza cómo, en la fase actual del capitalismo globalizado y corporativo, los lazos que crea el idioma o el pasado común compartido menguan hasta convertirse en un simple reflejo vacuo de las realidades económicas. España parece centrarse en una diplomacia económica más alejada que en ningún momento de los cien años anteriores de lazos culturales comunes.

Nuestro objetivo inicial es observar la manera en que los medios audiovisuales recogen las frustraciones en la idea de comunidad iberoamericana

[4] *En la tuya o en la mía* (TVE, 2015-). El fragmento aparece a la altura de la hora y 19 min. El programa es accesible con transcripción de los diálogos en la página web de TVE: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/en-la-tuya-o-en-la-mia/tu-casa-mia-rajoy-021215-2220/3390818/>> (22/12/2015).

[5] Véase, Manuel Palacio, *La televisión durante la Transición española* (Madrid, Cátedra, 2012).

[6] Aníbal Iturrieta, «De la Transición democrática al Quinto Centenario (1975-1991)», en Nuria Tabanera y Pedro Pérez Herrero (eds.), *España / América Latina: un siglo de políticas culturales* (Madrid, AIETI, 1993).

durante las últimas décadas. Creemos firmemente que el cine y la televisión han ocupado un lugar privilegiado en la moderna historia de las relaciones entre España y los países de Latinoamérica; y queremos observar dos casos: el primero, la serie *Amores difíciles* (1988), producida por TVE en un periodo en el que predominaba una noción de coproducción articulada sobre las políticas de fomento de dinero público; y el segundo, la serie *La reina del sur* (Telemundo / Antena 3, 2011), concebida como un producto inmerso en las lógicas del capitalismo contemporáneo de los procesos de globalización.

## I. Coproducciones para el optimismo en el espacio cultural iberoamericano. *Amores difíciles*

En la España que deja la dictadura franquista y a lo largo de los años ochenta existe una presencia difusa pero positiva de lo americano. Desde luego, nace del interior de los partidos políticos y, en especial, de Felipe González, primer presidente socialista, y, sin duda, está mediatizada por la presencia de una comunidad de exiliados que recabaron en la península huyendo del horror político. Entre muchos ejemplos, se puede poner el americanismo latente de la serie *Curro Jiménez* (TVE, 1976-1978), una de las más significativas de la Transición a la democracia española, que termina en su último capítulo con la decisión de los protagonistas de irse a América, considerada verdadera tierra de promisión<sup>5</sup>. Y, aunque el programa Ibermedia no comenzó oficialmente hasta 1996,



*Curro Jiménez*  
(TVE, 1976-1978).

cuando se aprueba en una Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Isla Margarita en Venezuela, durante los años ochenta, desde España se elaboraron políticas de fomento de la producción en aras de trabajar por un espacio cultural común.

Por orden jerárquico, el primero en intentar tender puentes entre las dos orillas fue el propio Jefe del Estado en el discurso pronunciado en Cartagena de Indias (Colombia), el 12 de octubre de 1976. Ahí, el Rey Juan Carlos I promulgó «la constitución de una familia de naciones a través de la formación de la Comunidad Iberoamericana»<sup>6</sup>, un proyecto capaz de superar la Comunidad Hispánica franquista y, con ella, el neocolonialismo del periodo anterior. Lo mismo podemos decir del primer presidente de la democracia, Adolfo Suárez, y de su ministro Marcelino Oreja. De esa primera Transición data el Instituto de Cultura Hispánica, que más tarde sería el Centro Iberoamericano de Cooperación (1977) y finalmente el Instituto de Cooperación Ibe-

roamericana conocido como ICI (1979). Del gobierno de Calvo Sotelo destaca Iturrieta su profundo europeísmo, en detrimento de las políticas latinoamericanas. Sin embargo, fue durante su gobierno cuando se constituiría la Comisión Nacional para la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América que, a la postre, se convertiría en el eje de la construcción de los intentos por erigir un espacio transcultural iberoamericano. La llegada de los socialistas al poder supondrá también un nuevo impulso a las relaciones con Latinoamérica: Felipe González virará hacia la zona tanto por convicción como por *currículum* ya que, no en vano, como vicepresidente de la Internacional Socialista había cultivado estrechos vínculos con los diferentes países de habla hispana.

En este nuevo marco de relaciones internacionales, la cultura cobrará especial relevancia y, dentro de ella, la literatura del llamado *boom*. Las razones son obvias: muchos autores latinoamericanos han pasado largos periodos de tiempo en España, con lo cual sus ligazones afectivas son fuertes y las editoriales españolas han publicado sus manuscritos cuando han tenido problemas políticos. El llamado «realismo mágico», del que Gabriel García Márquez se convertirá en máximo representante, será la forma más popular de la literatura latinoamericana, hasta el punto de producirse debates acerca de su utilización mercantilista por parte de los países occidentales<sup>7</sup>. García Márquez, además, es íntimo amigo del presidente del gobierno español. Así lo declara tras su primer almuerzo con el presidente, meses después de recibir el Nobel: «un encuentro entre dos viejos amigos [...] una conversación que comenzamos en Bogotá hace unos ocho o diez años, continuó con alguna frecuencia en Panamá, México y en todas partes donde nos encontrábamos»<sup>8</sup>. La política de creación de un marco transfronterizo entre los países de habla hispana quedará rubricada con sus palabras: «el Nobel es de la literatura española». En menos de un año, García Márquez regresará a España para participar en un evento organizado por el ICI, el llamado «Encuentro en la democracia», celebrado en 1983. Como hemos comentado, el ICI sería el germen, tanto por objetivos como por cuadros directivos, de la Comisión Nacional para el V Centenario del Descubrimiento. Ambas instituciones serían presididas por Luis Yáñez, hombre fuerte de González en Iberoamérica. El proyecto V Centenario, sin embargo, no se llevará a cabo sin trabas y encontrará más de un problema entre los diferentes países latinoamericanos y, muy especialmente, en Cuba. Así, Fidel Castro provocaría un conflicto diplomático al afirmar: «Estamos en desacuerdo con que el V Centenario se convierta en una apología de la colonización y la esclavitud». Lo hizo ante un auditorio de estudiantes de la Nueva Gente Aventura-92 (lo que después pasaría a llamarse Ruta Quetzal, otro proyecto transnacional)<sup>9</sup>. Sin embargo, apenas unos meses después, en noviembre de 1986, Felipe González visitaba la isla. Inmediatamente después, altos cargos españoles asistieron a la inauguración de la Escuela de Cine Internacional de San Antonio de los Baños, impulsada bajo la égida del

[7] Véase Homi Bhabha, en Álvaro Fernández Bravo (comp.), *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (Buenos Aires, Manantial, 2000) y Néstor García Canlini, *La globalización imaginada* (Buenos Aires, Paidós, 1999).

[8] El País, «García Márquez: "La literatura de la lengua española es la que ha tenido el Premio Nobel"» (*El País*, 27 de diciembre de 1982). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1982/12/27/cultura/409791603\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/12/27/cultura/409791603_850215.html)> (22/12/2015).

[9] Carlos Funcia, «Fidel Castro se opone a que el V Centenario sea "una apología de la colonización"» (*El País*, 10 de octubre de 1985). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1985/10/10/espana/497746812\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/10/10/espana/497746812_850215.html)> (27/12/2015).

[10] De la fluidez entre los ámbitos políticos y culturales da fe el hecho, recogido por su biógrafo oficial Diego Galán, de que Pilar Miró regresara de la isla con un mensaje de Fidel para Felipe González, que no era otro que el indulto al disidente Eloy Gutiérrez Menoyo.

[11] Alberto Elena considerará estos años los del gran auge de las relaciones del cine latinoamericano, 1987 y 1992, con filmes como *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, 1988), *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989) y *Últimas imágenes del naufragio* (Eliseo Subiela, 1989). El mismo Elena llega a citar *Amores difíciles*, a la que califica de «ambiciosa». Alberto Elena, *Cruces de destinos. Inter-cambios cinematográficos entre España y América Latina*, p. 41.

[12] Emmanuel Larraz, «Une collection hispanique: "Amours difficiles"» (*CinémAction*, n.º 57, octubre de 1990).

[13] Diego Galán, *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir* (Barcelona, Plaza & Janés, 2006), p. 277.

[14] Según un estudio de Demoscopia de mayo de 1988, Gabriel García Márquez era el autor favorito de los españoles, superando a Camilo José Cela y a Miguel Delibes. El País, «García Márquez, el autor más admirado por los españoles» (*El País*, 28 de mayo de 1988). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1988/05/28/cultura/580773612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/05/28/cultura/580773612_850215.html)> (27/12/2015).

[15] Circunstancia que se presentaría en el juicio contra Pilar Miró para demostrar su inocencia, tal y como recoge Diego Galán, *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir*.

[16] El mismo equipo, esto es, TVE en coproducción con ING y guion de García Márquez, realizaría en 1992 una segunda serie, *Me alquilo para soñar*, esta vez en formato de miniserie y con un solo director, el brasileño Ruy Guerra.

Premio Nobel Gabriel García Márquez. Allí estaba, entre otras, una de las personas de máxima confianza de Felipe González, Pilar Miró, recién nombrada directora general de RTVE y amiga de Márquez<sup>10</sup>.

Con anterioridad, Miró había ocupado el puesto de Directora General de Cinematografía, y durante su mandato se había creado la Organización Cinematográfica Iberoamericana con el fin de crear un Mercado Común Latinoamericano de Cine. Dicha organización sería el germen de la Futura Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, a la sazón también presidida por Gabriel García Márquez y con sede en Cuba.

Si, como máxima responsable de cinematografía, Miró había impulsado las coproducciones<sup>11</sup>, lo mismo ocurriría en su cargo de directora de RTVE. Recordemos, a este respecto, que estamos en los años ochenta, momento álgido del sueño de crear un mercado audiovisual europeo y de los acalorados debates sobre la excepción cultural y el proteccionismo que culminarían en la llamada «Ronda de Uruguay» a nivel global y en la directiva de *Televisión Sin Fronteras* a nivel continental. Como en política exterior, España estudia, por un lado, la posibilidad de construir un espacio audiovisual europeo, pero, por el otro, fantasea con otro en Latinoamérica. Al menos, así se desprende de los artículos de los periodistas de la época. Según recoge Larraz al referirse precisamente a *Amores difíciles* en *CinémAction*: «el continente americano, con más de trescientos millones de hispanohablantes, representa un tremendo mercado potencial que, si hasta la fecha no ha sido capaz de abrirse al mercado filmico, sí que podría hacerlo al televisivo a través de series de prestigio»<sup>12</sup>. Y también, a través de otras series no tan relevantes en términos cualitativos, pues es durante el mandato de Pilar Miró cuando se popularizan en España las telenovelas, como la mexicana *Los ricos también lloran*. Entre las coproducciones latinoamericanas de TVE que no llegaron a buen puerto se encontraban *Dos orillas* (1987), de Imanol Uribe («saga familiar de trece capítulos que transcurría a lo largo y ancho de América Latina durante el siglo XIX»<sup>13</sup>), y *Los naufragos de Urabá*, de José Antonio Páramo, con localizaciones en Cuba. El único gran proyecto de coproducción televisiva latinoamericana que consumará Pilar Miró será *Amores difíciles*. Podemos aventurar que existían tres razones de fuste para llevar a cabo esta serie y no las anteriores: en primer lugar, sin duda, la citada amistad del autor con el presidente español; en segundo lugar, la tremenda popularidad de Gabo en España<sup>14</sup>; y, por último, una razón pecuniaria: García Márquez se comprometía a ceder los derechos de los seis cuentos si Pilar Miró se ocupaba de dirigir el titulado «El rastro de tu sangre en la nieve». Desaconsejada por el servicio jurídico del ente<sup>15</sup>, el proyecto se llevaría a cabo sin ella. Finalmente, el grueso de la producción correspondería a TVE, en colaboración con International Network Group (ING), empresa panameña presidida por el chileno Max Marambio, más aportaciones puntuales de compañías de otros países (normalmente de los originarios de los directores)<sup>16</sup>. La presencia de Marambio es, en sí, paradigmática de la condición iberoamericana de *Amores difíciles*: exiliado en Cuba tras el golpe de estado de Pinochet, pronto pasará a formar parte,

como García Márquez, del círculo íntimo de Fidel Castro, para ocuparse, a través de Cubana de Aviación, de los paquetes turísticos a la isla, que gestionaba a partir de una red de delegaciones comerciales en los diferentes países de Latinoamérica.

La aportación española, por ejemplo, acabaría por titularse «Yo soy el que tú buscas», y sería dirigida por Jaime Chávarri, entonces en nómina de TVE, con guion de Juan Tébar, al que Gabo había conocido durante su estancia en Barcelona<sup>17</sup>, y con coproducción de la ORTF austríaca. Los otros directores representarían a tantos países latinoamericanos, y estaban muy cercanos a la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano que presidía García Márquez. Así: «Fábula de la bella palomera, coproducción brasileña» (Guerra Filmes), de Ruy Guerra; «Milagro en Roma», coproducción colombiana (Elisa Cinematográfica) de Lisandro Duque; «Cartas del parque», coproducción cubana (ICAIC) de Tomás Gutiérrez Alea; «El verano de la señora Forbes», del mexicano Jaime Humberto Hermosillo; y «Un domingo feliz», del venezolano Olegario Barrera.

Los seiscientos millones empleados en su producción, a razón de cien millones por capítulo (3.600.000 € y 600.000 € actuales, respectivamente), fueron, a todas luces, una cantidad fabulosa para la época. Tanto como para que Elena enmarque la serie dentro de esa política de coproducciones que, según sus propias palabras, «llevará a lo más granado del cine latinoamericano»<sup>18</sup> a figurar bajo el sello de TVE.

*Amores difíciles* se estrena en el Festival de Cine de Valladolid (Seminci) dentro de su sección «La serie del año». En ediciones previas, habían pasado por la misma categoría las alemanas *Heimat* (1984) y *Berlín Alexanderplatz* (1980), lo que indica hasta qué punto TVE pensó que se podía tutear a las producciones europeas de calidad de la época con una serie latinoamericana de la misma naturaleza. De hecho, el reconocimiento internacional que recibió así lo constata: «Milagro en Roma», de Lisandro Duque, obtiene el Premio al Mejor Guión en el Festival Internacional de Televisión de Montecarlo en 1989 y el de Mejor Película en el —paradójicamente— llamado Tercer Encuentro de Televisión Europea de Reims. Su presencia es coherente con la ambición de *Amores difíciles* de convertirse en «un digno acercamiento a la cultura que se expresa en lengua castellana y de aproximación a la entidad latinoamericana»<sup>19</sup>.

Hoy, sin embargo, la serie apenas es recordada por los estudiosos de García Márquez. Parte de sus problemas nacen de la naturaleza misma de esta: la duplicidad de su distribución, en televisión y en cine, generó ciertos problemas. Así, «Fábula de la bella palomera» se estrena en la gran pantalla en el Festival de Cine de Toronto



*Heimat*  
(serie televisiva, 1984).

[17] Entrevista personal realizada a Juan Tébar el 9 de febrero de 2016.

[18] Alberto Elena, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina*, p. 41

[19] Ángel Luis Inurria, «Comienza "Amores difíciles", adaptación de seis relatos de García Márquez» (*El País*, 28 de octubre de 1988). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1988/10/28/radiotv/593996405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/10/28/radiotv/593996405_850215.html)> (27/12/2015).

de 1988. En España, mientras tanto, es emitida como serie de televisión durante tres meses, desde el 29 de octubre («Fábula de la bella palomera») al 3 de diciembre («Yo soy el que tú buscas»), de manera que nunca se acaba de tener el concepto de serialidad para el que, por otra parte y dados los 90 minutos de cada uno de sus capítulos, no parece resultar conveniente<sup>20</sup>. Aun así, hemos podido constatar que Finlandia, Japón y Francia también la emitirán en la pequeña pantalla.

Mejor suerte, en términos de prestigio aunque no de audiencia, pareció correr su versión filmica, que viaja y consigue ser estrenada en el circuito de arte y ensayo de Estados Unidos. Surge aquí un nuevo e inesperado problema: mientras sus contenidos no generan problemas en España, en dos países de culturas tan diferentes como Estados Unidos y Francia, la recepción subraya la dificultad básica de su distribución: esto es, la violencia de los relatos. Así, por ejemplo, en Estados Unidos, *Amores difíciles* es traducida como *Dangerous Loves*, en un matiz lingüístico evidente. En el *New York Times* se destaca que «estilísticamente», estos filmes «nunca podrían ser confundidos con trabajos estadounidenses» por su «extravagante colorido», pero pronto pasan a resaltar «la oscuridad de sus historias»<sup>21</sup> e incluso *Los Ángeles Times* describe «Yo soy el que tú buscas», de Chávarri, como un filme «extremadamente horrendo»<sup>22</sup>. La consecuencia es la atribución de la calificación «M» en Estados Unidos, es decir, para mayores de diecisiete años, lo que, unido al uso del portugués en «Fábula de la bella palomera» y al español en el resto de casos, hicieron que su estreno fuera muy limitado.

Lo mismo puede decirse, curiosamente, de Francia, país mucho más habituado a los acentos foráneos. Así, Emmanuel Larraz repite una y otra vez en *CinémAction*, que los filmes constituyen «bellos ejemplos de humor macabro, típicamente hispano». Iniciar una disquisición acerca de la violencia en el mundo hispánico no es el propósito de este artículo. Baste decir que el cuerpecito incorrupto de la niña Duarte o la violación de Patricia Adriani en «Yo soy el que tú buscas» la emparentaba, según los críticos, con los trabajos de Luis Buñuel o Pedro Almodóvar de una manera coherente para el mundo alejado del habla hispana. La elección, sea por pobreza referencial o por popularidad, de dos directores españoles para calificar media docena de capítulos que ambicionaban representar a todo un subcontinente es sintomática y daría para reflexionar muy mucho acerca de la existencia (o no) de una sensibilidad iberoamericana común. Sea como fuere, *Amores difíciles* probablemente sea el ejemplo más logrado de una búsqueda de un cierto espacio audiovisual latinoamericano alentado desde las instituciones públicas.

## II. Una nueva transnacionalización: *La reina del sur*

Fue difícil mantener el impulso inicial de fomento y colaboración entre las recién estrenadas democracias. Quizás porque con los aires de la posmoderni-

[20] Si hemos de hacer caso a Ruy Guerra, él fue el responsable de alargar los capítulos de los 50 minutos planificados a los 90 finales.

[21] Larry Rohter, «García Márquez: Words Into Film» (*The New York Times*, 13 de agosto de 1989). Disponible en: <<http://www.nytimes.com/1989/08/13/movies/garcia-marquez-words-into-film.html?pagewanted=all>> (04/01/2016).

[22] Michael Wilmington, «Spanish Film Series at the Nuart Runs the Gamut of Passion» (*Los Ángeles Times*, 18 de mayo de 1990). Disponible en: <[http://articles.latimes.com/1990-05-18/entertainment/ca-55\\_1\\_dangerous-love](http://articles.latimes.com/1990-05-18/entertainment/ca-55_1_dangerous-love)> (04/01/2016).

dad emergen con toda su crudeza las leyes de la economía que modifican la misma noción de coproducción. Veamos el caso de Arturo Pérez Reverte y las versiones de *La reina del sur*. Hagamos notar previamente una sutil aunque significativa diferencia: *Amores difíciles* es la adaptación con dinero español de un escritor americano; sin embargo, *La reina del sur* trata, con financiación americana, de versionar audiovisualmente a un novelista español.

Arturo Pérez Reverte no es un escritor como otros muchos. Tampoco lo era en los primeros años del siglo XXI cuando se publicó *La reina del sur*. Es difícil negar que, siendo reconocido por el canon literario, pues al fin y al cabo es miembro de la Real Academia Española, posee una destacada presencia en el espacio público de la península ibérica; y este hecho viene ocurriendo desde hace dos décadas, cuando trabajaba de periodista / presentador de Televisión Española. Muchos ejemplos pueden avalar lo dicho, pero tal vez el más concluyente sea que existe un personaje que lo representa en la sección «Celebrities» del programa televisivo de humor paródico titulado *Muchachada Nui* y que tiene una amplia circulación por YouTube. Ciertamente, y sin mayores consideraciones sobre su concepción del compromiso público del intelectual, Pérez Reverte ha sabido maximizar los beneficios de una sociedad transmediática siempre presta a considerar como plusvalía la propia imagen del artista o escritor.

A la altura de primeros de los dos mil, el novelista, originario de Cartagena (Murcia), ya había sacado a la luz cuatro entregas de su personaje del capitán Alatríste, en cierto sentido prototipo de una cierta españolidad, capaz de reajustar para la contemporaneidad la visión del «imperio español» del siglo XVII. En ese tiempo, varias de sus novelas ya se han adaptado para la gran pantalla (*El maestro de esgrima* [Pedro Olea, 1992], *La tabla de Flandes / Uncovered* [Jim McBride, 1994], *Cachito* [Enrique Urbizu, 1996], *Territorio Comanche* [Gerardo Herrero, 1996], *The Ninth Gate / La novena puerta* [Roman Polanski, 1999], *Gitano* [Manuel Palacios, 2000]) y ha trabajado como guionista en algunas series de televisión (*Camino de Santiago* [Antena 3 Televisión, 1999]); incluso ha ganado un Premio Goya al Mejor Guión Adaptado por *El maestro de esgrima*. Asimismo, el 28 de diciembre de 2001, en el diario *El País*, se publican unas declaraciones del Secretario de Estado de Cultura y poeta Luis Alberto de Cuenca que reflejaban el clima que rodeaba ya desde hacía tres lustros a Pérez Reverte. Allí, se lee: «el presidente del Gobierno, José María Aznar, ha alentado los intentos para conseguir que el personaje del Capitán Alatríste se lleve al cine». Y añadía que estaba convencido de que las aventuras del Capitán Alatríste podían ser «una de las grandes películas taquilleras de nuestro cine, nuestro Harry Potter»<sup>23</sup>.

En este marco, en mayo de 2002, sale publicada *La reina del sur* con una primera tirada de 275.000 ejemplares, lo que desde luego revela la confianza de la editorial en las potencialidades comerciales de la novela. *La reina del sur* está narrada en primera persona por un periodista-investigador que en sus pes-

[23] El País, «De Cuenca afirma que Aznar alienta los intentos de llevar Alatríste al cine» (*El País*, 28 de diciembre de 2001). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2001/12/28/cine/1009494004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/12/28/cine/1009494004_850215.html)> (24/01/2016).

[24] Véase, O. Hugo Benavides, *Drugs, Thugs, and Divas: Tele-novelas and Narco-dramas in Latin America* (Austin, University of Texas Press, 2009).

[25] M. Mora, «He escrito desde el corazón de una mujer» (*El País*, 5 de junio de 2002). Disponible en: <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/430/he-escrito-desde-el-corazon-de-una-mujer/>> (12/02/2002).

quisas va reconstruyendo la historia de Teresa Mendoza, una mexicana casi analfabeta que, de novia apacible y sumisa de un narco de Culiacán (Sinaloa), tras la muerte de este huye y recaba en España, donde acaba convirtiéndose en jefa de una organización criminal que actúa en la Costa del Sol y en las aguas del Estrecho de Gibraltar. La novela, formalmente más innovadora que otros trabajos de Pérez Reverte, posee una especial atención en recoger los acentos, el habla específico y los modismos de los norteos mexicanos<sup>24</sup>. Es difícil ajustar la importancia que tuvo *La reina del sur* en la carrera del escritor; sin embargo, tan solo medio año más tarde, Pérez Reverte ingresa en la Real Academia Española (enero de 2003) y la prensa remarca la importancia que posee dicha novela en el conjunto de su obra. Y, por cierto, consigue una votación casi unánime en su elección, aspecto que es reflejado por la prensa como un hecho inédito (26 votos a favor y únicamente 4 abstenciones).

La recepción crítica inicial muestra las grandes novedades de *La reina del sur*. Se dice que es una novela sobre una mujer («he escrito desde el corazón de una mujer»<sup>25</sup>, comenta Pérez Reverte en sus declaraciones) y que conecta con una cierta tradición de relatos sobre bandidos (se menciona al argentino Ricardo Piglia o al colombiano Fernando Vallejo). Sin duda, algo de eso es, pero con los ojos de hoy día conecta con otras cosas. Por ejemplo, el recorrido vital de Teresa Mendoza podría catalogarse como radiografía de empoderamiento de la mujer aunque el destino final sea el convertirse en cabeza de una banda mafiosa y criminal. También, la obligatoriedad de que el lector se coloque frente a un texto que se concibe como un espacio lingüístico transnacional hispanoamericano. Finalmente, en *La reina del sur* se produce un acercamiento a las narrativas del narcotráfico con influencias directas del trabajo de Élmer Mendoza (que aparece como personaje en la novela de Pérez Reverte) y otros casos de protoinicios de esa cultura, en especial con los narcocorridos (*Los tigres del norte* asoman en las páginas de *La reina del sur*, y Pérez Reverte reconoce y cita el corrido *Contrabando y traición* como una de sus influencias).

En su proceso de adaptación a las pantallas, y quizás de una manera natural, los primeros pasos se conciben para la industria cinematográfica española. Ciertamente, Pérez Reverte es un escritor traducido a muchas lenguas, pero es igual de innegable que está muy arraigado en la cultural nacional española. Algunas versiones filmicas de sus trabajos se habían concebido como coproducciones internacionales (*La tabla de Flandes / Uncovered y Territorio comanche*); pero siempre, el peso de lo nacional español se elevaba sobre las lecturas transnacionales (caso distinto es *The Ninth Gate / La novena puerta*). Tal vez por eso, la primera idea es que la adaptación de *La reina del sur* sea llevada a cabo por Agustín Díaz Yanes, uno de los cineastas más implicados en la representación de la españolidad. Díaz Yanes fue director en 2006 de la versión cinematográfica de Alatríste y acaba de terminar *Oro*, basada en un relato inédito de Pérez Reverte ambientado en los inicios de la llegada de los españoles a América. El director, recientemente, ha comentado:

Yo estaba en Italia y me leí *La reina del sur*. Llamé a Antonio Cardenal, el productor de las cosas de Arturo y le propuse escribir el guion. Se lo pensó poquísimo y lo escribí. A Arturo le gustó, pero la cosa se complicó porque quisieron hacer una película norteamericana y el proyecto se quedó ahí. Creo que el guion me quedó bastante bien, pero bueno... la novela tenía una gran película, de esas que no puedes hacer con cinco millones de euros<sup>26</sup>.

[26] R. Romero Santos, *La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes* (Madrid, Grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria [TECMERIN], 2014), p. 67.

No se conocen las características de esta primera versión y qué aspectos de la novela se omitían o en cuáles se incidía. Recuérdese de una manera simplificada que de las quinientas páginas de la obra original el guion de un largometraje de duración estándar tiene unas cien páginas. Las palabras de Díaz Yanes indican indirectamente que *La reina del sur* puede que estuviese alejada de las capacidades de la industria cinematográfica de esos años, aunque se contara con una base de coproducción de los programas Ibermedia de los años noventa. En 2005 la prensa se hace eco de una noticia muy relevadora:

Plural, Origen y Warner llegan a un acuerdo para llevar al cine *La reina del sur*. El rodaje se realizará en México y España. La película, que contará con un presupuesto de más de veinte millones de dólares, se hará en inglés. De momento no se sabe el nombre del director<sup>27</sup>.

[27] El País, «Plural y Warner llegan a un acuerdo para llevar al cine *La Reina del Sur*» (*El País*, 15 de abril de 2005). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2005/04/15/cine/1113516010\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/04/15/cine/1113516010_850215.html)> (16/02/2016).

El breve del periódico parece significativo porque, además de Origen, propiedad de Antonio Cardenal que, como se ha dicho, está frecuentemente implicado en las adaptaciones del novelista cartaginés, ya se perciben destacados cambios. En primer lugar, porque Plural, empresa del grupo Prisa con conexiones societarias con Warner, está ideada para dar razón al mercado audiovisual latino e hispano de Norte América y Estados Unidos. Plural no se plantea una coproducción de las que nacen de Ibermedia, sino un acuerdo de otro tipo buscando socios en México (Televisa), y luego en el sector audiovisual hispano de Estados Unidos. Pero huelga decir que con estos cambios se produce una modificación de calado: ahora, el universo narrativo no emanará de una cosmovisión nacida en España, como al fin y al cabo ocurría con las operaciones de coproducción de la década de los años noventa, sino que estará generada desde América y en consecuencia con factores provenientes del espacio cultural iberoamericano tales como un determinado estilo narrativo o unos estereotipos del elenco actoral. Plural (y Warner Internacional) encargan a Albert Torres un guion en inglés de la novela. En el Festival de Cine de Cannes de 2008 se presenta el proyecto; está tasado en veinticinco millones de dólares, la dirección corresponde al venezolano Jonathan Jakubowicz, que poseía en ese momento una cierta notoriedad por su film *Secuestro express* (2005), y cuenta en el equipo propuesto con la también venezolana Elizabeth Avellán, conocida por ser la productora de varios de los films de Robert Rodríguez. La estadounidense de origen cubano Eva Mendes era la elegida para protagonizar la película, aunque se manejaron otros nombres como Jennifer López, Pénélope Cruz, Salma Hayek o Ana Claudia Talancón, todas ellas participes de la comunidad hispana de Estados Unidos. En Cannes

se presenta el proyecto como un «*Scarface* femenino» relacionándolo con el film de Brian de Palma *El precio del poder* (*Scarface*, 1983). No se conocen las características de este primer guión en inglés, pero es sabido que tampoco fraguó. Años después, Arturo Pérez Reverte comentó que el director tuvo preocupaciones sobre la seguridad del proyecto y él, que detentaba todavía los derechos de televisión, se los vendió a Telemundo<sup>28</sup>.

Finalizando la primera década del siglo XXI las mutaciones del capitalismo en las industrias audiovisuales son palmarias. Así, tras la llegada de un nuevo director a Antena 3 (Javier Bardaji), en los primeros meses de 2010 se firma un acuerdo entre Antena 3 Televisión y Telemundo, una cadena de origen puertorriqueño propiedad de NBC universal que emite en español para no menos de veinte estaciones televisivas de Estados Unidos. La idea es realizar algo así como una multiversión de *La reina del sur*. La alianza empresarial entre Antena 3 y empresas americanas se había asentado con otros proyectos como fue la conversión por primera vez de una telenovela colombiana de RTI (*Pasión de gavilanes*, 2003) en una serie nocturna española (*Gavilanes*, 2010). Es decir, que ochenta años después de las películas multilingües de Hollywood, vuelven las multiversiones. Estas no son la circulación transnacional de un mismo formato diferenciando aspectos del original según países (como el caso de *Yo soy Betty, la fea* [RCN Televisión, 1999-2001]), considerada como la más exitosa obra audiovisual en español de toda la historia<sup>29</sup>; ni tampoco la circulación de versiones diferenciadas para cine y televisión, como cuando un largometraje posee una versión televisiva responsabilidad del mismo equipo (como fue muy frecuente en la España de los años ochenta: se puede recordar *La plaza del Diamante / La plaça del Diamant*, Francesc Betriu, 1982). Las multiversiones consisten en que las emisoras creen que la mejor rentabilidad de la obra audiovisual se encuentra realizando versiones diversas del mismo material, que es rodado con idéntico elenco artístico y técnico para los públicos de las dos orillas del Atlántico.

Antena 3 y Telemundo encargarán a la productora colombiana RTI (participada por cierto por NBC Universal) la puesta en marcha de la serie. Pero en España y América se realizarán distintos montajes finales con duraciones y estilo audiovisual diferenciados: en un caso, una serie de trece capítulos para el horario de máxima audiencia español, y en otro, una telenovela de sesenta y tres episodios que se visiona en todos los países de América.

No es el objetivo de estas páginas ahondar en los motivos por los cuales la industria televisiva española no considera parte de su estilo «nacional» la elaboración de telenovelas, a pesar de que exista una limitada tradición en las franjas horarias de la tarde; ni tampoco las razones por las que el género telenovela se ha convertido en una seña de identidad internacional de lo que es el estilo latinoamericano de hacer imágenes en movimiento. Pero lo cierto es que *La reina del sur* se concibe como una telenovela. El principal responsable será el colombiano Patricio Wills, presidente en ese momento de Telemundo Studios y de RTI Producciones. Contrata en primer lugar a los guionistas Roberto

[28] Según confesión del propio Pérez Reverte en su blog, *El bar de Lola*. Disponible en: <<http://www.perezreverte.com/prensa/el-bar-de-lola/>> (25/01/2016).

[29] J. McCabe y K. Akass, *TV's Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand* (Londres, IB Tauris, 2013).

Stopello, Valentina Párraga y Juan Marcos Blanco, todos ellos avalados por trabajos previos en telenovelas colombianas o venezolanas. El rodaje se hará en la segunda mitad del 2010 en Colombia, México, Estados Unidos y finalmente en España (Madrid, Málaga, Melilla) y Gibraltar. En abril de 2010, Telemundo cuelga en YouTube un tráiler bilingüe español / inglés de la serie<sup>30</sup>. La mexicana Kate del Castillo se presenta como la protagonista. El presupuesto reconocido es de diez millones de dólares, es decir, unos seiscientos mil dólares para cada episodio de la telenovela. Con ese material, Antena 3 encarga a la productora Videomedia el montaje español de trece episodios.

Ambas versiones se fueron estrenando a lo largo de 2011; y con un prurito muy de épocas pasadas, se buscó que el capítulo final saliera en antena en fechas muy similares. El 28 de febrero lo hace en Estados Unidos, en español con subtítulos en inglés; los resultados de audiencia son buenos, sobre todo contextualizados en el combate de audiencia entre Telemundo y su cadena competidora Univisión. Consigue sus mejores índices de audiencia en el sector demográfico de los 18-34 años. El 30 de mayo finaliza su emisión pero no consigue la buscada nominación para los premios Emmys internacionales. En España, Antena 3 estrena su versión el 14 de marzo prolongándose en antena hasta el 26 de mayo; sus resultados de audiencia son aceptables sin alharacas. En México se programará a partir del 4 de abril y en Colombia a partir del 16 de mayo.

Hay, no obstante, dos factores que han coadyuvado a la posterior presencia pública de *La reina del sur*: se ha convertido en una serie que coparticipa del espacio cultural hispano a partir de las redes sociales: en cierto sentido, se ha producido una comunión de intereses transnacional a partir de alguno de sus elementos. El tráiler del que hemos hablado ha tenido más de cuatrocientas mil visitas en YouTube; la web de la serie en Telemundo generó en su tiempo de exhibición más de ochenta mil visitas y ciento cincuenta mil reproducciones en vídeo; sus seguidores en Facebook crecieron hasta diecisiete mil<sup>31</sup>. Más espectaculares son las sinergias que se pueden conseguir con Arturo Pérez Reverte, tanto en lo referente a la ventas de su novela en los países americanos como a las cifras de sus redes sociales: más de un millón y medio de seguidores en este marzo de 2016, casi cuatrocientos mil «Me gusta» en Facebook; e incluso Kate del Castillo logró 2,8 millones de seguidores en Twitter con multitud de

[30] Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=0rnM\\_sdVJE8](https://www.youtube.com/watch?v=0rnM_sdVJE8)> (31/01/2016).

[31] «La Reina del Sur de Antena 3, estreno más visto de la historia de Telemundo», en Antena3.com, 2 de marzo de 2011. <[http://www.antena3.com/objetivotv/analisis/reina-sur-antena-estreno-mas-visto-historia-telemundo\\_201103020091.html](http://www.antena3.com/objetivotv/analisis/reina-sur-antena-estreno-mas-visto-historia-telemundo_201103020091.html)> (23/02/2016).



*La reina del sur*. En los créditos finales de Antena 3 [arriba], figuran los agradecimientos; los de Telemundo [abajo] se aprovechan como emplazamiento publicitario de productos de la cadena.

comentarios de sus fans que reivindican su «mexicidad». El segundo factor tiene que ver con los cambios en los valores sociales de los espectadores tanto en España como en América; el corolario es que puede leerse *La reina del sur* como uno de los inicios del subgénero conocido como «narco (tele) novelas» y está en la línea de otros éxitos de series que representan a mujeres en roles sociales inhabituales en el pasado como *Las muñecas de la mafia* (Colombia, Caracol Televisión / BE-TV / Teleamazonas, 2009; con difusión en docena y media de países de lengua castellana), *Sin tetas no hay paraíso* (Colombia, Canal Caracol, 2006; con posterior adaptación española) o, en una frecuencia distinta, *Mujeres asesinas* (Argentina, Pol-Ka Producciones, 2005-2008; con secuelas en varios países iberoamericanos). Esta tendencia irá a más en años posteriores.

Huelga decirse que cualquier trabajo analítico unificador de la adaptación de *La reina del sur* tendrá algo de baldío, y ello porque las reglas estilísticas de una serie de *prime time* no coinciden de ninguna manera con los de una telenovela. Ni la coherencia de la trama, ni las relaciones heterosexuales, ni las emociones que se transmiten, ni los placeres de las audiencias tienen similitud entre una y otra. También resulta obvio que lamentarse por la fidelidad perdida tiene un fundamento un poco inasible. Arturo Pérez Reverte fue, como suele ser muy frecuente en todas las adaptaciones de sus novelas, muy crítico con lo conseguido por la versión española: «la versión televisiva de *La reina del sur* es una bazofia», comenta en un *tuit* que será reproducido en muchos medios de papel<sup>32</sup>. Empero, se muestra condescendiente con la versión americana. Cierto es que en ambos casos el material de base es el mismo que se encuentra en la novela: un viaje en tres continentes que, como todo viaje, no es tan solo el movimiento entre



Créditos iniciales de *La reina del sur*: mientras la versión de Telemundo (imágenes superiores) juega con la ficha policial de la protagonista, la de Antena 3 (imágenes inferiores) opta por mostrarla bebiendo tequila en un jacuzzi y paseándose envuelta en una toalla.

[32] El Mundo, «Pérez-Reverte, creador de "La reina del Sur", califica la serie como "una bazofia"» (*El Mundo*, 1 de junio de 2011). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/01/television/1306928041.html>> (20/01/2016).

dos puntos, sino que obliga a que el espectador del espacio cultural transnacional se cruce con nuevas configuraciones del espacio físico y social del punto de llegada. En ambas versiones de *La reina del sur* aparecen mexicanos, hispanos de Estados Unidos, madrileños, andaluces, gallegos, marroquíes, rusos, turcos, colombianos, italianos... Se supone que el texto audiovisual contemporáneo no debería prescindir de lo que los flujos transnacionales establecen como productivo territorio: la mixtura híbrida de culturas e identidades, los acentos del viaje. Sin embargo...

En un breve pero imprescindible artículo sobre el cine iberoamericano publicado en el año 2010, Néstor García Canclini indica los factores para establecer la expresión de una cultura, o de un espacio cultural, añadiríamos nosotros. El pensador mexicano habla de la importancia que poseen aspectos como la localización del argumento, la nacionalidad del director y actores, el origen de los recursos económicos y el estilo narrativo. Es decir, que para la percepción que el espectador posee sobre «la bandera» de una determinada obra audiovisual hay que tener en cuenta, además del origen del dinero, el lugar donde se desarrolla la trama, el acento o habla de los intérpretes, los estereotipos físicos que poseen y, por supuesto, las tradiciones nacionales de lo que puede ser el estilo de contar películas. Dicho de otra manera: en la postmodernidad no basta para debatir el carácter nacional o transnacional de una obra el pasaporte del director/a (o de un/a novelista) ni algo tan inasible hoy día como la procedencia de los dineros. El elenco de actores o actrices (los estereotipos que representan en realidad) o las tradiciones culturales narrativas pueden ser más decisivos. Y en este punto, ya no se trata tan solo de las opiniones de los políticos españoles, sino que estamos perdiendo terreno a ojos vista los partidarios de espacios culturales transnacionales. Basta comparar el inicio de las dos versiones. En una, la primera imagen nos muestra la ficha policial de Teresa Mendoza, lo que remite a un género y a una relación con la actriz; en la española, la serie se inicia con una sexy Teresa Mendoza preparándose para darse un baño lujoso. Dos concepciones completamente diversas y hasta irreconciliables para ser parte de cualquier historia de origen transnacional, como sin duda lo era la novela.

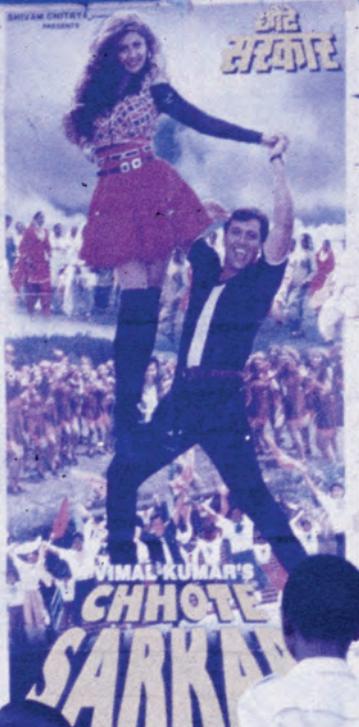
## BIBLIOGRAFÍA

- BENAVIDES, O. Hugo, *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-dramas in Latin America* (Austin, University of Texas Press, 2009).
- BRUTER, Michael, *Citizens of Europe? The Emergence of a Mass European Identity* (Londres, Palgrave Macmillan, 2005).
- CASTILLO, Luciano, *Con la locura de los sentidos: entrevistas a cineastas latinoamericanos* (Buenos Aires, Artesiete, 1994).
- EL MUNDO, «Pérez-Reverte, creador de “La reina del Sur”, califica la serie como “una bazofia”» (*El Mundo*, 1 de junio de 2011). Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/01/television/1306928041.html>> (20/01/2016).
- EL PAÍS, «García Márquez: “La literatura de la lengua española es la que ha tenido el Premio Nobel”» (*El País*, 27 de diciembre de 1982). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1982/12/27/cultura/409791603\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/12/27/cultura/409791603_850215.html)> (22/12/2015).

- , «García Márquez, el autor más admirado por los españoles» (*El País*, 28 de mayo de 1988). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1988/05/28/cultura/580773612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/05/28/cultura/580773612_850215.html)> (27/12/2015).
- , «De Cuenca afirma que Aznar alienta los intentos de llevar Alatríste al cine» (*El País*, 28 de diciembre de 2001). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2001/12/28/cine/1009494004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/12/28/cine/1009494004_850215.html)> (24/01/2016).
- , «Plural y Warner llegan a un acuerdo para llevar al cine La Reina del Sur» (*El País*, 15 de abril de 2005). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2005/04/15/cine/1113516010\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/04/15/cine/1113516010_850215.html)> (16/02/2016).
- ELENA, Alberto, *Cruces de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina* (Madrid, Liceus, 2005).
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (comp.), *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (Buenos Aires, Manantial, 2000).
- FUNCIA, Carlos, «Fidel Castro se opone a que el V Centenario sea “una apología de la colonización”» (*El País*, 10 de octubre de 1985). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1985/10/10/espana/497746812\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/10/10/espana/497746812_850215.html)> (27/12/2015).
- GALÁN, Diego, *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir* (Barcelona, Plaza & Janés, 2006).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada* (Buenos Aires, Paidós, 1999).
- , «Cuándo hay cine iberoamericano» (*SalonKritik.net*, 6 de junio de 2010). Disponible en: <[http://salonkritik.net/09-10/2010/06/cuando\\_hay\\_cine\\_iberamericano\\_1.php](http://salonkritik.net/09-10/2010/06/cuando_hay_cine_iberamericano_1.php)> (12/02/2016).
- INURRIA, Ángel Luis, «Comienza “Amores difíciles”, adaptación de seis relatos de García Márquez» (*El País*, 28 de octubre de 1988). Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1988/10/28/radiotv/593996405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/10/28/radiotv/593996405_850215.html)> (27/12/2015).
- LARRAZ, E., «Une collection hispanique: “Amours difficiles”» (*CinémAction*, n.º 57, octubre de 1990).
- MCCABE, Janet y AKASS, Kim, *TV's Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand* (Londres, IB Tauris, 2013).
- MORA, M., «He escrito desde el corazón de una mujer» (*El País*, 5 de junio de 2002). Disponible en: <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/430/he-escrito-desde-el-corazon-de-una-mujer/>> (12/02/2002).
- OBJETIVO TV, «La Reina del Sur de Antena 3, estreno más visto de la historia de Telemundo», en Antena3.com, 2 de marzo de 2011. Disponible en: <[http://www.antena3.com/objetivotv/analisis/reina-sur-antena-estreno-mas-visto-historia-telemundo\\_2011030200091.html](http://www.antena3.com/objetivotv/analisis/reina-sur-antena-estreno-mas-visto-historia-telemundo_2011030200091.html)> (23/02/2016).
- PALACIO, Manuel, *La televisión durante la Transición española* (Madrid, Cátedra, 2012).
- PÉREZ REVERTE, Javier, *El bar de Lola* (blog). Disponible en: <<http://www.perezreverte.com/prensa/el-bar-de-lola/>> (25/01/2016).
- RÍOS, Diana I. y CASTAÑEDA, Mari, *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age* (Nueva York, Peter Lang, 2011).
- ROMERO Santos, Rubén, *La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes* (Madrid, Grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria [TECMERIN], 2014).
- ROHTER, Larry, «García Márquez: Words Into Film» (*The New York Times*, 13 de agosto de 1989). Disponible en: <<http://www.nytimes.com/1989/08/13/movies/garcia-marquez-words-into-film.html?pagewanted=all>>.
- WILMINGTON, Michael, «Spanish Film Series at the Nuart Runs the Gamut of Passion» (*Los Angeles Times*, 18 de mayo de 1990). Disponible en: <[http://articles.latimes.com/1990-05-18/entertainment/ca-55\\_1\\_dangerous-love](http://articles.latimes.com/1990-05-18/entertainment/ca-55_1_dangerous-love)> (04/01/2016).

15" 30"

18" 30"



TOUTES LES ARMES NUCLÉAIRES DU MONDE  
ONT ÉTÉ LOCALISÉES... SAUF UNE.

**GLOONEY KIDMAN**



**DI**



# COLONIA AMÉRICA. NOTAS PARA UN CINE POSTCOLONIAL (EN) ESPAÑOL

Colonia América. Sketches for a Postcolonial Cinema (in) Spanish

JUAN GUARDIOLA<sup>a</sup>

Centro de Arte y Naturaleza (Huesca)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.009>

## RESUMEN

A partir del marco teórico de los estudios y la crítica postcolonial, el texto pretende reunir por primera vez una serie de obras audiovisuales a partir de las que esbozar un primer «archivo fílmico poscolonial español». Para ello, realiza una cartografía de obras recientes producidas por artistas visuales españoles y centradas en el ámbito latinoamericano, susceptibles de calificarse como postcoloniales por su discurso crítico y reflexivo tanto sobre el pasado colonial como sobre el propio dispositivo fílmico. El artículo analiza los dispositivos recurrentes, como el uso del archivo y del cuerpo como acción, en autores como Marcelo Expósito, Paco Cao, Virginia Villaplana, Alvaro Laiz, Iván Candeo, Carlos Motta, Daniela Ortiz & Xosé Quiroga o el colectivo *Declinación magnética*.

Palabras clave: cine postcolonial en español, ensayo audiovisual, videocreación, documental postcolonial, archivo, performatividad.

## ABSTRACT

Based on postcolonial theoretical and critical studies, this text pretends to gather, for the first time, a series of audio-visual works from which to sketch a first 'Spanish postcolonial cinematic archive'. To that end, it draws a cartography of recent works produced by Spanish visual artists that are focussed on the Latin American sphere, which are susceptible of being qualified as postcolonial thanks to its critical and reflexive discourse, both on the colonial past and on the actual film dispositive. The article analyses the recurring dispositives, such as the use of the archive and the body as action, in authors like Marcelo Expósito, Paco Cao, Virginia Villaplana, Alvaro Laiz, Iván Candeo, Carlos Motta, Daniela Ortiz & Xosé Quiroga and the collective *Declinación magnética*.

[a] JUAN GUARDIOLA (1965) es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y realizó sus estudios de doctorado en Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido conservador del Departamento de Exposiciones Temporales y Publicaciones en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (ARTIUM), conservador jefe en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), ha trabajado como comisario independiente y actualmente es director del CDAN (Centro de Arte y Naturaleza) en Huesca. Entre sus publicaciones cabe destacar *Filipiniana* (Barcelona, Casa Asia, 2006), *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898* (Barcelona, Casa Asia, 2006) y la edición del libro y dvd *Filipinas: arte, identidad y discurso poscolonial* (Madrid, Ministerio de Cultura, 2008).

Keywords: postcolonial cinema in Spanish, audio-visual essay, video-creation, postcolonial documentary, archive, performativity.

Allá por el año 1989, a un joven estudiante de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, mientras deambulaba por los pasillos de la facultad, le llamó la atención un cartel que anunciaba un curso sobre «Cine y Tercer Mundo». La inscripción era gratuita y la actividad, extraescolar. Al año siguiente había optado por elegir Historia del arte como especialidad, de ahí que realizar un curso sobre cine fuera una buena opción para iniciarse en dicho área de estudio. El director del curso tenía una educación exquisita, y todo él era una simbiosis de amabilidad, sabiduría y pasión. Tras una primera clase, el profesor procedió a proyectar una película titulada *La canción del camino*, (*Pather Panchali*, 1956); su autor era un cineasta bengalí llamado Satyajit Ray. El alumno observó aturdido el film y, cautivado por su inmensa belleza, al acabar la sesión, pensó que el curso iba a ser emocionante. El profesor se llamaba Alberto Elena y el alumno es el que escribe este texto.

La película *La canción del camino* era la primera de una trilogía filmica de Ray, al que seguirían otros títulos como *El invencible* (*Apajarito*, 1957) y *El mundo de Apu* (*Apusar Sansur*, 1959). Este film, realizado después de la independencia de Gran Bretaña, suele ser considerado como la película que da nacimiento al cine de autor en la India pero también como un ejemplo de una práctica y crítica filmica denominada «cine postcolonial». Efectivamente, el cine de Ray puede considerarse como uno de los mejores documentos de la India postcolonial, tanto en cuestiones de identidad nacional como de conciencia social (tradicición *versus* modernidad, lucha de clases, urbanismo, sociedad civil, conflictos de género, etc.), es decir, un cine enraizado en una sólida y rica tradición artística que se remonta al intercambio y a la mutua influencia entre Occidente y Oriente<sup>1</sup>.

El marco teórico a partir del cual se ha desarrollado este texto se compone de una amplia lectura de las teorías y los discursos enunciativos desarrollados principalmente en el campo de los estudios culturales a partir de los años ochenta y agrupados bajo el concepto de crítica postcolonial. Es este un corpus teórico heterogéneo, integrado en una pluralidad de disciplinas, que atiende a los múltiples procesos de hibridación, diálogo y resistencia que conlleva esta nueva condición postcolonial. Un paradigma que, lejos de ser un concepto cate-

[1] Para mayor información sobre esta película, véase: Juan Guardiola, «La pista bengalí... Notas sueltas sobre arte e identidad cultural», en Luis Miranda (ed): *Las edades de Apu. Estudios sobre la trilogía de Satyajit Ray* (Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012); y sobre el contexto cultural, Juan Guardiola (ed.), *India Moderna* (Valencia, Ministerio de Cultura / IVAM, 2008).



Fotograma de *La canción del camino* (*Pather Panchali*, Satyajit Ray, 1956).

górico y absoluto, se caracteriza, por el contrario, por una buena dosis de ambigüedad. Pero... ¿qué es una película postcolonial? En primer lugar habría que preguntarse por el significado del término en sí; a saber, lo postcolonial puede ser percibido de diferentes maneras, por ello me inclino por presentar las tres acepciones más comunes al mismo<sup>2</sup>. Un primer significado atendería a la historia, por lo que el cine postcolonial sería el estrictamente realizado en los países colonizados después de la Independencia. Este término, aunque correcto, es un concepto limitado que no permitiría otras percepciones inherentes a esta práctica filmica. Una segunda designación alude a la temática del film en cuestión; en este sentido, todas aquellas películas que tienen el colonialismo como argumento serían susceptibles de denominarse como tal. De nuevo, esta clasificación como género, aun siendo legítima, no termina de aglutinar la amplitud de significados que conlleva el cine postcolonial. Una tercera acepción incluye las dos anteriores pero va un paso más allá, pues remitiría a prácticas que aportan una reflexión sobre el propio aparato cinematográfico, como «máquina filmica» y como «instrumento cognitivo», es decir, inscriben una crítica al paradigma colonial del conocimiento y poder de Occidente. De este modo, el cine postcolonial cuestiona aspectos relativos a la historia, a la memoria y a la identidad, al mismo tiempo que reformula las convenciones cinemáticas en términos de narración y visualidad. Es un cine que investiga el pasado colonial, denuncia su injusticia y actualiza su régimen de opresión en las actuales sociedades neocoloniales, en donde la economía global y neoliberal ha creado ciudadanías diferenciadas y fronteras militarizadas que excluyen cuerpos, razas y demás grupos minoritarios.

El colonialismo es, en términos sencillos, un sistema político, económico y cultural de dominación territorial que consigue perpetuar y reproducir su lógica de explotación a través de numerosos otros ámbitos y a diferentes escalas; una matriz operativa, cultural y de poder que se conoce como colonialidad. Para legitimar su discurso de dominación, el colonialismo occidental moderno puede hacer uso de ciencias sociales, como la historia o la antropología, de dogmas religiosos, de estilos artísticos, o incluso de construcciones discursivas como el Orientalismo que combinan todos estos elementos<sup>3</sup>. Asimismo, en el campo de la historia y teoría del arte, el fundamento de una modernidad creada, ocupada y monopolizada por Occidente ha dejado de ser operativa. Al amparo de las teorías y críticas poscoloniales, han cobrado un cierto protagonismo en la escena artística contemporánea las posiciones teóricas que abogan por la alteridad, la diferencia, la otredad o la subalternidad. Se trata de un nuevo espacio de representación que ha venido a ocupar el lugar habilitado por el fin del monopolio cultural occidental en el campo de las artes visuales<sup>4</sup>.

En relación al cine, los mejores exponentes de estos «textos»fílmicos postcoloniales no se han producido en el seno de la industria comercial, ni siquiera en el ámbito del cine de autor o independiente (con la excepción de algunos cineastas experimentales como Gervant Yianikian y Angela Ricci

[2] Entre las diversas fuentes documentales utilizadas para elaborar este texto, deseo destacar los libros: Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994); Roy Armes, *Postcolonial Images. Studies in North African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2005); Sandra Ponzanesi y Marguerite Waller (ed.), *Postcolonial Cinema Studies* (Nueva York, Routledge, 2012); T. J. Demos y Hilde van Gelder (ed.), *In and Out off Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe* (Leuven, Leuven University Press, 2012) y T. J. Demos, *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art* (Berlín, Stenber Press, 2013).

[3] Los antecedentes de los estudios postcoloniales se encuentran en las obras sobre la Negritud de los caribeños de Aimé Césaire y Frantz Fanon o el Panafricanismo del senegalés Léopold Sédar Senghor, pero es a partir del estudio sobre el Orientalismo del palestino Edward Said, cuando se generalizan de un modo sistemático, dando lugar al Grupo de Estudios Subalternos de los académicos indios Homi Bhaba o Gayatri Spivak, o a la Escuela Decolonial de los latinoamericanos Anibal Quijano, Walter Dignolo o Enrique Dussel, entre otros.

[4] En relación a estos temas, tuve la ocasión de comisariar la exposición *Colonia apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España*, organizada por el MUSAC (del 21 de junio de 2004 al 6 de enero de 2015), la cual es, hasta la fecha, la mayor muestra de artes visuales dedicada al tema de la colonialidad y la migración realizada en España.

Lucchi). Ha sido en el ámbito digital y, en concreto, en el vídeo de creación europeo, próximo a los circuitos del arte contemporáneo, en donde ha surgido una nueva generación de autores como John Akomfrah, Vincent Meessen, The Otolith Group, Sven Augustijnen, Larissa Sansour, Brad Butler & Karen Mirza, Filipa César, Wendelin van Oldenborgh, Camille Henrot o Bouchra Khalili, que han reformulado el medio «filmico» como un instrumento para reconstruir la historia en medio de nuestra amnesia actual. De un modo paralelo, en nuestro contexto ha surgido una escena de autores españoles y latinoamericanos, contemporáneos a la generación anterior, que han trabajado cuestiones propias e intrínsecas al colonialismo hispánico. Sus documentales (o «ensayos») son postcoloniales, no solo por la temática abordada, sino porque reflexionan sobre el propio aparato cinematográfico, a la vez que cuestionan y desbordan sus límites convencionales. Son trabajos que critican el paradigma del documental tradicional (etnográfico, científico y cultural) mediante estrategias alternativas que privilegian lo subjetivo, desautorizando la voz autoritaria y difuminando los límites entre realidad y ficción, documento e historia o lo público y lo personal. De igual modo, son obras que rechazan el sistema cinematográfico de la industria del entretenimiento, a saber, el cine narrativo en 35 mm, de ficción y duración *standard*, prefiriendo el formato digital en versión monocanal o el vídeo expandido en dispositivo de instalación. De ahí que evitemos llamarlos directores de cine, ya que la totalidad de ello/as ha recibido una formación de bellas artes, por lo que sería más propio denominarlos como artistas visuales o simplemente autores. Igualmente, sus trabajos evitan el tratamiento del llamado MRI y, a menudo, son denominados «ensayos filmicos», dado que utilizan diversas estrategias críticas entre las que destacan el uso de material de archivo y la puesta en escena de tipo performativo. De este modo, una primera clasificación designaría a un grupo de autores que hacen uso del archivo como herramienta de reflexión (Marcelo Expósito, Paco Cao, Virginia Villaplana o Alvaro Laiz), mientras un segundo grupo privilegia el uso del cuerpo como acción (Iván Candeo, Carlos Motta, Daniela Ortiz & Xosé Quiroga o el colectivo Declinación magnética), aunque algunos autores comparten ambas estrategias por lo que no debemos tomarnos ambas clasificaciones como compartimientos rígidos.

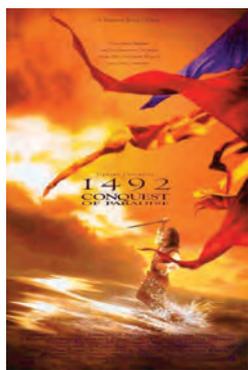
Este texto reúne por primera vez una serie de obras filmicas como un intento de formular un primer «archivo filmico poscolonial español». El mismo analiza obras recientes, relativas a los últimos cinco años, y centradas en el ámbito latinoamericano; ello no quiere decir que no existan autores que han trabajado otras realidades coloniales hispánicas como Guinea, Filipinas, Sáhara o el antiguo Protectorado de Marruecos pero, dada la extensión de este artículo, he privilegiado dicha área geopolítica, la cual me ha permitido establecer una cierta genealogía (aún por construir) de un «cinema» hispano-latino de raíz postcolonial. Para ello, el año 1992 es una fecha clave. Con anterioridad a este año es posible encontrar películas sobre el colonialismo, pero se trata más bien de obras filmicas que lo trabajan como tema o periodo his-

tórico, no tanto como objeto de crítica fílmica, aunque existen excepciones en algunas películas del llamado «Tercer cine» realizadas por los brasileños Rui Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha y Carlos Diegues; los cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Manuel Octavio Gómez, Sergio Giral y Humberto Solás; los bolivianos Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés; el venezolano Luis Alberto Lamata; el colombiano Luis Ospina; el mexicano Nicolás Echevarría; o los caribeños Euzhan Palcy y Raouel Peck. En el caso peninsular, tan solo el portugués Manuel de Oliveira o el español Carlos Saura son autores que han tratado el colonialismo desde una perspectiva digna de interés anterior al año 1992<sup>5</sup>.

Este es el año en el cual se conmemoró el Quinto Centenario del «descubrimiento» y «colonización» de América. La fecha coincide con la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona y la designación de Madrid como capital europea de la cultura, que se unen a la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986 como bases para una reelaboración de la identidad española. El gobierno del partido socialista, entonces en el poder, hizo de estos actos una reformulación del imaginario colectivo español, basado en un «futuro» de modernidad europea pero anclado en un glorioso «pasado» imperial, es decir, se revisó la historia colonial pero no de una manera crítica sino celebratoria. También, en el ámbito cinematográfico, los fastos del Quinto Centenario dejaron para bien o para mal su impronta. Además de las dos superproducciones cinematográficas *1492: la conquista del paraíso* (1492: *Conquest of the Paradise*), de Ridley Scott, y *Cristóbal Colón, el descubrimiento* (*Christopher Columbus, The Discovery*), de John Glen, repletas de estrellas internacionales pero escasas de contenidos, 1992 trajo consigo algunas producciones alternativas realizadas por nativos, artistas o realizadores independientes que acompañaban un conjunto de protestas indígenas que reivindicaban el problema de la soberanía y el derecho a la tierra. Trabajos como *Columbus Didn't Discover Us* (Robbie Leppzer, 1992), *Columbus Go Home: An Indigenous People's Perspective* (Christopher Tous-saint, 1991) o *Columbus: A Journey of Discover* (Joseph Briganti, 1992) fueron respuestas personales a esta celebración, reinterpretando viejas enseñanzas sobre Colón y su legado. En la obra de la mexicana Lourdes Portillo *Columbus on Trial* (1993), estos temas —Colón, los indígenas y los conflictos raciales en general— aparecen en clave de sátira política, interpretada por el grupo cómico Culture Clash, que, mediante un diálogo mordaz y avanzadas técnicas de postproducción en vídeo, representan un juicio burlesco a Colón ante un tribunal contemporáneo. Detrás de esta ironía «políticamente incorrecta», la obra nos habla de las complejidades y diferencias entre las diversas identidades raciales de la América actual. Estos aspectos culturales se desarrollaron en el programa *Quincentennial Projeet* (1992), realizado por Deep Dish TV, un canal público de televisión por satélite, que emitió, entre otras piezas, *Una historia / A History* (1992), producida por Dan Boord y Luis Valdovino, la cual consiste en una compilación de fragmentos de otros trabajos en cine y



Logotipo de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.



Cartel del filme *1492: La conquista del paraíso* (1492: *Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992).

[5] A nivel europeo, destacan las películas *Aguirre, la cólera de Dios* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) y *Cobra Verde* (1987), del director alemán Werner Herzog.

vídeo (de Craig Baldwin, Larry Kleiss, Richard Whitman, Jesse Lerner o Scott Sterling entre otros) relativos a la «construcción» de la historia occidental. Mediante la combinación de obras experimentales, de animación o documentales, los autores crean un híbrido de interconexiones históricas a través del que descubrimos la ironía de quinientos años de «cuentos de hadas», en los que la discriminación, el genocidio y la ira han formado parte del legado del continente americano<sup>6</sup>.

Una denuncia similar se plantea en la *performance* que los artistas Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña realizaron, como «amerindios sin descubrir», en una jaula en el medio de la Plaza de Colón de Madrid también en 1992. La pieza formaba parte de un proyecto artístico interdisciplinar denominado *El año del oso blanco*, que se presentó ocho veces en cuatro países distintos (Estados Unidos, Australia, Gran Bretaña y España). La acción se ideó como un ejercicio de falsa antropología basado en las imágenes racistas que las personas «occidentales» proyectan sobre las «indígenas». Durante la *performance*, Fusco y Gómez-Peña visten atuendos primitivos, pero también usan gorras y zapatillas, escuchan rap o ven la televisión. La reacción del público pasa por la incredulidad, el sarcasmo o la ignorancia, no faltando los testimonios de visitantes que no ven el hecho de enjaular a dos «nativos» como algo cuestionable. La exposición de seres humanos tiene una larga historia; en el caso español, se inicia con la presentación de aborígenes americanos traídos por Cristóbal Colón y presentados ante los Reyes Católicos en Barcelona en 1493. La segunda mitad del siglo XIX y los inicios del XX son ricos en ejemplos de este tipo de espectáculos, a caballo entre el análisis científico y la diversión circense<sup>7</sup>. Las *performances* fueron documentadas en un vídeo titulado *The Couple in the Cage: Guatianauí Odyssey* (1993), realizado por Fusco en colaboración con Paula Heredia, y es un comentario satírico que reflexiona sobre cómo el concepto «primitivo» es, en realidad, una construcción occidental que omitió hechos históricos y generó tragedias humanas.

El territorio geográfico del Caribe fue el origen del colonialismo hispano, con la excepción de los enclaves de Ceuta y Melilla en el Norte de África e Islas Canarias en el océano Atlántico. La Hispaniola (actual República Dominicana y Haití) fue la base de las operaciones destinadas a cartografiar, explorar y colonizar el resto del archipiélago antillano. Es lógico imaginar que los primeros registros de imágenes del cine colonial español correspondan a dicha geografía; de este modo, noticiarios filmicos como *Desembarco de las tropas llegadas de Cuba* (Antonio de P. Tramullas) o *Regreso de Cuba / Desembarco de los heridos de Cuba en nuestro puerto* (Joseph Sellier), realizados en 1898, fecha del fin de la autoridad española sobre Cuba, Puerto Rico y Filipinas, vienen a atestiguar, por un lado, la lle-



Fotografía de la *performance* de Coco Fusco *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992-1994).

[6] Juan Guardiola, «Otras miradas, otras representaciones», en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui (eds.), *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual. Vol. XII* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 221-258.

[7] La exhibición de nativos durante la «Exposición Filipinas» celebrada en el parque madrileño de El Retiro en 1887 es analizada en Juan Guardiola, *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898* (Madrid, Ministerio de Cultura / Seacex / Casa Asia, 2006).

gada del cine a las provincias de ultramar y, por otro, el fin de la presencia colonial española sobre dichos territorios<sup>8</sup>. Por ello, el cine español relativo al Caribe colonial (más bien deberíamos denominarlo «cine de la guerra de Cuba») se realizó a posteriori. *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1926) es la primera película que trata el conflicto, seguida por *El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929), una reconstrucción de la popular historia de «Eloy Cascorro y sus hazañas en la Guerra de Cuba que no vería la luz hasta después de la instauración de la República por motivos de censura (la dictadura primorriverista no había considerado oportuno divulgar que la muerte del héroe se produjo como consecuencia del tifus)»<sup>9</sup>. Durante la dictadura franquista se suceden los melodramas convencionales como *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) y *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1946), comedias de enredo al estilo de *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951), *La guerra empieza en Cuba* (Manuel Mur Oti, 1957) o *Habanera* (José María Elorrieta, 1958), títulos todos ellos que ofrecen una visión triunfalista, acrítica y nostálgica del pasado colonial en Cuba, incluyendo también la migración de ficción musical de Juanito Valderrama en *El emigrante* (Sebastián Almeida, 1959) o el *biopic* sobre la vida de Ramón y Cajal en *Salto a la gloria* (León Klimowsky, 1959), quien participó en la guerra de Cuba y en donde se sugiere la tesis oficial de que fueron las enfermedades tropicales, y no tanto la acción del enemigo, las verdaderas causas de nuestra derrota colonial. El primer intento de crítica colonial se realiza ya en plena democracia, *Havanera 1820* (Antoni Verdaguer, 1993), un film realizado al amparo de las subvenciones de la celebración del Quinto Centenario que narra una historia de amor (con visos de crítica feminista), con una trama que pretende denunciar la implicación de la burguesía catalana en el comercio ilegal de esclavos. A pesar de las buenas intenciones críticas, el film no deja de ser un melodrama de factura convencional similar a *Mambí* (Teodoro y Santiago Ríos, 1998), *El invierno de las anjanas* (Pedro Telechea, 1999) o *Cuba* (Pedro Carvajal, 2000), estas últimas películas realizadas en España sobre el fin de la dominación colonial y que muestran sus simpatías con los cubanos independentistas: toda una declaración de intenciones de lo «políticamente correcto» de un cierto tipo de cine postcolonial. Todas ellas se inscriben en una línea de trabajo que, aun con buenas intenciones «progresistas», representan (de una manera condescendiente) al latinoamericano como una víctima, que, a fuerza de la reiteración de esta figura, deviene en una imagen que lo perpetúa como tal, con la falta de voz propia y del proceso emancipador que esta conlleva. Un ejemplo reciente se encuentra en el film *También la lluvia* (Icíar Bollain, 2010), que narra las vicisitudes de un equipo de rodaje español en su intento de filmar una película sobre la explotación colonial en el contexto de la Bolivia del año 2000 durante la Guerra del Agua en Cochabamba. Un intento valiente pero fallido pues, a menudo, al querer dar voz al «otro», uno termina hablando por él, perpetuando así una posición colonial en una era postcolonial.

[8] Estos noticiarios sobre la Guerra de Cuba se encuentran actualmente perdidos.

[9] Alberto Elena, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Edicions Bellaterra, 2010), p. 220.



*También la lluvia* (Iciar Bollain, 2010).

Al no existir apenas imágenes de un cine colonial español sobre Latinoamérica, los directores de cine comercial han recreado la historia desde la ficción especulativa. No es el caso de los artistas visuales, para quienes la falta de metraje no es un condicionante para utilizar imágenes de archivo con un alto grado de libertad, imaginación y creatividad. La palabra

«archivo» es un término muy utilizado (y abusado) en la actualidad. En origen es un concepto utilizado para designar un conjunto determinado de documentos; no obstante, la acepción «archivo» es una palabra polisémica que puede significar tanto el fondo documental como el lugar donde se ubica este e incluso la institución que lo acoge. Con el nacimiento del Estado moderno en el siglo XVI es cuando surgen los Archivos Nacionales que reúnen documentos oficiales de los organismos públicos, judiciales, políticos o militares (y que en el caso de España, son muy importantes para la reconstrucción histórica de la época colonial). En las últimas décadas, hemos visto expandirse los nuevos usos del archivo en la no ficción audiovisual contemporánea, desde el cine convencional a las artes plásticas<sup>10</sup>. Es más, en una época globalizada y mediatizada, se podría afirmar que el archivo se ha convertido en el receptáculo de una memoria susceptible de desaparecer y en un posible método para redefinir el sentido de lo local en relación a lo global.

Un primer ejemplo de cine de archivo lo encontramos en el largometraje *El veneno del baile* (2009), del artista español Paco Cao. Incido en el término «artista», a diferencia de «cineasta», dado que este film forma parte de un corpus de trabajos artísticos de corte «procesual» y con un gran componente conceptual. De hecho, esta obra comprende un proyecto más amplio que conlleva también instalaciones en museos o centros de arte compuestas por distintos elementos escenográficos, de utilería y de vestuario, así como la realización de conferencias performativas<sup>11</sup>. *El veneno del baile* es una película de difícil clasificación; más bien podríamos definirlo como un ensayo visual en donde se relata una narrativa de ficción con características propias del cine de suspense, junto a imágenes documentales de archivo. Parte del film está basado en hechos históricos y la otra corresponde a recreaciones, mitos y leyendas. Ya al inicio del vídeo, la voz en off del narrador informa al espectador de que:

La biblioteca del Monasterio de El Escorial conserva el único ejemplar de un libro de autor anónimo titulado *El veneno del baile* (*Venenum Saltationis*, en su versión original en latín). Incómodo por retratar con crudeza el sometimiento sangriento del continente americano por parte de la Corona de España y sus representantes, fue puesto en circulación en 1567 y ali-

[10] Entre la numerosa bibliografía existente al respecto deseo destacar dos fuentes publicadas en España como son: Eugeni Bonet (ed.), *Desmontaje: Film, vídeo / Apropiación, reciclaje* (Valencia, IVAM, 1993); y Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2009).

[11] La película *El veneno del baile* fue producida en el marco del Proxecto-Edición (2006-2009) del museo Cgac, Santiago de Compostela, en donde se presentó por primera vez; hasta la fecha Paco Cao ha expuesto la pieza en formato instalación en el contexto de la 8 Bienal Mercosul, Porto Alegre (2011) y en la exposición colectiva *Conferencia Performativa*, Musac, León (2013).

mentó la fantasía europea sobre América. Su vibrante presentación del cuerpo como instrumento del baile, fuente de liberación y conocimiento, hizo que fuese perseguido por la Inquisición e incluido en el volumen de libros prohibidos.



*El veneno del baile*  
(Paco Cao, 2009).

A partir de ahí se construye un falso documental cuya trama argumental narra la búsqueda de un libro imaginario, y funde realidad y ficción históricas en un relato lleno de intriga y misterio donde el baile (vudú, jazz o merengue) se presenta como lugar de conflicto, dominación, resistencia y liberación en un contexto colonial y postcolonial. El film, ambientado en la isla de la Hispaniola, hace referencia al mestizaje cultural resultado de la confluencia de las experiencias europeas, americanas y africanas:

cita la extinción de la población taína, denuncia los excesos de las oligarquías locales en periodos postcoloniales y presta especial atención al legado cultural negro africano y al drama de la esclavitud, expresado de forma alegórica en la recreación que hace del mito del rapto de Europa en el contexto antillano<sup>12</sup>.

Pero la historia se abre también al caribe antillano, a Estados Unidos y, cómo no, a la propia España. Cao hace uso de una gran variedad de recursos a la hora de utilizar la información visual (grabados, películas, referencias históricas, textos, sonidos, cultura de masas, etc.) para poner la historia al servicio de la ficción. El propio autor señala a este respecto:

me interesa la Historia puesta al servicio de la fantasía. Pero no solo eso. Procuro fantasear anclando mis fabulaciones en un proceso de investigación que las sostenga, con el fin de imaginar mundos posibles que resulten verosímiles y tengan una encarnadura bien definida. A partir de una investigación histórica rigurosa se puede crear un relato que resulte más eficaz —y casi con seguridad más cercano a la «verdad»— que una interpretación fría y, digamos, «literal» de los hechos y las fuentes que los reflejan. Toda mirada a la Historia supone una relectura, porque la misma se construye por acumulación, como sucesión de interpretaciones, lecturas y relecturas<sup>13</sup>.

[12] Correspondencia mantenida con el autor vía correo electrónico (12 febrero 2016).

[13] Manuel Oliveira (ed.), *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* (León y Madrid, Musac / This-Side Up, 2013), p. 84.

Nos encontramos ante una ficción con visos de realidad en donde las imágenes de archivo no son utilizadas de una manera azarosa o arbitraria, característica de una buena parte del cine de metraje encontrado o *found footage* (del collage surrealista al vídeo *scratch*), sino apropiadas como textos al servicio de una narración precisa. De este modo, fragmentos de películas de Rudy Burckhardt o Maya Deren se unen a personajes tales como Josephine Baker, Alfonso XIII, Trujillo, Franco, Porfirio Rubirosa o Michael Jackson para reflexionar sobre el propio cine al ritmo de música sinfónica, experimental, pop, ritmos caribeños y la composición original de Javier Álvarez.

No siempre el material de archivo utilizado corresponde a materiales profesionales, ya sea de cine o televisión; otras veces, los autores recurren a imágenes *amateur* o al llamado cine familiar o doméstico. *Amazonia. Mundo Paraíso Perdido* es una instalación de cuatro proyecciones de vídeo sobre pared sincronizadas, realizada por la artista visual Virginia Villaplana en 2012. Este dispositivo filmico se plantea como un ejercicio de antropología experimental que parte de un material filmico previo, reorganizado y mostrado junto a imágenes nuevas rodadas por la artista. Las imágenes de partida fueron filmadas por Elena Rodríguez-Bauzá, entomóloga aficionada, y su marido Rafael Peláez durante dos viajes realizados al Río Plata, Paraguay y selva del Amazonas en el Mato Grosso de Brasil entre



1932 y 1935. Rafael enfermó durante uno de los viajes y murió en 1935, quedando abandonados los rollos de nitrato de 35 mm. Las imágenes, típicas de los films *amateur* o domésticos, no fueron montadas ni contienen títulos o rótulos explicativos, por lo que la reconstrucción del viaje ha sido realizada a partir de la documentación aportada por la familia. El primer canal de vídeo, titulado «*Mise-en-scène*», recoge este material de archivo filmado en blanco y negro por el joven matrimonio durante sus dos viajes, acompañados de amigos y parientes residentes en la zona, con los que visitaron selvas y parajes de la zona geográfica mencionada, conviviendo durante meses con las tribus indígenas. Se trata de planos medios y generales, ralentizados, que permiten ver actividades cotidianas y escenas donde los nativos sonríen ante la cámara, representan danzas rituales o se bañan en el río. En este sentido, merece la pena destacar las imágenes en las que un hombre occidental (supuestamente Rafael) posa vestido y sonriente junto a un grupo de mujeres desnudas, un ejercicio de recreación de la mirada típica del voyeurismo patriarcal y colonial. El segundo, tercero y cuarto canal de vídeo muestran imágenes en color rodadas por Villaplana en la zona geográfica del Trapecio Amazónico entre Brasil, Colombia

Instalación *Amazonia. Mundo Paraíso Perdido* (Virginia Villaplana, 2012).

[14] Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2000), p. 275.

[15] Virginia Villaplana Ruiz, «À une certaine distance imaginaire de Tristes Tropiques. Un cas d'étude: Les expéditions dans les forêts amazoniennes et au Mato Grosso. Itinéraires d'un monde disparu», en Giovanna Zappetti (ed.), *Avenir passe* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016).

y Perú (realizadas en colaboración con las comunidades indígenas de Muinane Bora, Ticuna, Santa Sofía, Etnia Cocama, Yagua y Marubo), que dialogan con las imágenes de archivo filmadas por el joven matrimonio. En «Amazonia Fieldwork» se observan escenas de un viaje por el río en barca, entre manglares y otros tipos de vegetación; «Marubo entr'acte» nos permite acceder al interior de una de las chozas y observar la preparación de comidas con un audio en off en la lengua vernácula; por último, en «Rizoma retratos» se documenta la celebración de ritos y danzas ante una audiencia junto a vistas de artefactos (máscaras, fotos, grabados, etc), en un intento de representar una identidad y una tradición perdidas. Las imágenes fueron rodadas en la zona centro-este de Brasil, destino de numerosas expediciones que desde el siglo XVIII han partido desde São Paulo en busca de materias primas y de crear enclaves comerciales, misiones a las que les seguirían viajeros y científicos en el siglo siguiente. Las primeras filmaciones de las culturas indígenas de Mato Grosso se atribuyen al militar Luiz Thomaz Reis, quien realizó el film *Os Sertões de Mato Grosso* (hoy perdido) entre los años 1913 y 1914; a esta película le siguieron otros camarógrafos como el portugués Silvio Santos, quien realizó *No país das amazonas* (1921), un film de propaganda sobre la pujanza económica del estado de Amazonas, y culminando en la película *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), del propio Mayor Thomaz Reis, un film militar en donde se pretende probar «el carácter científico, humanista y altruista de su misión, independientemente de sus objetivos estratégicos»<sup>14</sup>. En realidad, estas filmaciones surgen de la necesidad de explorar y documentar el mundo (colonial), y así dominarlo simbólicamente, siguiendo el ejemplo de la fotografía decimonónica y su difusión a través de las revistas ilustradas. Este primer cine etnográfico contiene una gran paradoja; por un lado, se entregó a filmar y estudiar un tipo de vida ajeno a la modernidad, que aparecía como incontaminado y en peligro de desaparición; por otro lado, esta entrega a un proyecto documental sobre las culturas indígenas suponía ya una cierta contradicción,



*No país das amazonas*  
(Silvio Santos, 1921).

pues implicaba una actividad comercial y militar que propiciaba la desaparición de esas mismas tradiciones. *Amazonia. Mundo Paraíso Perdido* es consciente de tal paradoja y se plantea como un documento de antropología visual que conscientemente reflexiona sobre la memoria colonial y sobre lo que puede significar cultura e indigenismo en un mundo global<sup>15</sup>.

En la obra de Villaplana vemos cómo se apropiade un material filmico pre-existente para reelaborarlo y, a partir de ahí, darle un nuevo significado. Pero esta no es la única estrategia posible respecto al material de archivo filmico; la apropiación puede ser también formal, es decir, en apariencia o, incluso, imaginaria. En la instalación *Wonderland* (2013), el artista Alvaro Laiz se «apropia» ya no de un film existente, sino que recrea objetos contemporá-

neos que simulan ser materiales de archivo, en este caso un film de imágenes fijas en movimiento expuesto junto a cajas de ambrotipos (fotografías) ficticios. Las vistas son escenificaciones de tipos amazónicos que se inspiran y toman como modelo las primeras fotografías de carácter antropológico. Laiz, al igual que muchos de los trabajos del artista Joan Fontcuberta, realiza una ficción con visos de realidad que tiene como fin último cuestionar el papel de la fotografía o el cine etnográfico como



garante de verdad. El artista viajó a los canales del Delta del Orinoco, al este de Venezuela, en donde habita uno de los últimos pueblos originarios amerindios: los warao. Antes de la llegada de los conquistadores españoles, la zona del delta era, según la mitología local, un universo poblado por poderosas fuerzas. Los *tidawena* [«transgénero»] disfrutaban de una consideración especial debido a su «doble naturaleza», mediadores entre el mundo sobrenatural y el humano, llegando en ocasiones a desempeñar el papel de chamán. Laiz fotografía el proceso de subsistencia y declive de estas comunidades warao, así como la pervivencia de ciertos ritos animistas y tradiciones precolombinas de las que no existe documentación visual anterior al siglo xx. Para ello se inspira en AlbrechtStiff, etnobiólogo que viajó a la zona en 1863 para realizar un estudio científico y elaborar un registro fotográfico de la cuenca del Orinoco para la Sociedad Geográfica Alemana. Stiff desapareció junto a su cámara y, con él, sus imágenes. Laiz recrea con técnicas fotográficas de la época, como los desaparecidos ambrotipos, la apariencia de aquel mundo perdido: una antropología de ficción para una realidad ficticia.

Junto al archivo, otra posible estrategia de crítica filmica post/de-colonial es de carácter performativo, en tanto que está orientada hacia el proceso, el lugar y la temporalidad. Ello supone, por un lado, la incorporación del tiempo y la acción en sus múltiples vertientes; y, por otro, una crítica de la autonomía de la obra de arte y de sus convenciones perceptivas, a saber, el abandono de la «visualidad» como única categoría de creación de sentido y la noción de obra como «instrumento». Estas dos líneas no pretenden restringir el posible espectro de lo escénico como instrumento crítico, más bien invitan a una interrogación sobre el lugar del sujeto en la sociedad contemporánea y sobre los vínculos entre la experiencia sensible y la acción como estrategia de intervención crítica.

Un ejemplo paradigmático lo constituye la obra del colectivo Declinación Magnética, un grupo de investigación y producción artísticas formado por teóricos, historiadores, comisarios y artistas visuales que propone revisar aspectos de la construcción de la historia oficial española en la producción de

Fotografía de Alvaro Laiz para el proyecto *Wonderland* (2013). Imagen procedente del canal con fines educativos DEVELOP Tube: Photography to watch (<https://vimeo.com/channels/developphoto>).



Instalación *Margen de error. Hasta que los leones no tengan historiadores...*, del colectivo Declinación Magnética, expuesta en Matadero Madrid (octubre de 2014).

coordenadas, perspectivas que se tuercen o geografías que se dislocan y se reordenan, abriendo espacios para lo imprevisto.

*Margen de error ¿Cómo se deletrea occidental?* (2014) es el primer vídeo de larga duración del grupo, y aborda el pasado y presente colonial español a través de una aproximación crítica a los relatos consolidados en torno al «Descubrimiento y Colonización de América», tal y como perviven en los libros de texto escolares. Esta pieza monocal forma parte de un proyecto más amplio que consiste en una instalación<sup>16</sup> donde la producción audiovisual se presenta de forma expandida y fragmentada, a través de una serie de proyecciones de vídeos sobre pantallas que articulan el espacio, acompañadas de una estructura de paneles con libros de texto escolares y otros materiales educativos del contexto español y distintos países de Latinoamérica, actuales y del pasado. Más allá de constituir el vehículo de transmisión de estas narrativas, los libros de texto son la punta de lanza del sector editorial en España, con un mercado que abarca gran parte de las excolonias de habla hispana. El resultado es una narrativa experimental no lineal, que busca interpelar tanto a una visión de la historia, en cuanto que «verdad», como al papel del lenguaje y las imágenes en el afianzamiento de dicha visión, al tiempo que introducir nuevas poéticas y narrativas críticas sobre la versión oficial del pasado y presente colonial español. Es, por lo tanto, un ejercicio que señala los mecanismos de producción de la historia y las diferentes estrategias de complicidad y difusión que encuentra en el engranaje del dispositivo educativo<sup>17</sup>. Al mismo tiempo, este trabajo es fruto de una serie de ejercicios de grupo con una selección de alumnos y profesores de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) y Bachillerato. El grupo de estudiantes de catorce a diecisiete años procedía de diferentes escuelas públicas, privadas y concertadas del área de Madrid, siendo seleccionados en un proceso de audiciones. La filmación de los ejercicios («Azar», «Libros de Texto», «Memoria 1», «Memoria 2» y «Memoria 3», «*Tableau vivant*») fue desarrollada en el transcurso de tres días en un plató de grabación y regis-

[16] La instalación *Margen de error* se ha expuesto en distintas versiones en Tasneem Gallery, Barcelona (2013), Casa Encendida, Madrid (2014), Musac, León (2014) y Matadero, Madrid (2014).

[17] Declinación Magnética, «Margen de error», en *Hasta que los leones no tengan historiadores...* (Madrid, Matadero, 2014), p. 6.

trada en vídeo sin que ninguno de los adolescentes fueran informados sobre la naturaleza de la experiencia. Las dinámicas llevadas a cabo con los alumnos fueron de dos tipos: por un lado, ejercicios que buscaban hacer aflorar ideas y representaciones instaladas en el inconsciente a través de la generación de situaciones de discusión en torno a nociones y conceptos habitualmente poco tratados en la enseñanza de estas temáticas —como genocidio o explotación—; y, por otro, ejercicios más pautados en los que los alumnos recibían instrucciones para el desarrollo de acciones concretas de memorización y de puesta en escena, herramientas importantes tanto en el aprendizaje como en la representación del pasado.

El vídeo se inicia con un grupo de alumnos hablando sobre el descubrimiento y la colonización de América en una escenificación que se asemeja a una deconstrucción de una clase de historia. En el primer ejercicio, «Azar», los alumnos hacen rodar una pirindola hasta que se para y muestra en su parte superior el concepto que han de definir: «conquista», «evangelización», «explotación», «colonización» o «descubrimiento» son algunos de los términos que provocan una confrontación entre enfoques más conservadores y más críticos en el grupo. En «Libros de Texto», los estudiantes se reúnen en torno a varias mesas con tres grupos de libros que relatan la colonización española de América: libros utilizados en las escuelas durante el Franquismo, libros actuales de diferentes países latinoamericanos que fueron colonias españolas y, por último, libros españoles empleados hoy en colegios de diferentes comunidades autónomas. A cada mesa se le pedía la búsqueda y comparativa de referencia, representaciones y menciones de lugares comunes de la historia colonial; el resultado recoge la diferencia del punto de vista desde donde se escribe la historia y el poder de las editoriales en definir una versión hegemónica. Paralelo a ello, los estudiantes recibieron la indicación de intervenir en los libros de manera libre: recortes, dibujos y páginas en negro completan esta edición. «Memoria 1» presenta la declamación del ensamblaje de textos de Bartolomé de las Casas (1542) y Rigoberta Menchú (1982) que, en una confusión de tiempos históricos, demuestra la actualidad de la violencia colonial; en «Memoria 2», tres de los participantes recitan el poema *Escuela colonial para niñas* de la poeta jamaicana Olive Senior, cuyo relato de la disciplina escolar se superpone a las imágenes de los estudiantes escribiéndose chuletas en el cuerpo para recordar la poesía; y «Memoria 3», muestra cómo tres de los participantes consiguen —a duras penas— memorizar toda la información editorial de un libro de texto. El tríptico explora y cuestiona el tema de la memoria como herramienta educativa y substrato de la historia, y cómo la violencia que acompaña ambas vertientes deja su impronta en el cuerpo. Por último, «*Tableau vivant*» va más allá y trabaja en el ámbito de la puesta en escena: a los participantes se les pidió representar, como si de una pintura se tratara, la escena del desembarco de Colón. Tras componer la imagen colectivamente, cada estudiante debía decir en voz alta el personaje que ocupaba

en el cuadro y, a continuación, desplazarse a un espacio contiguo e imaginar otro personaje alternativo, recordar las propuestas sugeridas por los compañeros anteriores y marcar el espacio según este relato. La imagen inicial queda así animada por las diferentes acciones imaginadas por los alumnos, abriendo de este modo líneas de fuga y posibilidades de re-interpretación de toda una historia visual unilateral del desembarco.



«Tableau vivant», una de las capsulas filmicas que integran el proyecto *Margen de error*, del colectivo Declinación Magnética.

Llama la atención que la escenificación de la imagen del descubrimiento remita a la pintura de Dióscoro Teófilo de la Puebla titulada *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862), perteneciente al Museo Nacional del Prado (actualmente en depósito en el Ayuntamiento de La Coruña). Esta obra constituye la imagen por antonomasia del llamado «descubrimiento» del Nuevo Mundo, luego denominado «América», por el almirante Cristóbal Colón, quien toma posesión de las nuevas tierras en nombre de los Reyes Católicos Fernando e Isabel. La pintura está realizada al gusto académico tardo-romántico y presenta una composición triangular invertida cuya base la componen dos cruces como armas de fe, sujetas por un religioso y un estandarte, cuyo vértice confluye en la figura central del marino con el arma desenvainada, protagonista absoluto del episodio histórico narrado. La cruz y la espada se imponen como «misión evangelizadora» en una representación dramática en donde los invasores ocupan el primer y central plano de la imagen cercana al espectador, consiguiendo un efecto envolvente que hace que la audiencia acuda como testigo real del acontecimiento, y desplazando así a los márgenes a los habitantes indígenas de las islas, quienes asisten mudos a la historia de subalternidad que les espera. La pintura fue galardonada con una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 y no esconde su significación política en un momento en que el reinado isabelino es aún poseedor de gran parte de sus posiciones americanas. Pero más allá de la gran acogida



Cartel de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

*kitsch* más casposo de Andrés Pajares en *Cristóbal Colón, de oficio descubridor* (Mariano Ozores, 1982)<sup>18</sup>.

*Alba de América*, una producción de los estudios Cifesa (que contó con el asesoramiento del Museo Naval y la Dirección General de Bellas Artes) y patrocinada por el Instituto de Cultura Hispánica, narra la «historia canónica» de Cristóbal Colón, tal y como era sancionada por el régimen franquista. El film describe, en *flashback*, los hitos y mitos de la narración oficial del «descubrimiento»: la búsqueda de Colón de patrocinadores, la presentación ante los monjes de la Rábida, el asedio de Granada por los Reyes Católicos, su relación sentimental con Beatriz, la aprobación real de la expedición y las dificultades del viaje, incluyendo los motines que se sucedieron a bordo. El apoteósico final muestra la llegada al Nuevo Mundo con barcos cañoneando, indígenas asustados y una escenificación de la toma de «posesión» con reminiscencias de la famosa pintura de Dioscoro Teófilo de la Puebla. Esta escena final sirvió de inspiración al artista contemporáneo Marcelo Expósito en su vídeo *Tierra prometida*, realizado a modo de contra-homenaje a los fastos del Quinto Centenario en 1992. Este trabajo, junto a los vídeos *Los libros por las piedras* (1990-91) y *Combat del somni* (1994), forma parte de una serie (inacabada) denominada «Los demonios familiares». Este título homenajea un libro de Manuel Vázquez Montalbán que llamaba la atención sobre esta expresión con la que el dictador Francisco Franco nominaba a los supuestos fantasmas que acechaban al carácter español (individualismo, anarquía, extremismo, etc.) y a sus tradicionales diablos históricos (masonería, comunismo o separatismo). *Tierra prometida* se apropia de algunas escenas del citado film de Juan de Orduña y las edita junto a imágenes de

que obtuvo la obra, lo realmente significativo es que esta imagen colonial de autoridad y subordinación se ha configurado a través de ilustraciones, grabados o libros de texto escolar durante generaciones como la imagen del «Descubrimiento del Nuevo Mundo», independiente de la falta de fidelidad al hecho histórico. Este uso repetido de la imagen alcanzó su cénit durante la dictadura del general Francisco Franco, y su composición ha sido recreada, como la «supuesta» verosimilitud histórica, en desde una superproducción nacional-católica como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) hasta el

[18] Apenas existen películas de interés ambientadas en América durante el periodo colonial español, con la excepción del film *Las últimas banderas* (Luis Marquina, 1954), que evoca los sucesos de Callao en 1825 o *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961), inspirada en la biografía del santo peruano San Martín de Porres.

archivo del atentado al almirante Carrero Blanco en 1973 y de noticias de prensa de la ejecución a garrote vil de Salvador Puig Antich y Heinz Chez por el Estado español en 1974. Conquista, historia y evangelio se unen así en las escenas de la llegada de la expedición de Cristóbal Colón a la isla de San Salvador al alba del 12 de octubre de 1492, que se entremezclan con escenas de Carrero Blanco —a quien se le atribuye una legendaria influencia sobre la citada película— jurando su cargo ante un crucifijo, mientras el audio repite como un mantra la frase del filme «aquí está la tierra que, como hermanos, vinimos a señorear».



*Tierra prometida*  
(Marcelo Expósito, 1992).

Homs en 1883; espacios urbanos como el complejo arquitectónico AZCA, la calle Serrano, la embajada de Estados Unidos, Ventas; o edificios representativos como el Estadio Bernabeu o el Arco de Triunfo. La locución presenta una cierta historia de Madrid (y de España) donde se exalta una determinada visión política, económica y cultural del país, que contrasta con las vistas de una ciudad gris, cotidiana y nada celebratoria. La separación de sonido e imagen permite poner en relación un discurso institucional, aparentemente neutro, que se deconstruye frente a la visión de estructuras de andamios, ciudadanos en huelga, transeúntes bajo la lluvia o tiendas cerradas. Los hechos coloniales, la especulación urbanística o los hombres ilustres resuenan de manera esperpéntica frente a los primeros planos de ciudadanos anónimos tomando café, ajenos e indiferentes ante la imagen gloriosa de su ciudad.

También los artistas latinoamericanos han visto la necesidad de cuestionar dicha imagen de celebración (y sumisión), como es el caso del artista venezolano Iván Candeco y su vídeo *El nuevo mundo* (2011). En América Latina se está procediendo a un reordenamiento discursivo de los valores históricos heredados del pensamiento positivista del siglo XIX; este proceso afecta especialmente a la representación de modelos de conquista, dominación y genocidio. Entre las imágenes que han conferido mayor connotación de control destacan aquellas alusi-

Esta imagen «oficial» sigue siendo cuestionada por otros artistas españoles contemporáneos, aunque han tenido que pasar más de veinte años desde el visionario trabajo de Expósito. *Enero, 2012, o la apoteosis de Isabel la Católica* (2012), del colectivo Los Hijos (Javier Fernández, Luís López y Natalia Marín) es un vídeo que muestra imágenes filmadas desde un bus turístico que recorre la ciudad de Madrid, junto al audio correspondiente al *tour*. La voz en off describe monumentos como los dedicados a los Caídos por España, Colón, Reyes Católicos o el citado en el título, realizado por el escultor Manuel

vas a Cristóbal Colón. Recientemente, en Venezuela, diversos monumentos dedicados a su figura han sido desmontados o atacados, y la fecha del 12 de octubre ha dejado de ser la celebración del «Descubrimiento de América» o del «Encuentro de dos mundos» para convertirse en la conmemoración de la «Resistencia indígena». El vídeo de Candeo documenta una acción que consistió en abrir huecos en la pared de una sala de exposiciones, donde previamente el artista había dibujado la imagen del cuadro *El descubrimiento. Cristóbal Colón desembarca en el nuevo mundo*, realizado a principios del siglo xx por el artista venezolano Tito Salas. La acción fue realizada por el artista, ayudado por dos colaboradores, desde el área exterior hacia el interior de la galería. Las aberturas permitieron la creación de un espacio intermedio, nexo entre el interior y el exterior de la sala. El derrumbamiento de una porción de muro permitía así la continuación de la mirada entre los dos espacios, lo que implicaba que la desaparición de una imagen evocaba el «descubrimiento» de una realidad por otra y desde otra.

Otro ejemplo de crítica filmica performativa lo encontramos en el vídeo *Nefandus* (2013), del artista colombiano Carlos Motta. Este trabajo forma parte de una trilogía filmica (cuyos otros títulos son *Naufragios* y *La visión de los vencidos*), que hace alusión a un libro del antropólogo mexicano Miguel León Portilla. El vídeo, desde la perspectiva de «los vencidos», articula la complejidad de la relación entre la sexualidad y el poder hegemónico legal y religioso. En *Nefandus*, dos hombres navegan el río Don Diego, en la Sierra Nevada de Santa María en Colombia. Las imágenes nos muestran un paisaje de naturaleza «salvaje», mientras dos voces en off, en kogi y castellano, relatan historias sobre pecados nefandos: actos innombrables y transgresivos de carácter sexual, tales como la sodomía, que fueron juzgados y condenados severamente durante la conquista y la colonia. La moral cristiana, enseñada por las misiones católicas y defendida por los militares españoles, reprimió las conductas sexuales no normativas existentes en las comunidades amerindias anteriores a la colonización. La «trilogía nefanda» investiga la imposición de categorías epistemológicas europeas sobre culturas indígenas en las Américas, con énfasis en la construcción de la sexualidad y del género como categorías de identidad basadas en preceptos morales judeocristianos. Al mismo tiempo, el artista se cuestiona la imposibilidad de construcción de un proyecto de descolonización del cuerpo y de la identidad cuando las herramientas conceptuales disponibles para ello son en sí herramientas coloniales.



*Nefandus*  
(Carlos Motta, 2013).

Un último ejemplo de una mirada latinoamericana lo encontramos en la *performance Homenaje a los caídos* realizada por la artista peruana Daniela Ortiz y el español Xosé Quiroga, que tuvo lugar en Madrid en 2012. El 12 de octubre, celebración del Día de la His-

panidad, la citada artista recorrió entre himnos y banderas el trayecto que va de la Plaza de Colón al Hospital 12 de Octubre portando una pancarta. En ella aparece una imagen y un texto que informa de la muerte de Samba Martine, ciudadana de la República Democrática del Congo, que fue detenida en Melilla, trasladada al CIEs de Aluche (Madrid) y fallecida en dicho hospital el 19 de diciembre de 2011, una muerte que pudo ser evitada. Ortiz, en su personal *via crucis*, denuncia la violencia institucional mediante una acción sencilla, política y simbólica. El resultado fue un vídeo que documenta la acción y que fue mostrado, junto con pancartas y otros elementos informáticos, como parte de una instalación con el mismo título.

Esta crítica a la colonialidad la continúan ambos artistas en la obra *CC-13* (2013), un vídeo grabado en las calles de Barcelona durante los actos celebrados para la «Vía Catalana hacia la Independencia»: una cadena humana de unos cuatrocientos kilómetros en Cataluña promovida por la asociación independentista Asamblea Nacional Catalana el 11 de septiembre de 2013. El vídeo muestra imágenes de los edificios y monumentos públicos de la ciudad de Barcelona vinculados a personajes históricos, quienes, en su gran mayoría, formaron parte de la burguesía catalana del siglo XIX y estuvieron directamente vinculados a procesos coloniales y de esclavitud. Al mismo tiempo, la obra recoge y contrasta el testimonio de Mamadou Kérala, miembro de la Federación Panafricana de Cataluña, que expone una reflexión acerca del pasado esclavista de dichos iconos relacionados con la historia de Cataluña, con el de algunos de los participantes de la «Vía Catalana», a los que los artistas preguntan sobre la retirada del monumento a Colón del espacio público barcelonés. Estos mismos artistas también realizaron *Cristófor Colom* (2013), un díptico fotográfico que forma parte de la serie «Estado nación. Parte 1. Ejercicio – 1. Historia». El sistema de Estado-nación se caracteriza por tener un territorio claramente determinado y una población constante con ciertos rasgos culturales y lingüísticos comunes; es regido por un gobierno y se organiza en base a leyes aplicables a la población, organismos y entidades que en él se desarrollan. Esta serie de obras plantean una mirada crítica hacia la construcción de soberanía mediante la utilización de los discursos, leyes y normas que implican a la población no reconocida como ciudadana mediante las diversas leyes de extranjería y normativas que afectan a los derechos y libertades de la población migrante. A su vez, el proyecto plantea un análisis de diversos iconos históricos vinculado a procesos coloniales reconocidos en el espacio público en la actualidad. Mediante una serie de fotografías, se analiza el reconocimiento que en la actualidad la ciudad de Barcelona realiza a personajes históricos, así como su implicación directa en procesos coloniales. En esta obra se reflexiona sobre la reivindicación de la catalanidad de la figura de Cristóbal Colón —y el legado colonial que conlleva— en un contexto actual de reclamación de una Cataluña independiente. Esta reflexión crítica sobre colonización y simbología en los monumentos públicos también se encuentra en su vídeo *Réplica* (2014-2015), que documenta la *performance* que Ortiz realizó el 12 de octubre de 2014 en Barcelona durante los actos de la denominada «Fiesta Nacional de España». En el vídeo, la artista

interpela a diversos ciudadanos catalanes con banderas de España y se arrodilla en señal de sumisión, imitando la escultura que representa a un «indígena» americano ante el sacerdote y vicario español Bernardo Roig, imagen que se encuentra en la base del monumento a Colón en Barcelona. Para dichos ciudadanos, el Día de la Hispanidad es una fecha de exaltación nacionalista de una supuesta gesta imperial; en cambio, para Ortiz, dicha fecha «conmemora el saqueo, explotación y genocidio de los pueblos originarios de América contribuyendo a la normalización de la colonialidad, el racismo y la xenofobia».

La actual recuperación de la figura de Cristóbal Colón por parte de un cierto sector de políticos e historiadores catalanes no es un asunto baladí. El documental de ficción *L'apropiació del descobriment de Amèrica* (2003), de David Grau, es una prueba grotesca de ello. Esta película, bajo el epígrafe de «¿Una conspiración de Estado?», especula en torno a «la historia de la falsificación de la Historia Oficial por parte de Castilla para apartar a Cataluña del descubrimiento y conquista de América»<sup>19</sup>. Este burdo argumento «científico» se basa en la obra del historiador Jordi Bilbeny (*Brevíssima Relació de la Destrucció de la Història*, quien denuncia la censura y manipulación de documentos por los «vencedores», es decir, castellanos). Este documental presenta una ficción con apariencia de película de suspense, ambientada en bibliotecas, archivos y universidades, decorada con conferencias e interpretada por «rigurosos» historiadores. De este modo, Cristóbal Colón pasa a ser Joan Cristòfol Colom Bertrám, Bartolomé de Las Casas se convierte en Bartomeu Casaus o Palos de la Frontera transmuta en Pals de cara a justificar este «Historicidio», a saber, un «asesinato histórico» con graves connotaciones políticas que hace uso de la criminología para acusar a la «absolutista» Castilla = España (en el film se utilizan como sinónimos según interese a la voz narradora) de todos los males de la «parlamentaria y pacífica» Cataluña, es decir, la total culpabilidad en los conflictos bélicos desde el siglo XVI a la Guerra Civil Española. No deseo entrar a discutir si se trata de hechos verídicos o no, datos sobre los que no me pronuncio, pues no soy un historiador especializado en el tema, aunque el tratamiento es falaz y el fin, de soez propaganda. Sin embargo, sí deseo destacar que es el único texto filmico de los que he visionado que, con excepción del corpus cinematográfico franquista, no muestra rubor en afirmar que se ha privado a Cataluña de su merecida «conquista de América». Ni una sola mención al genocidio, ni una crítica al descubrimiento, ni una denuncia ética de la colonización... Todo ello realizado en el siglo XXI, por una nación que se siente colonizada y, además, producido y emitido en la Televisión (pública) de Cataluña... A diferencia de los «falsos» documentales, que intentan cuestionar los conceptos de verdad y credibilidad inherentes al género, esta película utiliza la ficción en forma de documental, representando así un burdo ejemplo de propaganda ideológica.



Cartel de *L'apropiació del descobriment d'Amèrica: una conspiració d'estat?* (David Grau, 2003).

[19] Todas las citas están sacadas del documental, que a su vez se basa en la obra de Jordi Bilbeny, *Brevíssima relació de la destrucció de la història* (Barcelona, Editorial Setciències, 1998).

La historia colonial española aún se encuentra en una fase inicial de crítica y denuncia de su base epistemológica. De ahí que, como se ha señalado, el cine (comercial) «postcolonial» español sea un reflejo de esta falta de revisión de la historia, por lo que difícilmente sus películas, es decir, sus productos, pensados dentro y para la industria del entretenimiento, pueden cuestionar los fundamentos y métodos del conocimiento histórico. No es el caso de los artistas visuales, quienes desde la libertad (y precariedad) de las artes visuales se pueden permitir realizar una crítica a la totalidad del actual *statu quo*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARMES, Roy, *Postcolonial Images. Studies in North African Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2005).
- BILBENY, Jordi, *Brevíssima relació de la destrucció de la Historia* (Barcelona, Editorial Setciencies, 1998).
- BONET, Eugeni (ed.), *Desmontaje: Film, vídeo / Apropiación, reciclaje* (Valencia, IVAM, 1993).
- DECLINACIÓN MAGNÉTICA, *Hasta que los leones no tengan historiadores...* (Madrid, Matedero, 2014).
- DEMOS, T. J., *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art* (Berlín, Stenber Press, 2013).
- y VAN GELDER, Hilde (eds.): *In and Out off Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe* (Leuven, Leuven University Press, 2012).
- ELENA, Alberto, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Edicions Bellaterra, 2010).
- GUARDIOLA, Juan, «Otras miradas, otras representaciones», en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui (eds.), *Historia general del cine (El cine en la era del audiovisual). vol. XII* (Madrid, Cátedra, 1995).
- , *El imaginario colonial. Fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898* (Madrid, Ministerio de Cultura / Seacex / Casa Asia, 2006).
- , (ed.), *India Moderna* (Valencia, Ministerio de Cultura / IVAM, 2008).
- , «La pista bengalí... Notas sueltas sobre arte e identidad cultural», en Luis Miranda (ed.), *Las edades de Apu. Estudios sobre la trilogía de Satyajit Ray* (Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012).
- OLIVEIRA, Manuel (ed.), *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* (León y Madrid, Musac / This Side Up, 2013).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2000).
- PONZANESI, Sandra y WALLER, Marguerite (ed.), *Postcolonial Cinema Studies* (Nueva York, Routledge, 2012).
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994).
- VILLAPLANA RUIZ, Virginia, «À une certaine distance imaginaire de Tristes Tropiques. Un cas d'étude: Les expéditions dans les forêts amazoniennes et au Mato Grosso. Itinéraires d'un monde disparu», en Giovanna Zappetti (ed.), *Avenir passe* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016).
- WEINRICHTER, Antonio, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (Pamplona, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2009).



# **LIBROS**



## TRANSNATIONAL CINEMA IN EUROPE

Manuel Palacio, Jörg Turschmann (eds.)

Berlín / Zúrich

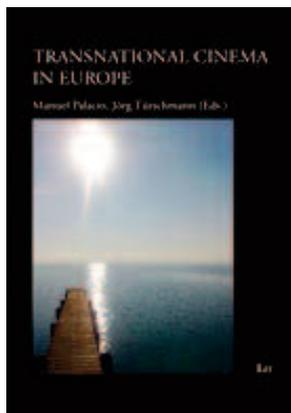
LIT Verlag, 2013

200 páginas

29,90 €

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016>.

43-44



El volumen que aquí comentamos se ocupa del cine transnacional entre distintos países de Europa y de los aspectos transnacionales del cine europeo en general. Es el resultado de la colaboración entre el grupo TECMERIN, del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, y el Departamento de Estudios Romances de la Universidad de Viena. Editado por Manuel Palacio y Jörg Turschmann, vio la luz en 2013. Cuenta con trece capítulos, cada uno con bibliografía al final del mismo, escritos por un variado grupo de colaboradores y agrupados en tres partes —«Fundamentals, Databases and Television», «The Transnational in Europe» y «The European Global»— aunque los temas tratados en cada una de ellas se solapan con frecuencia.

El libro se abre con dos capítulos que tratan temas generales. El primero, titulado «Co-productions, Global Markets and New Media Ecologies», a cargo de Doris Baltruschat, estudia cómo las coproducciones europeas recibieron un nuevo impulso a partir

de los años noventa, debido sobre todo a cambios legales y tecnológicos, especialmente la directiva Television without Frontiers, que buscaba apoyar a las industrias locales y aumentar la colaboración cultural, lo que provocó un incremento de las llamadas *treaty co-productions*. Sin embargo, esta situación poco a poco derivó en un incremento de coproducciones comerciales entre distintos países europeos o con Estados Unidos. La consecuencia fue que la primacía de los aspectos culturales dio paso a un predominio de las consideraciones comerciales muy acorde con un modelo neoliberal que, como Baltruschat destaca, equipara cultura a industria. En el segundo capítulo, uno de los más interesantes y reveladores, Sagrario Beceiro y Carmen Ciller ponen de manifiesto las sorprendentes dificultades que entraña compilar listas de coproducciones.

Sin embargo, la mayor parte de los capítulos, cinco en total, se ocupan de la discusión de temáticas transnacionales haciendo referencia a casos puntuales. Así, en el tercero de esa misma primera parte, Manuel Palacio discute las grandes dificultades que conlleva el reconocimiento del concepto de «*Europeanness*» y posteriormente utiliza las adaptaciones en Italia y Francia de las aventuras de Pepe Carvalho, el detective de Vázquez Montalbán, para poner de manifiesto cómo los caracteres locales se acaban imponiendo. Los otros cuatro, en mayor o menor medida, también inciden sobre esa primacía de lo local. Así el cuarto y último de la primera parte, que es el único que se centra en el creciente fenómeno de la televisión transnacional, se ocupa de la adaptación en España de la serie inglesa *Life on Mars* (BBC, 2006-7), traducida como *La chica de ayer* (Antena 3, 2009). El análisis señala de nuevo cómo estos proyectos muestran ciertas afinidades culturales, pero al mismo tiempo hacen evidente la necesidad de adaptación a las realidades locales. En el capítulo que cierra la segunda parte del libro, Matthias Hausmann analiza la transformación que sufre la novela *Les particules élémentaires*, del francés Michel Houellebecq, cuando se convierte en una película alemana producida por

Bernd Eichinger (2006), el productor de *El perfume: historia de un asesino* (Tom Tykwer, 2006), y dirigida por Oskar Roehler. Las conclusiones sin embargo no son sorprendentes: que la película es alemana y que tuvo éxito en Alemania (el productor adaptó la novela buscando un mayor éxito económico), pero no así en otros países ni siquiera de lengua alemana, ni en Francia. Merece la pena señalar que el autor apunta al principio un tema que hubiera sido probablemente muy fructífero para explorarlo en un libro como este: las múltiples adaptaciones de obras de Houellebecq en distintos países europeos y su recepción. En este capítulo no se traducen las citas, algo que sí se hace en el resto del libro. Los otros dos estudios de casos particulares son los dos capítulos que cierran el libro. El primero habla de la película *Oranges and Sunshine* (Jim Loach, 2010), una cooperación entre Gran Bretaña y Australia a partir de la dramática historia de niños que fueron separados de sus familias y enviados a la fuerza a Australia. Pese a ser un modelo de cooperación, también surgen sutiles diferencias locales que se extienden al propio equipo de rodaje. El segundo y último es el capítulo que analiza la película *The Red Violin* (François Girard, 1998) como ejemplo transnacional poniendo de manifiesto las dificultades de su definición, pues es una película canadiense, hecha con mayoría de capital de otros países y que trata de una historia transcontinental en la que al final, como dice el autor en la frase que cierra el texto, Canadá permanece invisible.

Otros dos capítulos más inciden en casos puntuales con una perspectiva un poco más amplia. Irini Stathi, en el segundo capítulo de la segunda parte, se centra en el análisis de representación de lo oriental y lo occidental en la última trilogía del director griego Theo Angelopoulos haciendo hincapié en el concepto de historia como una carga. Verena Berger, por su parte, en uno de los capítulos más interesantes del libro, se centra sobre todo en ejemplos del cineasta cubano Díaz Torres para utilizar el concepto de «Accented Style» for-

mulado por Hamid Naficy para referirse al cine resultado de la experiencia diaspórica y de exilio de algunos cineastas. Verena lo aplica a aquellas «Accented Co-productions» en las que, más allá de la influencia puramente financiera del capital extranjero, esta trae consigo un *foreign gaze* («mirada extranjera») y que se contraponen al *local gaze* («mirada local») que además conlleva otras influencias que afectan de forma sustancial a la propia estructura narrativa, a la iconografía filmica y al propio lenguaje.

Finalmente, cuatro capítulos, dos en la segunda parte y dos en la tercera, van un paso más allá y estudian las coproducciones europeas entre distintos países y ámbitos geográficos. La primera es un estudio a cargo de Camille Gendrault sobre las coproducciones entre Francia e Italia desde los años de la posguerra. Gendrault aprovecha también para debatir la cuestión de la «latinidad» y los rasgos comunes del llamado «*Latin Bloc*» (merece la pena apuntar aquí que no deja de ser sorprendente y digna de mencionar en un volumen que trata sobre temas transnacionales la curiosa y rápida evolución del término «latino»: si hace décadas se hablaba del «*Latin Bloc*» para referirse a Italia, España y Francia, y hasta se creó una Copa Latina de fútbol que incluía también a Portugal y fue el antecedente de la Copa de Europa, hoy por hoy, dado el uso del término en Estados Unidos, este adjetivo y otros similares ya no tienen ninguna connotación europea). Las conclusiones de Gendrault son bastante pesimistas, pues incluso en países que tienen tantas afinidades culturales como Francia e Italia ha habido un fracaso a la hora de crear un público común. En la misma línea van las que se extraen en el capítulo que abre la tercera parte del libro, dedicado al análisis de las colaboraciones cinematográficas entre tres países escandinavos. Una de sus conclusiones, que incide en lo mostrado por otros capítulos, es que el intercambio de películas entre los países nórdicos muestra que el mercado nacional de cada uno de ellos y el de la UE son más importantes que el mercado escandi-

navo. En el tercer capítulo de la segunda parte, Juan Carlos Ibáñez repasa las coproducciones sobre la Guerra Civil española para analizar cómo afectan a la representación e iconografía de la misma. Finalmente, el malogrado Alberto Elena, en una de sus últimas colaboraciones antes de su temprana muerte, hace un análisis de las coproducciones entre España y América Latina y los distintos papeles que han jugado a lo largo de las décadas. Su análisis comienza con el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid en 1931, se detiene en la retórica populista de Maeztu y el franquismo sobre el concepto de Hispanidad, las especiales relaciones con México y Argentina que resultaron en un altísimo porcentaje de coproducciones, los años de la Transición, la fiebre coproductora que arranca mediados los ochenta con Televisión Española como motor, para terminar con una pragmática defensa del programa Ibermedia. El capítulo analiza también la deficiente distribución de estas coproducciones sobre todo en América Latina y, citando a Néstor García Canclini, Elena pone de manifiesto que por desgracia la ciudad donde más cine latinoamericano se estrena no es otra

que Madrid.

Las conclusiones, pues, que se extraen del libro no son muy optimistas. Por un lado, aunque sí existe un sustrato común europeo basado en nuestra historia compartida, no tiene la suficiente fuerza para crear un público con inquietudes paneuropeas, ni siquiera en áreas de gran afinidad cultural como los países latinos o los escandinavos. Los capítulos del libro así lo ponen de manifiesto apuntando dos cuestiones que planean sobre casi todos ellos, pero que no se exploran: el gran atractivo del cine comercial norteamericano, cuyas películas tienen muchas menos afinidades culturales y, sin embargo, tienen muchísimo más éxito, y la cuestión multilingüística, que emerge con frecuencia como uno de los grandes obstáculos del paneuropeísmo, por lo menos desde un punto de vista comercial. Aun sin adentrarse en estos dos temas, este es un libro excelente muy estimable y una gran aportación a los estudios sobre temas transnacionales, centrándose precisamente en Europa, que no es precisamente la región más estudiada en este aspecto.

**Helio San Miguel**

**FILM FESTIVAL YEARBOOK 6: FILM  
FESTIVALS AND THE MIDDLE EAST**  
Dina Iordanova y Stefanie Van de Peer (eds.)

St. Andrews

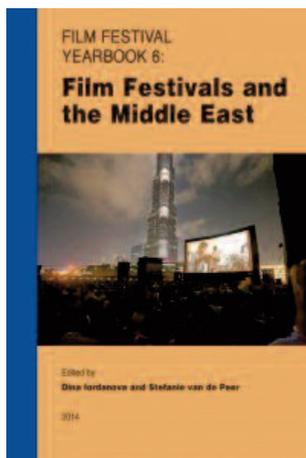
St. Andrews Film Studies, 2014

432 páginas

28,08 € (tapa blanda)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016>.

43-44



El sexto y último volumen de la serie *Film Festival Yearbook* cierra un ciclo iniciado en 2009 con la intención de reivindicar un lugar para el estudio de festivales en el marco académico. Firmado por la experta mundial y creadora de la serie Dina Iordanova y la entonces investigadora postdoctoral de la Universidad de St Andrews, Stefanie Van de Peer, especialista en el estudio de mujeres cineastas en Oriente Medio y el Norte de África, el libro se centra precisamente en esta extensa y culturalmente diversa región. Tal y como apuntan en la introducción, la propia denominación del título *Film Festivals and the Middle East* pretende ir más allá de este espacio geopolítico, incluyendo Turquía, Irán o los países del Magreb, así como festivales europeos y norteamericanos dedicados a comunidades de la diáspora (p. xxii-xxiii).

Al igual que en las ediciones anteriores, el libro ofrece una primera parte denominada «Contexts», donde se ofrecen visiones generales sobre

el panorama de festivales de la región, para pasar a una segunda parte de «Case Studies», donde se habla de festivales concretos. A diferencia de los volúmenes anteriores de la serie, esta segunda parte está subdividida por países/regiones, incluyendo: Irán, Turquía, Oriente Medio (con referencias a Egipto, Siria, Líbano, Israel y Palestina), el Golfo Pérsico (Emiratos Árabes Unidos y Qatar) y el Magreb (Marruecos, Túnez). Acompañan cada bloque diversas tablas que enumeran los festivales de cada región (de forma «representativa, no exhaustiva») con sus fechas, año de creación y perfil de programación. Las entrevistas a directores/as y representantes de festivales (que en volúmenes anteriores de la serie componían una tercera parte diferenciada de los estudios académicos) en este caso son incluidas en las secciones dedicadas a cada país, lo que ayuda a complementar la visión más general de los artículos académicos, así como a abordar festivales que de otro modo quedarían fuera del libro.

La ambición del volumen quizá sea al mismo tiempo su mayor valor e inconveniente. Una de las características más notables de los *Film Festival Yearbooks* ha sido su carácter de pioneros, tanto a nivel de planteamiento de grandes cuestiones y temas de investigación como de realización de una cartografía mundial de eventos cinematográficos, dando los primeros pasos para una historia global de festivales. Esto implica en muchos casos, y más concretamente en el de *FFY6: Film Festivals and the Middle East*, un tratamiento bastante fragmentario y en ocasiones superficial de las temáticas, donde la urgencia hace echar de menos estudios de mayor profundidad y un mayor diálogo entre las distintas contribuciones.

El primer capítulo, firmado por Alberto Elena, a quien está dedicado el libro, da cuenta de su extensa experiencia como asistente a festivales de la región y experto en cines periféricos, y ofrece una mirada global a las formas en que los festivales del mundo árabe (y también del África subsahariana) han (re)definido el cine africano, identificando dos tendencias fundamentales: la de los

festivales de mayor recorrido, que sin embargo no están pasando por su época dorada (como Journées Cinématographiques de Carthage); y la de los nuevos eventos hiperfinanciados por ciudades del Golfo Pérsico como estrategia de posicionamiento en la economía global. El siguiente capítulo está firmado por Jean-Michel Frodon, crítico francés y antiguo director de *Cahiers du Cinéma*, y colaborador académico de Dina Iordanova en el joven Institute for Global Cinema and Creative Cultures de la Universidad de St Andrews. Con una amplia experiencia como profesional en el circuito de festivales (lo que en el estudio de festivales denominan «insider»), su capítulo muestra múltiples solapamientos con el de Elena, lo que deslucen en cierto modo su aportación. El siguiente capítulo hace un recorrido por los festivales de cine de mujeres en la región, centrándose sobre todo en el contexto turco y haciendo mención a numerosos films tanto de ficción como documental realizados en el contexto árabe y que se centran en diversas problemáticas relacionadas con la mujer. Seguidamente, el texto de Laura U. Marks hace referencia al mundo del arte y el cine experimental, fijándose en los procesos curatoriales y la definición del género. Su intención declarada de no ahondar en los nombres concretos de personas clave en este circuito profesional le impide ahondar en las jerarquías internacionales y el papel de determinadas personalidades en un circuito de carácter incluso más cerrado y elitista que otros festivales generalistas o temáticos. Cuestión de especial interés en el marco de la globalización cultural, a la que esta serie ha dedicado un papel protagonista. Alisa Lebow, otra norteamericana experta en el cine de la región, habla de su experiencia personal en la programación de un ciclo especial sobre el tema de la revolución, comisionado al candor de las primaveras árabes. La autora propone una interesante reflexión sobre las contradicciones entre la necesidad de actualidad de los festivales y lo difícil de filmar procesos en curso de amplio espectro, como son las revueltas populares. La autora busca una solución en la compensación de la urgencia con la

mirada retrospectiva a otros films que en el pasado se han enfrentado al problema de filmar revoluciones anteriores en la región. Finalmente, Dina Iordanova hace una breve reflexión sobre la programación del cine de Bollywood en los nuevos festivales del Golfo Pérsico.

La segunda parte del libro permite ahondar en contextos nacionales concretos e incluye textos de diverso alcance y profundidad. Por un lado, encontramos varios capítulos de carácter un tanto anecdótico, que ofrecen revisiones de la evolución de ciertos festivales escritas por profesionales (como el análisis del London Palestine Film Festival, los dedicados al Fajr International Film Festival en Irán o varias de las entrevistas). Por otro lado, encontramos estudios de mayor profundidad, que dan cuenta de cómo la historia cultural ayuda a explicar la historia con letras mayúsculas y, más particularmente, la historia del cine local y mundial. Aquí encontramos los textos más interesantes de esta sección, muchos firmados por especialistas en cines de la región, que exploran la evolución histórica de determinados festivales, escrutando su papel en el impulso y posicionamiento internacional de los cines nacionales de cada estado (destacando el estudio de Jamal Bahmad sobre Marruecos, o el de Azadeh Farahmand sobre el Tehran International Film Festival en relación a la Nueva Ola Iraní, o incluso el texto de Matt Sienkiewicz y Heather McIntosh sobre cómo la controversia política que acompaña al cine israelí influye positivamente en su distribución comercial). También destacan los textos centrados en aspectos más organizacionales, que exploran el contexto político, modos de financiación y estrategias de dirección de los eventos (como el dedicado al contexto egipcio, firmado por Mahmoud Kassem o el que se centra en festivales de Turquía, firmado por Murat Akser), y que ofrecen información de gran interés sobre las limitaciones políticas de la región para un posicionamiento global de sus festivales (supeditación a la industria turística o la economía del espectáculo, interferencia gubernamental

en la asignación de puestos de dirección, el papel de la censura o los bajos niveles de producción anual de películas nacionales). Las entrevistas aportan información complementaria sobre los orígenes de diversos festivales, incluidos aquellos de la diáspora (The Other Israel en Nueva York o Fameck en Francia), así como de su presente y futuro, con las declaraciones de sus actuales directores/as (destacando las entrevistas de Melis Behlil a Azize Tan, la directora del International Istanbul Film Festival; o de Javier H. Estrada a Mohamed Mediouni, director de Journées Cinématographiques de Carthage).

El libro incluye también una bibliografía especializada formada principalmente por crónicas de festivales de la región aparecidas en revistas como *Sight & Sound* o *Cahiers du Cinéma* y en *journals* especializados en cine de la región.

En resumen, nos encontramos ante un volumen ecléctico (y de ambición un tanto faraónica, si se permite), que sin duda ofrece el primer paso para adentrarse en el estudio de los cines de Oriente Medio y el Norte de África desde una perspectiva histórica y global, analizando el papel privilegiado de los marcos de exhibición que son los cada vez más numerosos y diversos festivales de la región. Como experto en cines periféricos, Alberto Elena era un viejo conocido, colaborador e incansable visitante de festivales internacionales. Esperemos que su legado inspire nuevas investigaciones que den cuenta de la fascinante diversidad cultural de la que son escaparate estos espacios de exhibición a los que dedicó sus últimos estudios: los festivales cinematográficos.

**Aida Vallejo**

## CIUDADES DE CINE

Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés (coords.)

Madrid

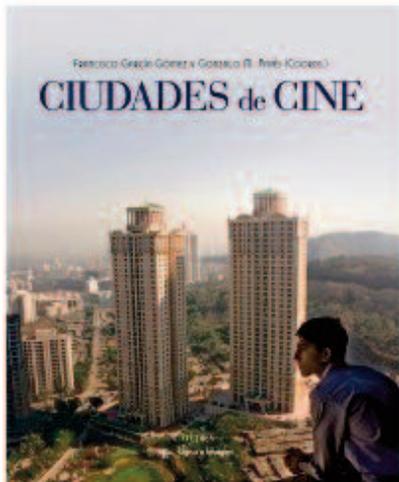
Cátedra, 2014

534 páginas

25 €

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016>.

43-44



La presente reseña no puede ser —me atrevería a decir que no debe ser— una reseña normal, concebida desde la asepsia que impone la aproximación crítica a una obra. El libro *Ciudades de cine* es, sin duda, una bella iniciativa cuyas páginas nos acercan a los distintos imaginarios filmicos que el cine ha construido a partir de la geografía de las urbes más destacadas de nuestro planeta, así como una útil obra de consulta y, asimismo, un texto fruto del talento común de un número más que apreciable de escritores cinematográficos. Pero el volumen que nos ocupa es algo más. Los azares del destino han querido que, además, se dé la circunstancia de que *Ciudades de cine* constituya también la obra que incluye uno de los últimos trabajos publicados por el profesor Alberto Elena. Por tanto, no puedo sino comenzar este texto rindiendo homenaje a quien fuera

maestro, amigo y hombre excepcional. A estas alturas, y después de los homenajes que se han dedicado a su figura, quizá afirmar una vez más que su pérdida ha dejado un doloroso vacío en todos aquellos que lo conocimos y lo admiramos suene ya a repetitivo. Pero no por ello deja de ser verdad. El texto que se incluye en el volumen aquí reseñado, que se centra en la ciudad de Tánger y cuyo subtítulo coincide con el de la celeberrima tonada de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), «*As Time Goes By...*» despliega —a pesar de lo limitado de la extensión del capítulo, apenas nueve páginas— las señas de identidad que han marcado la producción crítica y ensayística de Alberto Elena. Así, no podía faltar un apunte de su sabiduría sobre cines periféricos, tema en el que sin duda llegó a ser el experto de referencia en nuestro país, aquí plasmado en esas menciones, que recorren el texto, a las producciones marroquíes relacionadas con la ciudad de Tánger. Pero, con igual soltura, se pasa revista a otras cinematografías sobre las que ha proyectado su sombra la evocadora urbe —desde el cine norteamericano a los cines europeos, desde las producciones del Hollywood clásico hasta las entregas de las sagas de Bond y Bourne, sin olvidar, por supuesto, el cine español—, detalle que a uno no puede sino hacerle evocar ese conocimiento profundo, omnímodo, desbordante sobre la historia del cine que siempre acompañaba a Alberto y que, en el momento menos esperado dentro de cualquier conversación, podía aflorar bajo la forma de una sorprendente mención a alguna película ignota de cualquier género o nacionalidad. Y, por último, no me olvidaré tampoco de mencionar las pequeñas citas teóricas diseminadas a lo largo del capítulo, que aluden tanto a estudiosos marroquíes como a clásicos de la talla de Roland Barthes. Sin duda, el interés por la teoría como base del discurso crítico, siempre como apoyo al hilo de la exposición del texto y nunca como ejercicio de erudición gratuito, constituye otro de los rasgos definitorios que siempre he asociado a la obra de Alberto. Cerrado esta suerte de prólogo, más emocional

que crítico, debemos decir que los coordinadores de la obra, Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés, acometen con este volumen una labor necesaria, que llena un hueco en la bibliografía cinematográfica española. Dicha labor se podría resumir en tres puntos fundamentales. El primero, reflexionar sobre cómo se ha ido construyendo (de qué modo y con qué resultados) lo que podríamos llamar la identidad de las grandes ciudades del orbe. Los mecanismos que han acabado bosquejando los trazos con los que cada una de las urbes han quedado fijadas en el imaginario colectivo son variados: en algunos casos, toda la ciudad se halla asociada a la imagen de algún monumento particular, que, al adquirir un profundo valor simbólico, acaba representándola en un ejercicio de metonimia; otras veces, son sus calles el elemento identificador, o un ambiente, o una sensación asociada a sus espacios físicos... Es innegable que el cine ha sido uno de los medios que más ha contribuido a consolidar imaginarios geográficos y a cimentar su presencia en la imaginación del público, hasta el punto de conseguir que muchos espectadores se sientan plenamente familiarizados con latitudes y coordenadas urbanas que jamás han frecuentado personalmente. De ahí que el análisis de las formas en que las imágenes cinematográficas han representado a las ciudades —a veces bajo un pretendido afán de veracidad documental, otras veces bajo los inevitables prismas distorsionadores introducidos por géneros como la ciencia-ficción o el *thriller*— constituya el segundo de los puntos antes mencionados que guían la obra. El tercero, no podía ser de otro modo, se refiere a la visión del público. Una cosa es cómo el director —sea de un film autoral o de una película de marcada orientación comercial— decida representar los espacios de la ciudad; otra cosa es cómo el espectador realmente lo perciba. Veintinueve son las ciudades elegidas para llevar a cabo esta indagación, a la par geográfica y cinematográfica, distribuidas entre veinte países de los cinco continentes. Si hay una cinematografía que haya dejado su impronta sobre la imagina-

ción colectiva de todo el mundo es, sin duda, la norteamericana, por lo que no podían faltar cinco de las ciudades estadounidenses de mayor estatus icónico, cuyos recovecos son bien conocidos por millones de espectadores que jamás las han pisado: Nueva York, Washington D. C., Los Ángeles, Las Vegas y San Francisco. Pero la presencia en el libro de la cinematografía de Hollywood, por supuesto, también se extiende más allá de tales capítulos, pues no en vano bajo sus parámetros hemos conocido las más variopintas visiones de todas las grandes urbes del mundo. Tampoco podían faltar las grandes ciudades europeas —gozan de capítulo propio París, Londres, Roma, Berlín, Moscú, Lisboa, Venecia y Viena— sin olvidar la presencia española, circunscrita a tres ciudades —Madrid, Sevilla y Barcelona—. Los capítulos dedicados a latitudes asiáticas o africanas —Bombay, El Cairo, Estambul, Hong Kong, Pekín, Shanghai, Tánger y Tokio— inevitablemente recogen la fascinación evocadora y sugestiva —si bien harto estereotipada en el cliché— que siempre han ejercido en las cinematografías occidentales, pero sin eludir tampoco la exploración de la mucho más desconocida aportación de las propias cinematografías nacionales al imaginario filmico de cada ciudad. Cuatro ciudades americanas —México D.F., Buenos Aires, Río de Janeiro y La Habana—, así como una australiana —Sidney— cierran el recorrido geográfico del volumen, pero no ponen punto y final a los textos de la antología. Aún se añaden tres capítulos que abordan la configuración iconográfica del espacio urbano desde tres géneros tan señeros como el cine histórico (subvariedad péplum), el *western* y el cine de ciencia-ficción (subvariedad apocalíptica). Tales capítulos suponen un adecuado contrapunto a los antedichos apartados centrados en ciudades concretas, aportando un enfoque transversal al contenido del libro. Quizá se echa de menos no haber profundizado más en el mismo dedicando algún capítulo adicional a algún otro género. En particular, hubiera sido deseable —al menos para quien esto escribe— contar con un

capítulo dedicado a un género tan ligado al ambiente urbano como es el *noir*. Empero, dicha ausencia se ve paliada por el comentario que se dedica a la representación de la ciudad en el cine negro en el interesante texto introductorio con el que los coordinadores abren el volumen.

Dentro de los capítulos dedicados a cada una de las ciudades, resulta ineludible la presencia de las correspondientes listas que componen la filmografía centrada en cada urbe. Las limitaciones de espacio hacen que los autores no puedan prodigarse excesivamente en el comentario de cada película; aun así, la mera exposición de títulos, muchos de ellos desconocidos o difíciles de encontrar por estas coordenadas, hacen del volumen una excelente herramienta de consulta, como libro de referencia. Pero, además, en cada capítulo queda espacio para añadir, aunque sea mediante pequeñas pinceladas, comentarios que ahondan en aspectos muy particulares de las representaciones cinematográficas de cada una de las ciudades —ahí van unos ejemplos: el micro-ensayo que Valeria Cam-

poresi introduce sobre las apariciones audiovisuales de la Piazza Navona en su interesante discurso sobre Roma; el breve comentario crítico que en su excelente disquisición sobre Washington D.C. nos presenta Carmen Guiralt al hablar de la virtual ausencia de la población negra en las representaciones de la capital estadounidense en el cine norteamericano; la necesidad de considerar la influencia que, por contraste, ha ejercido otra ciudad (Casablanca) en las aproximaciones fílmicas a Tánger en el ya mencionado texto de Alberto Elena, etc.—. En definitiva, el libro cumple sobradamente con los objetivos que sus coordinadores plantean en la introducción: los autores de los treinta y dos capítulos que componen esta voluminosa obra nos ofrecen, cada uno desde su óptica personal, una mirada única y cinematográfica sobre las grandes urbes mundiales que siempre han cautivado —y siempre cautivarán— nuestra imaginación como viajeros y espectadores.

**Pedro Gutiérrez Recacha**

**CINÉMACTION. LE NOUVEAU DU  
CINÉMA ARGENTIN**

**Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega  
(dirs.)**

París

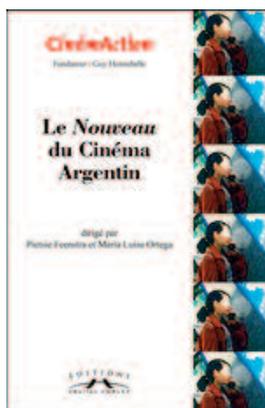
Éditions Charles Corlet, 2015

186 páginas

24 €

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016>.

43-44



Publicado en 2015 por la editorial Corlet, el volumen dedicado al cine argentino contemporáneo y coordinado por Pietsie Feenstra (Universidad de Montpellier) y María Luisa Ortega (Universidad Autónoma de Madrid) bajo el título *Le nouveau du cinéma argentin* es el número 156 de la colección *CinémaAction* creada en 1978 por Guy Hennebelle y Monique Martineau. Empezar, para evocar el libro que nos ocupa, con este dato editorial no es nada anecdótico. En efecto, esta publicación (primero como revista y, desde 2005, como colección trimestrial), nacida al calor de los movimientos de cine militante de los años setenta, se caracterizó por un interés muy temprano por lo que hoy en día se llama en Francia los «cinémas du monde» («cines del mundo», más bien denominado en aquel entonces, del «Tercer Mundo»), y en particular por la producción de América Latina. De hecho, en un texto preliminar del monográfico, la actual consejera editorial, Françoise Puaux, recalca el hecho de

que este «reanuda sus lazos originales con el cine argentino» (p. 17), que estaba presente desde el mismísimo primer número de *CinémaAction*. Guy Hennebelle, unos años más tarde, coordinó un libro pionero en Francia sobre el cine latinoamericano (*Les cinémas de l'Amérique Latine*, Lherminier, 1981), un cine que la crítica y el público franceses han valorado ininterrumpidamente, aunque con una intensidad variable en función de los periodos.

Si los años sesenta y setenta fueron un momento destacado para la producción cinematográfica de América Latina y para su recepción en Europa, también corresponde a una suerte de edad de oro el periodo que coincide con la eclosión del llamado «Nuevo Cine Argentino» (NCA) a finales de los años noventa, con películas como *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1998) o *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000). De modo que el hecho de que sea el tema de un monográfico en esta mítica colección francesa no solamente es pertinente, sino necesario. Entre estos primeros títulos y los muchos que siguieron a pesar de la grave crisis que experimentó el país, se ha escrito una página del cine argentino (y latinoamericano) sobre el cual urgía reflexionar. En realidad, ya existía una amplia bibliografía en español sobre el tema, con unos libros de referencia, como el que Gonzalo Aguilar publicó en 2006, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, muy rápidamente traducido al inglés; en cambio, en Francia, no se había publicado hasta la fecha un monográfico de este calibre sobre la cuestión. El libro coordinado por Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega, con su título que encierra un juego de palabras («Lo nuevo del cine argentino»), viene a colmar por consiguiente un vacío editorial.

No es el único interés que tiene en la medida en que no se contenta con retomar análisis que ya existen sino que corresponde con un trabajo editorial serio y muy sólido, que tiene a la vez la pretensión de introducir al lector francés en el mundo de

este cine argentino del siglo XXI proporcionándole las claves para entender y ubicarlo, sino que se presenta también como un cruce de miradas entre Europa y América Latina, con la presencia, entre los autores, de investigadores procedentes de universidades europeas (Francia, España, Suiza...) y americanas (Canadá, Argentina, Chile...). Estos, con unas tradiciones académicas diversas, abordan este periodo y esta filmografía de manera complementaria con enfoques que se enriquecen mutuamente. Es de destacar la presencia de un texto póstumo de Alberto Elena, fallecido en el año 2014, durante el proceso de edición del libro. Las coordinadoras dedican el volumen a su memoria en la medida en que fue una de las figuras destacadas en España del interés por los nuevos cines o «cines del mundo», al que consagró gran parte de su investigación, no solamente del área latinoamericana sino también de África o Asia, por ejemplo. Sobre el cine latinoamericano, se puede mentar, por tomar solo dos ejemplos, su valioso *Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España* (2012) y su edición, junto a Marina Díaz, de *The Cinema of Latin America* (Wallflower Press, 2003).

Más allá de la elección de sus autores, el interés del libro radica en la estructura que le dieron Piet-sie Feenstra y María Luisa Ortega, organizada en cuatro partes muy equilibradas que van desde lo más general hasta lo más particular, combinando una visión distante y cercana. En un primer momento, se estudia el contexto del llamado «Nuevo Cine», con seis textos que abordan diver-

sos aspectos de la eclosión del fenómeno, desde la cuestión de su categorización hasta la de su relación con el/los público/s. En la segunda parte, dedicada a la «Producción, difusión y recepción» del mismo, cinco textos se articulan en torno a la idea de novedad y de modernidad, desde el punto de vista de las dinámicas de producción o de la formación de los cineastas. La tercera parte, sobre «Los autores: generación y creación», se adentra en el universo creativo de los más destacados cineastas del corpus. Por fin, en «Miradas transversales: cuerpos y performatividad», las autoras reúnen cinco estudios pormenorizados de uno de los aspectos más relevantes de este cine, los dispositivos del cuerpo. Los textos son de gran calidad y muchas veces utilizan unos métodos, conceptos y problemáticas muy novedosos en el ámbito de los estudios del cine en Francia. En última instancia, las coordinadoras, conscientes de la necesidad de hacer de este volumen un instrumento para difundir los ya numerosos trabajos que se han publicado sobre la cuestión, incluyen una amplia y rica bibliografía selectiva (pp. 177-181) para los lectores que quieran ir más allá del volumen monográfico y profundizar o prolongar aspectos particulares. Sin duda alguna, este volumen monográfico, como suele ser el caso de las demás publicaciones de Corlet, se va a transformar a su vez en una referencia ineludible para entender e interrogar el cine argentino contemporáneo.

**Nancy Berthier**

**(RE)VIEWING CREATIVE, CRITICAL  
AND COMMERCIAL PRACTICES IN  
CONTEMPORARY SPANISH CINEMA**  
**Duncan Wheeler y Fernando Canet (eds.)**

Bristol

Intellect, 2014

420 páginas

65 £

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016>.

43-44



La mesa redonda que cierra el libro, en la que participaron Luis Miñarro (nacido en 1949), José Luis Guerín (1960), Isaki Lacuesta (1975), y uno de los editores, Fernando Canet, resulta un colofón muy interesante para este libro. A pesar de la sensación de aquiescencia que señala uno de los espectadores asistentes —efectivamente, todos están a favor de un cine independiente del *mainstream*, tratan de identificar problemas y buscan soluciones—, es Guerín quien en un cierto momento llama la atención sobre la distinta relación que mantienen él y directores más jóvenes, como Lacuesta, con la herencia cinematográfica y con el propio dispositivo por razones puramente generacionales.

También el libro, a pesar de proponerse como un trabajo colectivo realizado desde una perspectiva cercana a los estudios culturales, guarda en su interior distintas sensibilidades y distintas aproximaciones, incluso metodológicas. Es difícil reflexionar sobre un período tan cercano del cine

español, como es el que va desde 1992 hasta la actualidad a salvo de posicionamientos, preferencias, valoraciones. El libro, en este sentido, oscila entre dos polos: la mirada sintomática y valorativa, y la observación descriptiva y analítica. Es importante señalar ya, antes de pasar adelante, que esta oscilación la podemos encontrar en el libro en su conjunto tanto como, a veces, en el interior de un mismo estudio.

Es también subrayable que *Contemporary Spanish Cinema* tenga dos capítulos introductorios, uno de cada editor, algo que no es muy habitual. Son dos estudios complementarios que intentan articular la oscilación de la que he hablado. Duncan Wheeler, aunque haga referencia a hechos pasados, considera el período «en presente»: los cambios culturales, sociológicos e industriales son evidentes, las películas dan cuenta de ellos, los hacen notorios en muchos casos, y se hace necesario investigar la relación entre el cine y la cultura popular española. Aquí, Wheeler se muestra beligerante contra lo que considera una lacra de lo que llama «crítica académica» española, y que desarrollará en sus sucesivas intervenciones en el libro, bien como autor de artículos, bien como introductor de secciones. Es necesario, según él, que esta «crítica» deje de privilegiar los análisis autorialistas en línea con la herencia de la Escuela de Frankfurt, que deje de demonizar a la industria, y que estudie los vínculos entre lo popular y el cine tanto actual como del pasado. La aproximación de Fernando Canet a la actualidad es menos vehemente y plantea la necesidad de acercarse a la internacionalización del cine español, a partir de 1992, teniendo en cuenta el proceso por el cual, de una industria cautiva bajo el franquismo, se llega a un modo multiforme de enfrentarse con la actualidad, heredero sin embargo, de los modos de recuperación de la memoria y de confrontación con el pasado que se dieron en el cine español durante la Transición.

El libro, tras los capítulos introductorios, se articula en tres grandes secciones y una coda. La pri-

mera, «Sentido y sensibilidad: nuevas formas de ver y mirar en el cine español reciente», se inicia con el estudio póstumo de Alberto Elena —a quien está dedicado el volumen— en el que muestra cómo la sociedad, y en cierta medida también su cine, comienza a tomar conciencia de que también España actuó como una potencia colonial, entablando un nuevo diálogo con el África sub y nord-sahariana, con el problema de la emigración, de la frontera y del Otro, y manifestando los primeros planteamientos cinematográficos y académicos que pueden considerarse acercamientos poscoloniales no simplistas. La cuestión del Otro continúa en el capítulo de Helio San Miguel, que se detiene en el papel del cine en la aceptación social de la homosexualidad y en los límites que dejan ver sin embargo las representaciones. El capítulo siguiente, de Javier Moral, desgrana las características de una vía de acercamiento a lo real que define como «*enigma construct*» —Guerín, Rebollo, Serra, Lacuesta, etc. —, que, en su opinión, hunde sus raíces en el cine de Víctor Erice. Fernando Canet profundiza, a partir de Guerín y Lacuesta, en esta vía que se aleja del realismo pero no lo pierde de vista, intentando articular la mirada despojada y la retórica, lo ficticio y lo documental. El siguiente estudio, de Wenceslao García Puchades y Miguel Corella, parte de la polémica crítica que generó el premio en San Sebastián a *Los pasos dobles* (2011), de Isaki Lacuesta, para intentar entender la obra en un contexto que remite más a las nuevas tendencias del sistema del arte —como lo radiografía Ana M.<sup>a</sup> Guasch en su reciente *El arte en la era de lo global (1985-2015)* (2016)— que a la «institución cinematográfica». Finalmente, la sección se cierra con el análisis del estilo de Isabel Coixet —Jennie Rothwell—, caracterizado por la sugereencia constante de lo sensorial, por la propuesta de una mirada no masculina que, sin embargo, reutiliza los códigos genéricos y consigue llegar a un público tanto español como internacional. La organización de esta sección muestra la del conjunto del volumen. La propuesta poscolonial

de Alberto Elena, uno de cuyos temas —no el único— es el de la representación del africano en general y del magrebí en particular como «el Otro», encuentra su continuación a través del tema del Otro en el estudio sobre el cine y la homosexualidad, tema que solo parece ocultarse en los estudios sobre las nuevas vías de representación-construcción de un cierto realismo para resurgir en ese «otro» de la «institución cine», que es una «institución arte» desde cuyos parámetros se justifica y se comprende el «África» de Lacuesta. La sección termina con un análisis del estilo de Coixet que, apuntalado en la teoría feminista, apunta sin embargo al cine como fenómeno industrial transnacional, algo poco tratado en esta sección y que apunta ya a las siguientes.

El libro muestra una inteligente estructura que permite leer de manera independiente cada capítulo, a la vez que como algo que remite a un todo que es, a su vez, una especie de cartografía en construcción.

Tras el estado de las cosas —pido disculpas por jugar con el título de Wenders, pero no puedo decir el estado de la cuestión, porque el libro no nos ofrece un capítulo dedicado a la revisión bibliográfica—, pasamos ya en la siguiente sección al legado de la Transición. Involuntariamente metafórico, el primer capítulo (Sarah Wright) sobre la persistencia de los ojos de Ana Torrent como los de las niñas de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y de *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975), plantea un cine en el que, como en un palimpsesto, se escribe sobre la herencia de la Transición. Herencia reciente a la que se vuelve explícitamente (Isabel Estrada y Melissa M. González) para mostrar que quedaron cosas por decir sobre el franquismo y la guerra que ocultó el proceso transicional: sintomáticamente, las víctimas aparecen en *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), habiendo estado casi ausentes en *La vieja memoria* (Camino, 1978). También, algunas producciones recientes recuerdan el cine erótico que tanto impacto tuvo en la Transición (Alejandro Melero), en un con-

texto en el que los estudios sobre cine pornográfico han encontrado un hueco académico. Sintomáticamente, el cine que trata el tema del terrorismo (magnífico estudio de Concepción Cascajosa) vuelve al último franquismo y a la Transición no como mero trasfondo, sino señalando sus contradicciones, oscuridades y continuidades con el período precedente. Los tópicos históricos franquistas y su rechazo posterior han dificultado (Wheeler) la aparición de un género histórico —*heritage films*— que, por ejemplo, explote de manera exportable las posibilidades del Siglo de Oro. Nostalgia y violencia brutal aparecen inextricablemente unidos, finalmente, en las representaciones que quieren dirigirse a un público popular de Álex de la Iglesia (Vicente Rodríguez Ortega).

La siguiente sección, dedicada a autoría, géneros y estrellas en la era transnacional, es sin duda la más amplia del libro. Es también la que más claramente quiere oponerse, o mostrarse como alternativa a la supuesta tendencia, no solo académica, que opone cine de autor a cine de género. Cristina Martínez-Carazo intenta explicar el éxito nacional e internacional —específicamente, en Estados Unidos— de Almodóvar no solo por la hibridación de lo local y de tendencias culturales transnacionales, sino también por la hábil gestión de su imagen de autor en las campañas publicitarias. Recurriendo a Foucault y a la crítica feminista, Wheeler (cap. 17) ataca el concepto de autor en el capítulo siguiente y plantea, sobre la colaboración entre Penélope Cruz e Isabel Coixet, un interesante análisis acerca de la gestión de la imagen de directora y de estrella. El concepto de «esperpento» aparece en el capítulo de Shelagh Rowan-Legg, dedicado al análisis de *Sexykiller* (Miguel Martí, 2008), acompañado de otros como «hibridación» y «autorreflexividad» que, al menos a mí me llevan a recordar no tanto las películas de horror de los sesenta y setenta, como ciertos esfuerzos por combinar la tradición y lo transnacional ya en los «turbios años cuarenta» —de los

que ha ido dando debida cuenta Castro de Paz—. El enorme éxito de la saga *Torrente* (Santiago Segura, 1998/2014) da lugar aquí a dos capítulos. Agustín Rico Albero la propone, junto con otra saga, *REC* (Paco Plaza y Jaume Balagueró, 2007), como ejemplo de subgénero de cine para adolescentes. Lidia Merás recuerda que parte del éxito local, nunca transnacional, de la saga arraiga en una cultura popular local vinculada a la televisión actual y del pasado, al cómic, a la parodia esperpéntica —aunque no use estos términos— de la memoria reciente del Franquismo y de la Transición, para terminar explicando las dificultades de que un éxito como este, a pesar de haber generado hasta videojuegos, pueda convertirse en una franquicia y traspasar el mercado local. Carmen Herrero, a partir de la relación antitética que Rosales y Monzón mantienen con el «thriller», tratándose sin embargo de obras que desde su producción apuntan a lo transnacional, se acerca de nuevo al problema de los mercados y los públicos, que explota el capítulo siguiente (María Soler Campillo, Marta Martín Núñez y Javier Marzal Felici), dedicado al cine de animación español, que concluye con una defensa de la inversión —no subvención— por parte del Estado para que los productos españoles de animación puedan resultar competitivos. En este punto, conviene recordar que el tema de la presencia del Estado en la producción ha sido un tema que se ha tocado recurrentemente y desde posiciones distintas.

Y este tema va a continuar en la última sección del libro, la coda, cuya apertura es el capítulo del productor Luis Miñarro acerca de cómo se pueden producir hoy películas «artísticas» capaces de generar al menos los beneficios necesarios para seguir produciendo. Ahí aparecen temas como los de los circuitos, los festivales, la importancia de los estrenos en sala, el papel de las ayudas estatales y de la legislación..., que se discutirán en el capítulo siguiente, desde una perspectiva distinta, en la entrevista de Wheeler con Mercedes Gamero, responsable de las pro-

ducciones cinematográficas de Antena 3. El papel de los festivales —necesarios tanto para la vía comercial como para la «artística»— y sus deudas locales e históricas se discute en el capítulo dedicado a San Sebastián (Mar Diestro-Dópido). Aparentemente descolgado, el capítulo de Sandra Martorell sobre el papel del director artístico encaja en esta coda como un recordatorio del trabajo colectivo, no reductible a un director como autor, y al tema de la memoria del pasado. Un breve capítulo (Linda C. Ehrlich) dedicado a los rasgos estilísticos y temáticos que definen a un autor, de nuevo Isaki Lacuesta, retoma la cuestión, inesperada, del análisis «autorialista». Quizás para, en esa oscilación del libro a la que ya he hecho referencia, enlazar con el capítulo final (Elena López Riera) sobre *Color perro que huye* (Andrés Duque, 2010), que remite de nuevo al concepto de autor, añadiéndole problemáticamente los conceptos de «*producer*» y de «*collage*», la relación del cine con Internet como fuente de materiales visuales y como problemática «ventana» que sigue necesitando de la «sala» si queremos seguir hablando de «institución cinematográfica». De eso trata, de autores, circuitos, de posibilidades, de callejones, de relación con el dispositivo y con su materialidad, del escurridizo concepto de público y de arte, la mesa redonda con la que acaba el libro.

Con sus dos capítulos introductorios, su arquitectura basada en relaciones temáticas y contrapesos, el libro resulta un constructo palpitante. Es difícil pedirle más a una obra colectiva, pero tam-

bién es necesario recordar lo que le falta. En primer lugar, un estado de la cuestión bibliográfico. Necesario no ya solo por protocolo formal, sino por una circunstancia importante: es necesario reflexionar sobre el conflicto transnacional del cine español, pero también sobre el de los estudios sobre cine español. La imponente presencia en la bibliografía de obras de referencia en inglés exige esta revisión, máxime cuando en el propio libro hay una acusación explícita contra la «crítica académica» española.

Por otra parte, echo en falta al menos un capítulo centrado en el comportamiento del cine español en los mercados, puesto que se habla tanto de ellos. El resultado de algunas películas españolas en Estados Unidos, que es un mercado muy particular, no contribuye a ofrecerle al lector una base para aceptar o rechazar afirmaciones que se vierten en el libro en distintos lugares. Por otra parte, existe una política cinematográfica europea a la que prácticamente no se hace referencia. Desde 1992, el cine no es ya solo un asunto de política cultural del Estado. Finalmente, sería conveniente analizar tendencias, tanto industriales como críticas y artísticas en un marco más amplio que el español, en principio, para empezar, europeo: a veces, leyendo *Contemporary Spanish Cinema* uno siente excesivamente las fronteras: demasiado iluminado este país, con sus virtudes y sus defectos, y demasiado oscuro el resto del mundo.

**Fernando González García**

**LE CINÉMA ESPAGNOL. HISTOIRE ET CULTURE**

**Pietsie Feenstra y Vicente Sánchez-Biosca (dirs.)**

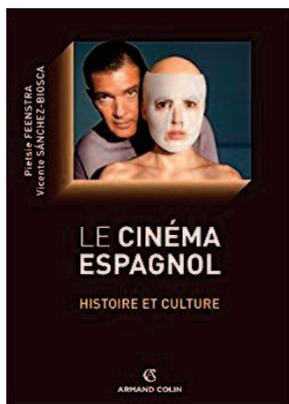
Armand Colin, 2014

220 páginas

14,99 € (Kindle) / 22 € (tapa blanda)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016>.

43-44



El estudio del cine español se encuentra bien asentado en los departamentos universitarios de hispanistas franceses. Se trata, de hecho, de una asignatura obligatoria en los planes de estudio y, en alternancia con el cine latinoamericano, no falta en las oposiciones de los profesores de secundaria. Esa implantación se debe en gran parte al trabajo realizado por investigadores como Emmanuel Larraz, Jean-Claude Seguin y Nancy Berthier. En ese ecosistema, Vicente Sánchez-Biosca y Pietsie Feenstra ocupan un lugar particular; el primero, porque desde España ha puesto en marcha productivas colaboraciones con Francia que se han cristalizado en publicaciones, encuentros y formación de nuevos investigadores; la segunda, porque, residente en el país francés, ha realizado un esfuerzo particular por ampliar los límites del ámbito del hispanismo. En ese sentido entendemos los monográficos que ha coordinado para la revista *CinémAction* o la publicación objeto de este texto, de la prestigiosa colección

Cinéma / artsvisuels de la editorial Armand Colin, cuyo catálogo incluye obras de referencia de Michel Chion, André Gaudreault o Raphaëlle Lemoine, por citar solo algunos nombres.

El título mismo de este volumen colectivo apela a una categoría de «cine nacional» que no podía dejar de cuestionarse en el prefacio (firmado por Philippe Sorlin), ni en la introducción (a cuenta de Feenstra y Sánchez-Biosca), aunque sea para defender su mera operatividad empírica y para señalar las tensiones que implica en un contexto ya esencialmente internacional y transnacional. Insisten asimismo los tres en la «normalidad» del cine español, el cual no solamente habría conseguido ponerse al diapason de los otros países europeos tras un importante periodo de aislamiento, sino que, como objeto de estudio, se hallaría integrado en las discusiones teóricas que guían los debates intelectuales contemporáneos, las mismas que articulan las partes y capítulos de este libro: la identidad nacional, la diferencia sexual, el post-colonialismo y la memoria; todas ellas deudoras no ya de la implantación de los *Cultural Studies* sino de su implosión en diferentes campos de estudio: los *Identity / Gender / Postcolonial / Memory Studies*, que llevan cierto tiempo dinamitando lo que en algún momento se consideraron bases sólidas del saber y que vuelven ahora a confluír en lo que se conoce como Estudios de la «Subalternidad».

De las cuatro partes en las que se divide el volumen, seguramente sean la primera –«À propos de l'identité nationale: l'espagnolade comme symptôme»– y la tercera –«L'autre en Espagne: entre imaginaire et présences réelles»– las que dialogan de manera más directa con los dos textos introductorios. Los tres primeros capítulos giran en torno a los rasgos de «españolidad» o «hispanidad» que crean arquetipos y géneros fílmicos particulares en función de que sean reconocidos por una mirada extranjera –el *latin lover*, la «espagnolade»– o por una propia –la «españolada»–. El trabajo de Vicente Benet presenta la originalidad de tratar estas cuestiones

estudiando la iconografía actoral como vehículo de alteridad étnica y sexual en el contexto del cine de Hollywood; mientras que Eva Woods Peiró definirá la «españolada» como campo de batalla filmica e ideológica que permite reafirmar los valores del franquismo. Valeria Camporesi, por su parte, revisita las nociones evocadas para analizar la «reflexión visual sobre la identidad cultural nacional» que reconoce en el cine de Pedro Almodóvar.

La tercera parte del volumen incidirá en cuestiones de identidad nacional reforzando el estudio de la alteridad con respecto a «lo español». El capítulo de Alberto Elena —a quien está dedicado el libro— se centra en «el otro colonial» a través un repaso de las películas «africanistas» del primer tercio de siglo y de la dificultad de vehicular un discurso crítico por la férrea dictadura franquista. Las páginas de Joxean Fernández y las de Ángel Quintana plantean respectivamente la representación filmica de las identidades nacionales vasca y catalana remitiendo a cuestiones que ya habían sido aludidas con respecto al cine español y que son extremadamente complejas, como ponen de manifiesto los criterios para la atribución de premios y subvenciones o la representación en cine de un sentimiento separatista. De sumo interés es el repaso histórico que contienen ambos trabajos y que permite volver a algunos filmes y proyectos poco conocidos hoy pero fundamentales en su momento y sumamente reveladores contemplados desde la actualidad. Es el caso, por dar un ejemplo, de la serie de cortometrajes *Ikuska* (1979-1984), coordinada por Antxón Ezeiza y que la Filmoteca Vasca está recuperando a finales de 2016.

La segunda parte del libro reúne contribuciones que deben mucho al giro introducido por los *Gender Studies*. La representación de las mujeres, la transexualidad y la homosexualidad en el cine español son los objetos de los tres capítulos que componen la sección: «Uniformes, mantilles et mini-jupes. Tension dans les roles de genre pendant le franquisme au sein de l'oeuvre de

Vicenç Lluch» (Laura Gómez Vaquero y Elena Oroz), «Le Corps entre Dieu et Prométhée» (Jean-Claude Séguin) y «Du cinéma gay et lesbien aux films *queeret trans*» (Ros Murray y Chris Perriam). Los tres trabajos se interesan de manera particular por la representación del cuerpo y parten del conservadurismo que impregnó la España franquista para subrayar algunas obras que se caracterizan por sus discursos disidentes y por dar visibilidad a transexuales y homosexuales. Si de nuevo la referencia a Almodóvar es obligada, otros directores menos conocidos (Vicenc Lluch, Marta Batllebò-Coll, Lucía Engaña Rojas, ...) son citados en estas páginas, cuya mirada crítica no deja de señalar que, pese al final de la censura, no se han colmado de modo satisfactorio todas las ausencias, entre ellas la de una sexualidad lesbiana que no responda a un imaginario patriarcal.

El libro se cierra con una parte dedicada a la representación de la memoria en el cine español, redactada por los propios directores del libro y Nancy Berthier. Se abren estas páginas enunciando claves de lectura que en efecto resultarán pertinentes para abordar los tres capítulos: conmemoración, acontecimiento y testigo; al tiempo que se llama la atención acerca de la triple temporalidad que hay que tener en cuenta en España en cuestiones de memoria: el enfrentamiento militar, la transición hacia la democracia y el presente, que condiciona la memoria de los acontecimientos históricos. Vicente Sánchez-Biosca cuestiona el «Planeta Memoria» que la Ley de Memoria Histórica de 2007 habría contribuido a instaurar, y analiza algunas producciones anteriores a ese momento alertando de manera particular acerca del peligroso revisionismo de ciertos filmes. Los capítulos de Nancy Berthier y de Pietsie Feenstra confirman la diversidad de registros que adopta lo memorístico. La primera aborda el tratamiento de la muerte de Franco a partir de un corpus variado que va desde el documental más oficial hasta la ficción satírica, quedando

así representadas diferentes actitudes comunicativas ante el decisivo acontecimiento. El capítulo que cierra el libro muestra que no están reñidos memoria y *box office*, más bien todo lo contrario. Pietsie Feenstra desvela la reacción ante el pasado que proponen algunas películas españolas recientes pertenecientes al género de terror; en ellas, la figura del espectro infantil supondría una manera de garantizar una presencia cinematográfica a quienes la historia de España condenó a la desaparición.

Altamente recomendable nos parece este volumen. Respondiendo al modelo colectivo que tanto abunda entre la comunidad académica, se agradece en este caso el carácter unitario del mismo. Es evidente el importante trabajo de coordinación y edición que facilita el acercamiento del lector a las diferentes partes, precedida cada una de ellas por una pequeña introducción que refuerza una coherencia argumental y conceptual ya garantizada por la perspectiva de la historia cultural y que com-

pleta las de por sí ricas referencias bibliográficas que aportarán a continuación los capítulos que componen cada parte. Citemos todavía el «Glosario» que cierra el libro; si la mayoría de las entradas son sin duda superfluas para gran parte de los hispanistas y otros conocedores del cine español, el lector con escaso conocimiento acerca del mismo apreciará saber a qué remiten expresiones como «films de destape» o «NO-DO». No olvidan, pues, los directores ese afán generalista que comentábamos al principio y que ha supuesto por otra parte el esfuerzo de traducir algunos de los textos al francés; se combina ese objetivo con el de ofrecer a los especialistas en el tema estudios de rigor que reactualizan ciertas interpretaciones e intentan llenar algunos vacíos, poniendo siempre de manifiesto que el cine español se halla «profundamente inscrito en la historia del país, es el reflejo fiel de los cuestionamientos de su sociedad» (contraportada del libro).

**Marta Álvarez**

**GLOBAL GENRES, LOCAL FILMS.  
THE TRANSNATIONAL DIMENSION  
OF SPANISH CINEMA**

**Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria  
y Juan A. Tarancón (eds.)**

Londres

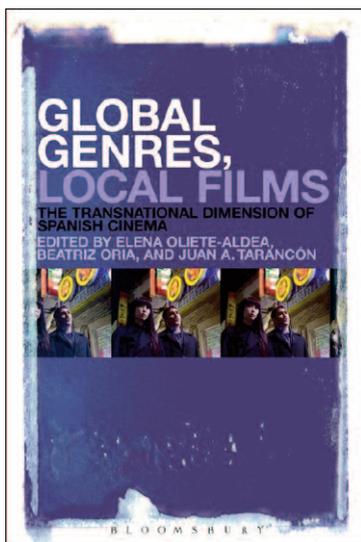
Bloomsbury, 2015

270 páginas

33,18 € (tapa blanda)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016>.

43-44



El auge de las publicaciones sobre cine transnacional supone la legitimación de una disciplina en los estudios sobre cine y televisión, sobre todo a partir de la década del 2000, en cuyos primeros años aparecieron textos de referencia en el campo como *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*, publicado por Ella Shohat y Robert Stam (2003) o *Transnational Cinema: The Film Reader*, por Elisabeth Ezra y Terry Rowden (2006).

Esta tendencia ha alcanzado también a los estudios sobre las obras audiovisuales producidas en España, donde la cuestión de la transnacionalidad se ha desarrollado en monográficos sobre cine español contemporáneo como *Contempo-*

*rary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, de Stephanie Dennison (2013), o, más recientemente, *La transnacionalidad en el cine hispánico*, editado por Nadia Lie y Robin Lefere (2016).

Ante tal magnitud de contribuciones en los últimos años surge la cuestión: ¿qué novedad puede aportarse dentro de los estudios sobre la transnacionalidad en el cine español?

En unas declaraciones en el marco del curso *Cine y globalización: una agenda para el siglo XXI*, organizado en 2013 conjuntamente por la Universidad Carlos III de Madrid y el Círculo de Bellas Artes y dirigido por Alberto Elena, el investigador afrontaba la definición de la cuestión: «El concepto de la transnacionalidad en el cine, realmente, está muy en boga y fundamentalmente surge de la insatisfacción crítica o teórica con el viejo concepto casi omnipresente de “cines nacionales”. [...] No es tanto un objeto de estudio como una nueva manera de interrogar al viejo objeto de estudio: al cine, a su historia, a su desarrollo».

Tomando las palabras del profesor Elena, el estudio de la faceta transnacional de (nuestro) cine nos permite establecer los interrogantes adecuados, a la vez que nuevas lupas con las que observarlo. En este contexto aparece *Global Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema*, volumen que integra las intenciones de observar la faceta transnacional del cine español desde la perspectiva del género fílmico. Este aspecto había sido anteriormente referido por Jay Beck y Vicente Rodríguez Ortega en *Contemporary Spanish Cinema and Genre* (2008), o por JoLabanyi y Tatjana Pavlović en *A Companion to Spanish Cinema* (2012), pero el volumen editado por Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria y Juan A. Tarancón aporta la novedad de dedicarse exclusivamente al estudio de las conexiones entre las dialécticas local-global y el género en un periodo muy amplio, que se extiende desde la década de los años treinta hasta los 2000, con un aporte de diecisiete textos ela-

borados por un total de veinte investigadores. Esta diversidad de autores, procedentes principalmente de universidades españolas, pero también de Reino Unido, Francia y Estados Unidos, manifiesta el carácter transnacional de la propia publicación.

En el prólogo con el que Barry Jordan inaugura el volumen, se observa que los editores parten de la premisa de que «el cine español ha estado siempre conectado al desarrollo global en la producción cinematográfica» (p. 1), razón por la que dedican la primera parte del libro a la cuestión transnacional en textos fílmicos españoles desde la llegada del sonoro hasta los años sesenta. Cada una de las aportaciones toma como referencia un género fílmico para analizar cómo en las diferentes décadas se ha relacionado con la perspectiva transnacional. Lo hace Valeria Camporesi con el musical de los años treinta en «The Tuneful 1930s: Spanish Musicals in a Global Context»; Vicente J. Benet con el cine histórico en la década de los cuarenta en «Historical Films During the First Years of the Franco Regime and Their Transnational Models»; Juan A. Tarancón con el cine negro en «Realism, Social Conflict, and the Rise of Crime Cinema in Francoist Spain»; Federico Bonaddio con el cine político y de entretenimiento en los cincuenta en «Luis Lucia's 'Lola la piconera' (1951): Hybridity, Politics, Entertainment»; y Daniel Mourenza con el melodrama de medio siglo en «Nothing Ever Happens: Juan Antonio Bardem and the Resignification of Hollywood Melodrama» (1954-1963). Con los casos de estudio aportados en esta primera parte se constata la influencia del flujo de prácticas fílmicas asociadas a códigos genéricos desde la primera mitad del siglo XX.

En una segunda parte, las aproximaciones al cine contemporáneo desde finales de los años sesenta hasta los noventa se centran en la posibilidad del cruce de géneros propios de la cinematografía española y con los de otras tradiciones cinematográficas, concretamente la inglesa, francesa, italiana y estadounidense. De esta manera, los acer-

camientos a las influencias de géneros europeos se dan en la reflexión de Arnaud Duprat de Montero sobre *Stress es tres, tres* (Carlos Saura, 1968) desde sus influencias francesas y americanas; de Andy Willis, que analiza los trasvases del género *giallo* al cine español en «Violence, Style and Politics: The Influence of the Giallo in Spanish»; y de Ann Davies, que toma como referencia el género gótico en «Spanish Gothic Cinema: The Hidden Continuities of a Hidden Genre». La incursión de géneros típicamente hollywoodienses encuentran su análisis, particularmente, en las aportaciones de Noelia V. Saenz, que estudia el cruce del género histórico-épico de Hollywood en las coproducciones sobre el descubrimiento de América realizadas a principios de los años noventa en «Reframing Empire: Mediating Encounters and Resistance in Spanish Transatlantic Cinema since 1992»; y de Carmen Indurain Eraso, que dedica su análisis a la presencia del género *roadmovie* en el cine español a través de «The Transnational Dimension of Contemporary Spanish Road Movies». Por último, el caso de estudio de *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), aportado por Chantal Cornut-Gentile D'Arcy, ofrece una mirada sobre las representaciones de la España rural como espacio local de encuentro de dialécticas transnacionales.

La última parte del libro amplía las discusiones previas al marco de las producciones españolas del siglo XXI desde la perspectiva de lo que los editores han denominado «Self-Conscious Transnationalism», una suerte de recopilación de textos sobre especificidades del cine español contemporáneo que oculta la sutil influencia de géneros transfronterizos tras representaciones de tramas locales.

Para ello, Beatriz Oria dedica su texto «Isn't It Bromatic? New Directions in Contemporary Spanish Comedy» a la presencia del fuertemente extendido género *bromance* hollywoodiense en las comedias producidas en España y cómo este es utilizado para reafirmar signos de identidad

española. En «Malamadres and Bertomeus: Transnational Crime Film and Television», Luis M. García-Mainar explora la transformación del cine negro y detectivesco de acción anglosajón en un género en el que la psicología de los personajes cobra importancia y cómo este ha influido en *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) o la televisiva *Crematorio* (Canal+, 2011). Por su parte, Alberto Elena y Ana Martín Morán toman como caso de estudio *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008) y *El truco del manco* (Santiago Zannou, 2008), en «Transnational Contours and Representation Models in Recent Films about Immigration in Spain», para reflexionar sobre cómo estas producciones apuntan hacia la posibilidad de que géneros como la comedia romántica o el cine de *banlieue* francés contribuyan a normalizar representaciones sobre inmigración. Por último, Vicente Rodríguez Ortega cierra el volumen con un texto acerca de lo que el autor denomina «coproducciones invisibles», producciones carentes de signos estéticos o culturales asociados a ninguna cinematografía concreta y que esconden tras el género su condición de obras híbridas producidas desde varios países. Cuando la lectura de *Global Genres, Local Films*.

*The Transnational Dimension of Spanish Cinema* finaliza, vuelve a nosotros la constatación de Alberto Elena: la perspectiva del cine transnacional nos permite dar respuesta a interrogantes que no pueden ser contestados desde una perspectiva nacional y, en este caso, se demuestra que históricamente parte de la capacidad de transnacionalización de nuestro cine se ha dado por la adopción de códigos propios de géneros filmicos transfronterizos. Asimismo, se observa que el género ha influido en la manera en que las producciones españolas contemporáneas esconden o magnifican su condición *made in Spain*.

Se amplía así la bibliografía cada vez más especializada sobre transnacionalidad en las obras audiovisuales producidas en España, cumpliendo con el objetivo que plantean los editores de elaborar una larga revisión cronológica del cine español desde la perspectiva transnacional, no solo a través del análisis de contenidos desde la influencia de los géneros, sino también enriqueciendo su forma con las aportaciones de investigadores de distintas procedencias.

**Ana Mejón**



## BIBLIOGRAFÍA DE ALBERTO ELENA. PUBLICACIONES SOBRE HISTORIA DE LA CIENCIA Y CINE

MINERVA CAMPOS

ANA ALBERTOS

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.010>

El trabajo de Alberto Elena se encuentra en multitud de publicaciones y formatos diferentes que evidencian las muchas líneas de interés que guiaron su carrera como investigador.

Aquí nos hemos limitado a aquellos estudios sobre cine e historia de la ciencia publicados como volúmenes monográficos, capítulos de libros, artículos académicos, actas de congresos y revistas especializadas. Quedan a un lado, por tanto, prólogos para libros ajenos, textos para ciclos y muestras de cine, para catálogos de festivales y, por supuesto, los muchos trabajos presentados en seminarios, cursos y congresos por todo el mundo.

Llama la atención, y así hemos organizado también esta bibliografía, el tránsito de la historia de la ciencia a los estudios sobre cine. A comienzos de la década de 1990 encontramos unos primeros trabajos sobre cine que se centran en la representación de la ciencia en películas de ficción, así como en biografías científicas particulares como las de Pasteur y Marie Curie. Esta deriva también tuvo efecto en la trayectoria profesional de Alberto Elena. Fue profesor de historia de la ciencia en la UNED y en la Universidad Autónoma de Madrid desde principios de los años ochenta. En esta misma universidad dirigió el Aula de Cine (1990-1995) y coordinó en sus primeras ediciones el Doctorado en Historia del cine, creado en 1994. También aquel año publicamos el primer número de *Secuencias*. En 2006 se incorporó a la Universidad Carlos III de Madrid como profesor de los estudios de Comunicación audiovisual.

Los cines de África, Asia y América Latina, y, más recientemente, las coproducciones internacionales y el cine transnacional, protagonizan el trabajo de Alberto Elena. Dan cuenta de ello los estudios en los que propone un posible canon de cine latinoamericano, los que abordan fenómenos como Nollywood y Bollywood, los que se detienen en filmografías particulares como las de Abbas Kiarostami o Satyajit Ray, y aquellos que cartografían el «cine del Tercer Mundo» y el de «la periferia». También los trabajos que más recientemente dedicó a la circulación e intercambios de películas en el contexto de las coproducciones internacionales, las redes de distribución comerciales convencionales y los festivales de cine. Sin embargo, es necesario destacar la atención que durante sus investigaciones prestó también al cine español (cine colonial, censura, distribución), cine popular (Joselito), documental

(colonial español y chino contemporáneo) y otros formatos (series de televisión en la India y Costa de Marfil).

Más que esta breve nota introductoria, la bibliografía de Alberto Elena merece una lectura atenta. Solo una última pista para abordarla: su activa participación en *Secuencias* durante dos décadas con la coordinación de números monográficos, artículos, reseñas de libros y DVDs y notas sobre algunas de las muestras y festivales de cine a los que acudía unas veces como programador de Cines del Sur (Berlín, Cannes, Rotterdam), otras como jurado (Varsovia, BAFICI, San Sebastián) y otras como cinéfilo (podemos repetir Berlín).

\*\*\*

Esta bibliografía es también accesible en su versión dinámica en el portal de la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido elaborada por Ana Albertos, Directora de la Biblioteca de la Facultad de Formación del Profesorado y Educación. Como aquí, las referencias aparecen organizadas en los marcos «Historia de la ciencia» (<http://bit.ly/2273LT5>) y «Cine» (<http://bit.ly/1TCJlv8>).

## Historia de la Ciencia

ELENA, Alberto, «La cruzada de los textos escolares de Filosofía» (*Revista de Occidente*, n.º 5, 1981), pp. 119-125.

ELENA, Alberto, «El extraño caso del Prof. Feyerabend» (*Leviatán: revista de hechos e ideas*, n.º 7, 1982), pp. 113-115.

ELENA, Alberto, «Galileo y el Ideal Explicativo» (*Asclepio*, n.º 34, 1982), pp. 199-217.

ELENA, Alberto, «Teoría planetaria e hipótesis astronómica: el desarrollo de la “Physica Coelestis” durante el renacimiento» (*Diánoia*, n.º 28, 1982), pp. 179-197.

ELENA, Alberto (ed.), *Copérnico, Digges, Galileo: opúsculos sobre el movimiento de la Tierra* (Madrid, Alianza Editorial, 1983).

ELENA, Alberto, «Los precursores de Newton», en Carlos Sánchez del Río (ed.), *Historia de la física hasta el Siglo XIX* (Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1983), pp. 89-104.

ELENA, Alberto, «Física y filosofía en el Siglo XVII: la Royal Society de Londres y el programa baconiano» (*Contextos. Revista de la Universidad de León*, vol. 2, n.º 1, 1983), pp. 105-125.

ELENA, Alberto, «Huygens y el cartesianismo (a propósito de la noción de gravedad)» (*Llull*, vol. 8-9, n.º 5, 1983), pp. 5-16.

ELENA, Alberto, «On the Different Kinds of Attractive Forces in Kepler» (*Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, n.º 110, 1983), pp. 22-29.

ELENA, Alberto (ed.), *Tratados de Pneumática* (Madrid, Alianza Editorial, 1984).

ELENA, Alberto, *Las quimeras de los cielos: aspectos epistemológicos de la Revolución Copernicana* (Madrid, Siglo XXI, 1985).

ELENA, Alberto, «La ciencia islámica en la Edad Media» (*Cálamo: revista de cultura hispano-árabe*, n.º 6, 1985), pp. 22-24 y 31-33.

- ELENA, Alberto, «La fundación de la Royal Society y la cuestión nacionalista: el Grupo Comeniano», en Susana Onega (ed.), *Estudios literarios ingleses: Renacimiento y Barroco* (Madrid, Cátedra, 1986), pp. 499-518.
- ELENA, Alberto, «¿Revolución en geología? De Lyell a la tectónica de placas» (*Arbor*, n.º 486, 1986), pp. 9-45.
- ELENA, Alberto, «Utopías científicas del Siglo XVII: A Description on the Famous Kingdom of Macaria» (*Lull*, n.º 16-17, 1986), pp. 65-80.
- ELENA, Alberto, «Científicos, filósofos y jardineros: la restauración del paraíso terrenal», en Javier Echeverría y María Sol de Mora (eds.), *Actas del III Congreso de la Sociedad Española de Historia de la Ciencia* (San Sebastián, Editorial Gipuzcoana, 1986), pp. 265-274.
- ELENA, Alberto, «La última revolución científica: la teoría tectónica de placas y la nueva concepción de la geología» (*V Cursos Internacionales: seminarios y conferencias*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1986), pp. 183-192.
- ELENA, Alberto, «Historia de la ciencia», en Román Reyes (ed.), *Terminología científico-social: una aproximación crítica* (Barcelona, Editorial Anthropos, 1987), pp. 97-99.
- ELENA, Alberto, «Qanat: una nota sobre tecnología hidráulica en el Madrid musulmán» (*Sylva Clus*, vol. 1, n.º 1, 1987), pp. 109-116.
- ELENA, Alberto, «La recensión de los principios newtonianos en el Journal des sçavans» (*Sylva Clus*, vol. 2, n.º 1, 1987), pp. 81-85.
- ELENA, Alberto, «¿Estilo newtoniano o ideología newtoniana?» (*Revista de Occidente*, n.º 68, 1987), pp. 25-40.
- ELENA, Alberto y ORDÓÑEZ, Javier, *Historia de la ciencia* (Madrid, Alianza Editorial, 1988).
- ELENA, Alberto y MARTÍNEZ-ALBERTOS, Ana, *Bibliografía española de la historia de la ciencia y de la tecnología* (Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1988-1993).
- ELENA, Alberto, «Schadweel vs. Hooke, o la ciencia de los escenarios», en Mariano Esteban Piñeiro et al. (eds.), *Estudios sobre historia de la ciencia y de la técnica* (Valladolid, Junta de Castilla y León, 1988), pp. 1093-1101.
- ELENA, Alberto, «El declive de la ciencia islámica: una reinterpretación» (*Revista de Occidente*, n.º 82, 1988), pp. 101-112.
- ELENA, Alberto, «The Imaginarivellian Revolution» (*Earth Sciences History*, vol. 2, n.º 7, 1988), pp. 126-133.
- ELENA, Alberto, *A hombros de gigantes: estudios sobre la Primera Revolución Científica* (Madrid, Alianza Editorial, 1989).
- ELENA, Alberto, «La Royal Society y sus enemigos: avatares de la ciencia en la restauración», en Bernd Dietz (ed.), *Estudios literarios ingleses: la Restauración (1660-1700)* (Madrid, Cátedra, 1989), pp. 59-83.
- ELENA, Alberto, «La América de PiriRa'is y otras visiones otomanas», en Ubiratán D'Ambrosio (ed.), *Anais do Segundo Congresso Latin-Americano de História de Ciência e da Tecnologia* (São Paulo, Nova Stella, 1989), pp. 69-77.
- ORDÓÑEZ, Javier y ELENA, Alberto (coords.), *La ciencia y su público: perspectivas históricas* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990).
- ORDÓÑEZ, Javier y ELENA, Alberto, «El Imperio Otomano y la expansión científica europea, 1699-1908», en Javier Ordóñez y Alberto Elena (coords.), *La ciencia y su público: perspectivas históricas* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), pp. 365-419.

- ELENA, Alberto, «History of Science in Spain: A Preliminary Survey» (*British Journal for the History of Science*, vol. 77, n.º 23, 1990), pp. 187-196.
- ELENA, Alberto, «Los “estudios sobre la mujer” y la historia de la ciencia», en Cristina Bernis et al. (eds.), *Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia* (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1991), pp. 665-669.
- ELENA, Alberto, «Centros y periferias en historia de la ciencia: Sicilia en el siglo XVIII», en Manuel Valera y Carlos López Fernández (eds.), *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* (Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991), pp. 520-534.
- ELENA, Alberto, «Baconianism in the 17<sup>th</sup> Century Netherlands: A Preliminary Survey» (*Nunciüs*, vol. 1, n.º 6, 1991), pp. 33-47.
- ELENA, Alberto, «Models of European Scientific Expansion: The Ottoman Empire as a Source of Evidence», en Patrick Petitjean, Cathernie Jami y Anne Marie Moulin (eds.), *Science and Empires. Historical Studies about Scientific Development and European Expansion* (Dordrecht, Kluwer, 1992), pp. 259-267.
- ELENA, Alberto, «Ciencia y técnica en un contexto periférico: el mundo islámico» (*Arbor*, n.º 560, 1992), pp. 217-231.
- LAFUENTE, Antonio ELENA, Alberto y ORTEGA, María Luisa (eds.), *Mundialización de la ciencia y cultura nacional: Actas del Congreso Internacional Ciencia, Descubrimiento y Mundo Colonial* (Madrid, Ediciones Doce Calles, 1993).
- ORTEGA, María Luisa, ELENA, Alberto y ORDÓÑEZ, Javier (eds.), *Técnica e imperialismo* (Madrid, Ediciones Turfan, 1993).
- ELENA, Alberto, «Técnica y poder en la España del Siglo XIX: la aventura colonial», en María Luisa Ortega, Alberto Elena y Javier Ordóñez (eds.), *Técnica e imperialismo* (Madrid, Ediciones Turfan, 1993), pp. 49-71.
- ELENA, Alberto, «Science in Spanish Universities», en Giuliano Pancaldi (ed.), *Le università e le scienze. Prospettive storiche e attuali* (Bologna, Università degli Studi di Bologna, 1993), pp. 105-120.
- ELENA, Alberto, «La ciencia en los salones, o de cómo al punto convirtiéronse en sabias las mujeres» (*Arbor*, n.º 565, 1993), pp. 51-63.
- ELENA, Alberto, «“In lode della filosofessa di Blogna”: An Introduction to Laura Bassi» (*Isis*, vol. 3, n.º 82, 1993), pp. 510-518.
- ELENA, Alberto, *La revolución astronómica* (Madrid, Akal, 1995).
- ELENA, Alberto, «De la revolución científica a la revolución industrial: la dimensión tecnológica del newtonianismo» (*Hispania*, vol. 193, n.º 56, 1996), pp. 541-164.
- ELENA, Alberto y LAFUENTE, Antonio, «Los científicos ante su imagen y su público» (*Claves de la razón práctica*, n.º 67, 1996), pp. 48-55. Reedición: «Los científicos ante su imagen y su público» (*IPN: ciencia, arte y cultura*, vol. 12, n.º 2, 1997).
- ELENA, Alberto, ORDÓÑEZ, Javier y COLUBI, Mariano, *Después de Newton: ciencia y sociedad durante la Primera Revolución Industrial* (Barcelona, Antrophos Editorial, 1998).
- ELENA, Alberto, «Ciencia, mujer y cultura popular: una ecuación problemática» (*Claves de la Razón Práctica*, n.º 84, 1998), pp. 54-60.
- ELENA, Alberto, «Magos e ingenieros en el Renacimiento: una reevaluación» (*Arbor*, n.º 628, 1998), pp. 421.
- ELENA, Alberto, «Science, Technology, and the Spanish Colonial Experience in the 19<sup>th</sup> Century» (*Osiris*, n.º 15, 2000), pp. 70-82.

## Cine

- ELENA, Alberto (ed.), «Cine e historia de la ciencia» (*Sylva Cluis*, vol. 3, n.º 8, dossier, 1989).
- ELENA, Alberto, «Cine e historia de la ciencia: un estudio preliminar» (*Sylva Cluis*, vol. 3, n.º 8, 1989), pp. 3-4.
- ELENA, Alberto, *El cine del Tercer Mundo: Diccionario de realizadores* (Madrid, Ediciones Turfan, 1993).
- ELENA, Alberto (ed.), «Cine e Islam» (*Nosferatu: Revista de Cine*, dossier, 1993).
- ELENA, Alberto (ed.), «Las imágenes de la ciencia en el cine de ficción» (*Arbor*, n.º 569, dossier, 1993).
- ELENA, Alberto, «El ángel inoculador: "Pasteur" y los orígenes de las biografías cinematográficas de científicos» (*Arbor*, n.º 569, mayo de 1993), pp. 17-37.
- ELENA, Alberto, «De Méliès a Terminator: imágenes de la ciencia en el cine de ficción» (*Arbor*, n.º 569, 1993), pp. 9-16.
- ELENA, Alberto, «Exemplary Lives: Biographies of Scientists on Screen» (*Public Understanding of Science*, vol. 3, n.º 2, 1993), pp. 205-223.
- ELENA, Alberto, «En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés» (*Nosferatu: Revista de Cine*, n.º 11, 1993), pp. 4-13.
- ELENA, Alberto, «Naguib Mahfuz y el desarrollo del cine egipcio», en Emilio C. García Fernández (coord.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español: Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Madrid, Editorial Complutense, 1993), pp. 353-360.
- ELENA, Alberto, «Cine, política y star-system en la India» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 18, 1994), pp. 109-117.
- ELENA, Alberto, «Elementos para una historia del cine en el mundo islámico» (*Nosferatu*, n.º 19, 1995), pp. 16-63.
- ELENA, Alberto, «La emergencia de los cines africanos», en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (eds.), *Historia general del cine: Nuevos Cines (años 60)* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 325-375.
- ELENA, Alberto, «Televisión y desarrollo: Estrategias narrativas de las series de India y Costa de Marfil» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 21, 1995), pp. 198-209.
- ELENA, Alberto, «Cine para el imperio: pautas de exhibición en el Marruecos español (1939-1956)», en Julio Pérez Perucha (ed.), *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine* (La Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995).
- ELENA, Alberto, «La década prodigiosa: cine iraní, 1983-1993» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 19, 1995), pp. 16-27.
- ELENA, Alberto, «La industria del cine en Asia y Oriente Medio», en Juan Miguel Company y Manuel Palacio (eds.), *Historia general del cine: Europa y Asia (1918-1939)* (Madrid, Cátedra, 1997), pp. 177-210.
- ELENA, Alberto, «La llamada de África: una aproximación al cine colonial español», en Román Gubern (ed.), *Un siglo de cine español* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997), pp. 249-259.
- ELENA, Alberto, «Romancero marroquí: africanismo y cine bajo el franquismo» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 4, 1996), pp. 83-120.
- ELENA, Alberto, «Pela arte e ciencia: o nascimento do cinema científico» (*Revista de comunicação e linguagens*, n.º 23, 1996), pp. 153-164.

- ELENA, Alberto, «Skirts in the Lab: “Madame Curie” and the Image of the Woman Scientist in the Feature Film» (*Public Understanding of Science*, vol. 3, n.º 6, 1997), pp. 269-278.
- ELENA, Alberto, «¿Lejos de Hollywood? El cine de las periferias», en Anna Solà et al. (eds.), *Aspectos didácticos de ciencias sociales* (Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1997), pp. 71-94.
- ELENA, Alberto, «¿Quién prohibió “Rojo y negro”?» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 7, 1997), pp. 61-78. Reedición: «¿Quién prohibió “Rojo y negro”?», en Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas (eds.), *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo* (Madrid, Ocho y medio, 2009), pp. 143-174.
- ELENA, Alberto, «La canción de Aixa» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 7, 1997), pp. 26-29.
- ELENA, Alberto, «Lenguaje, cultura y cine popular: encuentros y desencuentros» (*Revista de Occidente*, n.º 196, 1997), pp. 44-60.
- ELENA, Alberto, «La llamada de África: una aproximación al cine colonial español» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 1, 1997), pp. 271-281.
- ELENA, Alberto, «Francisco Lombardi», en Clara Kriger y Alejandra Portela (eds.), *Diccionario de realizadores* (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997), p. 438.
- ELENA, Alberto, «Romancero marroquí (1939)», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Filmoteca Española, 1997), pp. 122-124.
- ELENA, Alberto, «Harka (1941)», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Filmoteca Española, 1997), pp. 132-134.
- ELENA, Alberto, «Los últimos de Filipinas (1945)», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Filmoteca Española, 1997), pp. 196-198.
- ELENA, Alberto, «Corona negra (1950)», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Filmoteca Española, 1997), pp. 282-284.
- ELENA, Alberto, «El pequeño ruiseñor (1958)», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Filmoteca Española, 1997), pp. 445-448.
- ELENA, Alberto, «Badis (1988)», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Filmoteca Española, 1997), pp. 893-895.
- ELENA, Alberto, *Satyajit Ray* (Madrid, Cátedra, 1998).
- ELENA, Alberto, «Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 28, 1998), pp. 22-39. Reedición: «Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1986-1932» (*Cinemas: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.º 17, 1999), pp. 49-74.
- ELENA, Alberto, «La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales», en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *Historia general del cine: orígenes del cine* (Madrid, Cátedra, 1998), pp. 189-218.
- ELENA, Alberto, «La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa», en Josexo Cerdán y Julio Pérez Perucha (eds.), *Tras el sueño: Actas del centenario. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, 1998), pp. 221-230.
- ELENA, Alberto, «Cine colonial», en José Luis Borau (ed.), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza Editorial, 1998), pp. 242-243.
- ELENA, Alberto, «Maruja Díaz», en José Luis Borau (ed.), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza Editorial, 1998), pp. 277-278.

- ELENA, Alberto, «Joselito», en José Luis Borau (ed.), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza Editorial, 1998), pp. 482-483.
- ELENA, Alberto, *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India* (Barcelona, Paidós, 1999).
- ELENA, Alberto y DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.), *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza Editorial, 1999).
- ELENA, Alberto y PARANAGUÁ, Paulo Antonio (eds.), «Mitologías latinoamericanas» (*Archivos de la Filмотeca*, n.º 31, dossier, 1999).
- ELENA, Alberto, «Avatares del cine latinoamericano en España» (*Archivos de la Filмотeca*, n.º 31, 1999), pp. 228-241.
- ELENA, Alberto, «La invención del subdesarrollo: Calcuta al filo del año 2000» (*Utopía. Revista de estudios sobre desarrollo*, n.º 1, 1999), pp. 26-44.
- ELENA, Alberto (ed.), «Cine y pornografía» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 12, dossier, 2000).
- ELENA, Alberto, «La puerta del infierno: tres notas sobre la circulación del cine pornográfico» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 12, 2000), pp. 7-22.
- ELENA, Alberto, «La sombra del cangaceiro: el cine brasileño y la crítica española» (*Archivos de la Filмотeca*, n.º 36, 2000), pp. 228-241. Reedición: «La sombra del cangaceiro: el cine brasileño y la crítica española» (*Cinemais: revista de cinema e outras questoes audiovisuaes*, n.º 25, 2001).
- ELENA, Alberto, «La parada de los monstruos: “King Kong”, “Godzilla”, y nosotros», en Antonio Lafuente y Javier Moscoso (eds.), *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional* (Madrid, Biblioteca Nacional, 2000), pp. 237-249.
- ELENA, Alberto, «Cámara al sol: notas sobre el documental colonial en España», en Josep María Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (Madrid, Ocho y medio, 2001), pp. 115-124.
- ELENA, Alberto, «El cantor del Cine Rex: una revisión del cine de Joselito» (*Archivos de la Filмотeca*, n.º 38, 2001), pp. 48-61. Reedición: «Le chanteur du Cinéma Rex. Analyse des films de Joselito», en Vicente Sánchez-Biosca y Vicente J. Benet (eds.), *Les enjeux du cinéma espagnol. De la guerre à la postmodernité* (París, Éditions L’Harmattan, 2010), pp. 167-182.
- ELENA, Alberto, «Cine y públicos en América Latina: el periodo mudo» (*Otrocampo. Estudios sobre cine*, n.º 4, 2001).
- ELENA, Alberto, «Miradas de Oriente: sesenta y cinco realizadores» (*Nosferatu: revista de cine*, n.º 36-37, 2001), pp. 160-191.
- ELENA, Alberto, «Perspectivas del cine Thai» (*Nosferatu: revista de cine*, n.º 36-37, 2001), pp. 148-152.
- ELENA, Alberto, «Spanish Colonial Cinema: Contours and Singularities» (*Journal of Film Preservation*, n.º 63, 2001), pp. 29-35.
- ELENA, Alberto, «Cinema dell’Africa Subsahariana», en Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale* (Torino, Giulio Einaudieditore, 2001), pp. 385-414.
- ELENA, Alberto, «Cinema indiano. Il periodo del sonoro», en Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale* (Torino, Giulio Einaudi editore, 2001), pp. 645-685.
- ELENA, Alberto, *Ciencia, cine e historia: de Méliès a 2001* (Madrid, Alianza Editorial, 2002).
- ELENA, Alberto, «Políticas cinematográficas coloniales: España, Francia y el protectorado de Marruecos», en Fernando Rodríguez Medano y Helena de Felipe (eds.), *El protectorado español en Marruecos: gestión colonial e identidades* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002), pp. 13-35.

- ELENA, Alberto, «Borzage nunca cenó aquí: retrospectiva en San Sebastián» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 15, 2002), pp. 70-71.
- ELENA, Alberto, «Mitades ocultas: el cine iraní en la era Jatami» (*Otrocampo. Estudios sobre cine*, n.º 6, 2002).
- ELENA, Alberto (ed.), «Oriente Medio: cine, memoria, esperanza» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, dossier, 2003).
- ELENA, Alberto, «¿Cerrado por reformas? Cine latinoamericano hoy» (*Reseña. Revista de crítica cultural*, n.º 340, 2002), pp. 4-8. Reedición: «¿Cerrado por reformas? Cine latinoamericano hoy» (*Comunicación*, n.º 122, 2003), pp. 36-41.
- ELENA, Alberto, *Abbas Kiarostami* (Madrid, Cátedra, 2003). Reedición: *The Cinema of Abbas Kiarostami* (Londres, Al Saqi Books, 2005).
- ELENA, Alberto (ed.), *Entre amigos y vecinos: puerta abierta al Magreb* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2003).
- ELENA, Alberto y DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.), *The Cinema of Latin America* (Londres, Wallflower Press, 2003).
- VASUDEV, Aruna y ELENA, Alberto, *El sueño de Bollywood: cine contemporáneo de la India* (Las Palmas, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2003).
- ELENA, Alberto y MESTMAN, Mariano, «Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), pp. 79-92.
- ELENA, Alberto, «Reeducar la mirada: el cine de Abbas Kiarostami» (Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003). Reedición: «Re-educating the Gaze: The Cinema of Abbas Kiarostami» (*Cinemaya. The Asian Film Quarterly*, n.º 63-64, 2004), pp. 70-75.
- ELENA, Alberto, «El cine latinoamericano en España: materiales para una historia de la recepción» (*El ojo que piensa*, n.º 1, 2003).
- ELENA, Alberto, «Panorama desde el puente (de Gálata), o las encrucijadas del cine turco» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2003), pp. 98-114.
- ELENA, Alberto, «Tuve un sueño como este: el apocalipsis según Kurosawa» (*Nosferatu: revista de cine*, n.º 44-45, 2003), p. 84-90.
- ELENA, Alberto, «El universo poético de Abbas Kiarostami» (*Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, n.º 236, 2003), pp. 209-212.
- ELENA, Alberto (ed.), *Seúl Express: la renovación del cine coreano, 1997-2004* (Madrid, T&B Editores, 2004).
- ELENA, Alberto, «El sueño de la luz: Abbas Kiarostami», en *La vida es corto: las películas breves de los grandes cineastas* (Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2004), pp. 170-175.
- ELENA, Alberto, «Corto y con filo: Satyajit Ray», en *La vida es corto: las películas breves de los grandes cineastas* (Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2004), pp. 254-257.
- ELENA, Alberto, «Lugares comunes: nuevas políticas de coproducción entre España y América Latina» (*Otrocampo. Estudios sobre cine*, n.º 9, 2004).
- ELENA, Alberto, «Willkommen, Herr Marshall! (Retrospectivas Berlinale 2004)» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 19, 2004), pp. 95-97.
- ELENA, Alberto, *Romancero marroquí: el cine africanista durante la guerra civil* (Madrid, Filmoteca Española, 2005).
- ELENA, Alberto (ed.), «Cine y migraciones: la experiencia hispanoamericana» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 22, dossier, 2005).

- ELENA, Alberto, «Mi cámara no miente: el nuevo documental chino, 1990-2004», en Casimiro Torreiro y Jostexo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (Madrid, Cátedra, 2005), pp. 251-283.
- ELENA, Alberto, «Cantinflas censurado, o de cómo la censura franquista trató al cine latinoamericano», en David Oubiña y Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispano-americano* (Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, 2005), pp. 31-39.
- ELENA, Alberto, «Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina», en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)* (La Coruña, Vía Láctea editorial, 2005), pp. 332-376.
- ELENA, Alberto, «Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 49, 2005), pp. 54-65.
- ELENA, Alberto, «Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 22, 2005), pp. 107-133.
- ELENA, Alberto, «Berlinalde 2005» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 21, 2005), pp. 87-89.
- ELENA, Alberto, «Europa, Europa... (y también Asia): 49ª Semana Internacional de Cine de Valladolid» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 21, 2005), pp. 78-84.
- ELENA, Alberto (ed.), *Luces de Siam: una introducción al cine tailandés* (Las Palmas, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2006).
- ELENA, Alberto, «Rumbo a Oriente: notas sobre la versión árabe de "La canción de Aixa"», en Julio Pérez Perucha y Pedro Poyato (eds.), *¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español. XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 2006), pp. 69-79.
- ELENA, Alberto, «Makavejev, Dusan», en José Enrique Monterde y Carlos Losilla (eds.), *Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos* (Valencia, Filmoteca Valenciana, 2006), pp. 309-311.
- ELENA, Alberto, «Paradjanov, Sergei», en José Enrique Monterde y Carlos Losilla (eds.), *Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos* (Valencia, Filmoteca Valenciana, 2006), pp. 323-325.
- ELENA, Alberto, «*Sayat Nova* (*El color de las granadas*, Sergei Paradjanov, 1968)», en José Enrique Monterde y Carlos Losilla (eds.), *Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos* (Valencia, Filmoteca Valenciana, 2006), pp. 239-241.
- ELENA, Alberto, «*Covek nija tica* (*El hombre no es un pájaro*, Dusan Makavejev, 1965)», en José Enrique Monterde y Carlos Losilla (eds.), *Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos* (Valencia, Filmoteca Valenciana, 2006), pp. 190-192.
- ELENA, Alberto, «Abbas Kiarostami: Iluminación íntima», en Adrian Cangi (ed.), *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real* (Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2006), pp. 125-131.
- ELENA, Alberto, «"Que no se te quiebre todavía el hilo": Tres notas sobre *Alumbraimiento*», en Alain Bergala y Jordi Balló (eds.), *Erice-Kiarostami: Correspondencias* (Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea, 2006), pp. 104-111.
- ELENA, Alberto, «De incierta manera: "Coffea Arabiga"», en Julie Amiot y Nancy Berthier (eds.), *Cuba: cinéma et révolution* (Lyon, Le Grimoire, 2006), pp. 69-78.
- ELENA, Alberto, «Don't Be Quiet! 8ª Bienal de Cine Árabe. París, 22-30 de julio de 2006» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 24, 2006), pp. 109-111.
- ELENA, Alberto (ed.), *Youssef Chahine: el fuego y la palabra* (Granada, Festival de Cines del Sur, 2007).

- ELENA, Alberto, *Las mil y una imágenes del cine marroquí* (Las Palmas, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2007).
- ELENA, Alberto, *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología, modernidad* (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2007).
- ELENA, Alberto, «"Como un ídolo de arena" o las tribulaciones de Youssef Chahine en Andalucía», en Alberto Elena (ed.), *Youssef Chahine: el fuego y la palabra* (Granada, Festival de Cines del Sur, 2007), pp. 135-153.
- ELENA, Alberto, «Mi cámara no miente: el nuevo documental chino, 1990-2004», en Luis Miranda (ed.), *China Siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)* (Granada, Festival de Granada Cines del Sur, 2007), pp. 193-225.
- ELENA, Alberto, «Bollywood noir: diez proposiciones para un estudio», en Roberto Cueto y Jesús Palacios (eds.), *Asia noir: serie negra al estilo oriental* (Las Palmas, Festival Internacional de Cine de las Palmas de Gran Canaria, 2007), pp. 234-240.
- ELENA, Alberto, «El imaginario africano del cine colonial español», en Clément Tapsoba, *Cinematografías: África* (Madrid, La Casa Encendida, 2007), pp. 36-43.
- ELENA, Alberto, «El naufragio del Paradise café: una introducción a Ritwik Ghatak» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 55, 2007), pp. 178-185.
- ELENA, Alberto, «De Tángen a Yakarta: cartografías del cine en el mundo islámico» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 57-58, 2007), pp. 298-301.
- ELENA, Alberto, «Global Bollywood» (*Anthrophos*, n.º 216, 2007), pp. 102-108.
- ELENA, Alberto, «Cet obscur objet de désir: réalité, incertitude et érotisme», en Philippe Ragel (ed.), *Abbas Kiarostami: le cinéma à l'épreuve du réel* (Crisnée, Éditions Yellow Now, 2008), pp. 185-195.
- ELENA, Alberto, «Filosofía del noir. El universo cinematográfico» (*Revista de Occidente*, n.º 324, 2008), pp. 111-123.
- ELENA, Alberto, «La nueva era del cine mexicano: virtudes y paradojas» (*Afuera. Estudios de crítica cultural*, n.º 3, vol. 5, 2008).
- ELENA, Alberto (ed.), «Nollywood: panorama audiovisual en Nigeria» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 62, dossier, 2009).
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y ELENA, Alberto (eds.), *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (Madrid, Filmoteca Española, 2009).
- ELENA, Alberto, «Cine y propaganda colonial: de la Guerra Civil a la Segunda Guerra Mundial», en José Luis Castro de Paz y David Castro de Paz (eds.), *Cine y Guerra Civil: aproximaciones analíticas e historiográficas* (La Coruña, Universidad de La Coruña, 2009), pp. 97-118.
- ELENA, Alberto, «Medio siglo de coproducciones hispano-mexicanas», en Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena (eds.), *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (Madrid, Filmoteca Española, 2009), pp. 279-303.
- ELENA, Alberto, «Cines de la India: tradición y renovación», en Juan Guardiola (ed.), *India. Cine de autor, documental independiente y videocreación (1899-2008)* (Madrid, La Casa Encendida, 2009), pp. 18-65.
- ELENA, Alberto, «Una estética del collage: documental, ensayo y vanguardia en la obra de Sergei Paradjanov», en Sonia García López y Laura Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (Madrid, Documenta Madrid, 2009), pp. 201-226.

- ELENA, Alberto, «Dream of Light: Erice, Kiarostami and the History of Cinema» (*Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 2, n.º 6, 2009), pp. 99-110.
- ELENA, Alberto, «Forugh Farrohzad: de la poesía al cine» (*Despalabro. Ensayos en Humanidades*, n.º 3, 2009), pp. 87-90.
- ELENA, Alberto, «Nollywood Forever» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 62, 2009), pp. 13-31.
- ELENA, Alberto, «Una “road movie” crepuscular: El largo viaje de Ismaél Ferroukhi» (*Cahiers du cinéma España*, dossier extra n.º 7: La Mar de Músicas Cartagena – Cine marroquí contemporáneo, junio de 2009), p. 3.
- ELENA, Alberto, «La nueva ola y nosotros» (*Cahiers du cinéma España*, dossier extra n.º 7: La Mar de Músicas Cartagena – Cine marroquí contemporáneo, junio de 2009), pp. 10-11.
- ELENA, Alberto, «Off-Bollywood. Una cuestión de fronteras: el Centro de Arte Reina Sofía cartografía el cine de la India» (*Cahiers du cinéma España*, n.º 21, marzo de 2009), p. 56.
- ELENA, Alberto, *La llamada de África: estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Bellaterra, 2010).
- ELENA, Alberto, «El “Nuevo Cine” Árabe: Oriente Medio», en Sergio Becerra (ed.), *Primera Muestra de cine de Medio Oriente Contemporáneo* (Bogotá, Cinemateca Distrital, 2010), pp. 50-68.
- ELENA, Alberto, «De Argel a Bombay: paisajes urbanos en el cine contemporáneo» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 67, 2010), pp. 12-22.
- ELENA, Alberto, «Ciència, cinema, ficció» (*Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia y Lletres i en Ciències de Catalunya*, n.º 133, 2010), pp. 18-27.
- ELENA, Alberto, LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)* (Buenos Aires, Nueva Librería, 2011).
- ELENA, Alberto, «Difusión y circulación del cine argentino en España», en Ricardo Ramón Jarne (ed.), *Imágenes compartidas: cine argentino – cine español* (Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2011).
- ELENA, Alberto y ORTEGA, María Luisa, «Cine árabe: tensiones y reverberaciones» (*Awraq. Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico*, n.º 4, 2011), pp. 79-96.
- ELENA, Alberto, «Cines del Magreb: identidades disputadas» (*Afkar Ideas*, n.º 29, 2011), pp. 82-84.
- ELENA, Alberto, «Cine colonial», en Carlos F. Heredero y Eduardo Rodríguez Merchán (eds.), *Diccionario del cine iberoamericano* (Madrid, SGAE, 2011), pp. 775-777.
- ELENA, Alberto y SAN MIGUEL, Helio (eds.), «El Nuevo Bollywood» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 36, dossier, 2012).
- ELENA, Alberto, *Catálogo de películas latinoamericanas estrenadas en España* (Red de Investigadores de América Latina, 2012).
- ELENA, Alberto, «Güemes, la tierra en armas (Leopoldo Torres Nilsson, 1971)», en Jorge Nieto Ferrando (ed.), *Seis aproximaciones a las independencias latinoamericanas en el cine* (Valencia, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, 2012), pp. 39-50.
- ELENA, Alberto, «Bollywood: The Thousand Flavours of the Cinema of Mumbai», en Helio San Miguel (ed.), *World Film Locations: Mumbai* (Bristol, Intellect Books, 2012), pp. 8-9.
- ELENA, Alberto, «Bollywood: nuevos contextos y nuevos públicos» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 36, 2012), pp. 15-42.

- DAPENA, Gérard, D'LUGO, Marvin y ELENA, Alberto, «Transnational Frameworks», en Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (Oxford, Willey-Blackwell, 2013), pp. 15-49.
- ELENA, Alberto, «El silencio de África: la (inexistente) reflexión poscolonial en el cine español de la Transición», en Manuel Palacio (ed.), *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2013), pp. 135-148.
- ELENA, Alberto, «Cuba sí! Errol Flynn and the Adventure of Revolution» (*Journal of Popular Film and Television*, vol.1, n.º 41, 2013), pp. 10-19.
- ELENA, Alberto, «Bollywood en Brasil: nuevas perspectivas de cooperación transnacional» (*Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 1, n.º 24, 2013), pp. 99-113.
- ELENA, Alberto, «En retirada: violencia política y paisaje urbano en la trilogía *noir* de Juan Carlos Dezanzo (1983-1985)», en Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú (eds.), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile* (Madrid, Editorial Iberoamericana, 2014), pp. 161-174.
- ELENA, Alberto, «Back to Africa? Colonial History and Postcolonial Dynamics in Recent Spanish Cinema», en Duncan Wheeler y Fernando Canet (eds.), *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* (Nueva York, Intellect, 2014), pp. 65-78.
- ELENA, Alberto, «Towards a New Cartography of Arab Film Festivals», en Dina Iordanova y Stephanie Van de Peer (eds.), *Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East* (St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2014), pp. 3-14.
- ELENA, Alberto, «Family Affairs. Coproduction Policies between Spain and Latin America», en Manuel Palacio y Jörg Turschmann (eds.), *Transnational Cinemas in Europe* (Zürich, LIT Verlag, 2014), pp. 147-154.
- ELENA, Alberto, «L'autre colonial: dérives du cinéma espagnol avant la Transition démocratique», en Pietsie Feenstra y Vicente Sánchez-Biosca (eds.), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture* (París, Armand Colin, 2014).
- ELENA, Alberto, «Tánger: "As Time Goes By"», en Francisco García Gómez y Gonzalo Moisés Pavés Borges (eds.), *Ciudades de cine* (Madrid, Cátedra, 2014), pp. 379-388.
- ELENA, Alberto, «Verónico Cruz / *The Debt / La deuda interna*», en Beatriz Urraca y Gary M. Kramer (eds.), *Directory of World Cinema: Argentina* (Bristol, Intellect Books, 2014), pp. 129-131.
- ELENA, Alberto, «*Invasion. Invasión*», en Beatriz Urraca y Gary M. Kramer (eds.), *Directory of World Cinema: Argentina* (Bristol, Intellect Books, 2014), pp. 241-243.
- ELENA, Alberto, «*Skinhead. Rapado*», en Beatriz Urraca y Gary M. Kramer (eds.), *Directory of World Cinema: Argentina* (Bristol, Intellect Books, 2014), pp. 245-247.
- ELENA, Alberto y MARTÍN MORÁN, Ana, «Transnational Contours and Representation Models in Recent Films about Immigration in Spain», en Beatriz Oria, Elena Oliete y Juan Tarancón (eds.), *Global Genres / Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema* (Nueva York, Bloomsbury Publishing Inc., 2015), pp. 215-229.
- ELENA, Alberto y CAMPOS, Minerva, «Pour une poignée de festivals: stratégies du NCA» (*CinémAction*, n.º 156, dossier «Le nouveau du cinéma argentin», 2015), pp. 83-90.